



ESCENA. Revista de las artes
ISSN: 2215-4906
escena.iiarte@ucr.ac.cr
Universidad de Costa Rica
Costa Rica

Lachino, Hayde; Prado, Nonis; Romero, Rosario
Proyecto El Gesto: crear una lectura
ESCENA. Revista de las artes, vol. 75, núm. 2, 2016, -Junio, pp. 251-272
Universidad de Costa Rica
Costa Rica

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=561162166016>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Proyecto *El Gesto*: crear una lectura

Hayde Lachino
Nonis Prado
Rosario Romero



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento- No comercial-Sin Obra Derivada

Proyecto *El Gesto*: crear una lectura

Hayde Lachino¹

Investigadora independiente. México.
hlachino@yahoo.com

Nonis Prado²

Investigadora independiente. México.
nonisprado@gmail.com

Rosario Romero³

Investigadora independiente. México.
m.rosario.romero.moreno@gmail.com

Recibido: 16 de enero del 2016 **Aprobado:** 18 de febrero de 2016

Resumen

El proyecto *El Gesto* surgió como una pregunta sobre las posibles significaciones que puede tener un gesto cotidiano cuando es llevado a un estado de representación. De muchas maneras, esta pieza se inspira en las investigaciones estéticas realizadas por Marcel Duchamp, las cuales nos colocan ante la problemática del lenguaje que conlleva, de forma necesaria, a reflexionar sobre la escritura coreográfica-musical y la lectura como acto creativo.

¹ Investigadora, productora, coreógrafa y videoartista interesada por la escritura coreográfica en diversas plataformas. Sus líneas de trabajo se enfocan a arte y tecnología y cultura y movimientos sociales.

² Compositora, interesada primordialmente en la composición de música para cine, TV, teatro y medios audiovisuales. Indaga en una gran diversidad de géneros musicales que abarcan desde lo popular hasta paisajes sonoros abstractos y música atonal.

³ Artista interdisciplinaria interesada en la investigación escénica y la producción artística a partir del cuerpo y el movimiento, particularmente en la intersección entre la danza y los medios audiovisuales con un enfoque musical.

El Gesto es una pieza que se sitúa en una relación de tensión, por un lado, frente al campo de la danza en México, a sus modos de producción y a las estéticas validadas; y por otro, frente a la fecunda experimentación musical y sonora que existe en el país. Este posicionamiento posee implicaciones tanto a nivel lingüístico como corporal.

Palabras clave: gesto, gestualidad, horizontalidad, danza posmoderna, autoría, cuerpo, danza, artes sonoras.

Abstract

Proyecto El Gesto (*The Gesture Project*) was born as a questioning about the many possible meanings that a daily gesture can have when it is taken to a state of performance. On many ways, this piece is inspired by Marcel Duchamp's aesthetic investigations which puts us in front of the problematics into which language leads us, necessarily, to reflect on choreographic-musical writing and writing as a creative act.

Proyecto El Gesto is a piece which is situated in a tense relationship, on one side, Mexico's dance field, its modes of production and validated aesthetics; on the other side, the fertile musical and sound experimentation that exists in the country. Said relationship has implications in both levels linguistic and corporal.

Keywords: gesture, gestures, horizontality, postmodern dance, authorship, body, dance, sound arts.

“No es un lector lo que he construido (ni vosotros ni yo), sino la lectura”.

Escribir la lectura, Roland Barthes (2013).

Un proyecto en situación. Liberar la escritura

El proyecto *El Gesto*⁴ surgió como una pregunta sobre el significado que puede tener un gesto en diversas situaciones y experiencias, lo cual dio paso a una investigación transdisciplinaria⁵ para analizar cómo se entiende y aborda el gesto desde la especificidad de la música, la danza y el performance. Dicho cuestionamiento resultó en un intento por encontrar diversas representaciones y significados, en las que el cuerpo, por su propia disposición, consciente o inconsciente, va a orientar la posible lectura final del gesto, incluso en aquellos que se supone repetimos de manera “idéntica”. Como refiere Hubert Godard: “[...] una misma forma gestual [...] se puede cargar de distintas significaciones según la calidad del premovimiento, que sufre grandes variaciones mientras perdura la forma” (Godard, 2013, p.337), lo cual tiene

una importancia central en las artes escénicas que normalmente buscan repetir de manera casi idéntica cada representación.

Esta condición propia del gesto, como un signo que sufre ligeras mutaciones en la significación cada vez que se articula, implica un problema de lenguaje que ya Searle abordó en su texto *Actos del habla* (1994), para referirse a los problemas de la interpretación de aquello que se dice, al afirmar que “[...] la exactitud [de un concepto] es relativa a un propósito” (Searle, 1994, p.19). Aquí, es posible extender dicha reflexión a la gestualidad en escena y, por tanto, ¿de qué exactitud hablamos? y ¿cuáles son los propósitos que subyacen en la pieza *El Gesto*?

Al ubicar la pesquisa realizada como un asunto del lenguaje, permitió abordar nuestra investigación desde múltiples enfoques. Uno de ellos sería el campo de la performatividad, el cual concentra la importancia de la pieza artística en generar experiencias que son detonadas a partir de la acción articulada desde el cuerpo. Otro enfoque sería el del arte sonoro en el sentido de explorar nuevas formas de generar sonido desde el cuerpo y el espacio. De esta forma, si se considera que

⁴ En adelante se menciona sólo como *El Gesto*. La bitácora del proceso del proyecto se puede ver en <http://proyectoelgesto.wix.com/proyecto-el-gesto>

⁵ Entendemos por transdisciplina a la manera en que los conocimientos y estrategias para arribar a los mismos, que se construyen en un campo disciplinar son retomados por otro campo y con ello se amplían los límites de los campos provocando difusas fronteras entre las mismas, razón por la cual en la actualidad es cada vez más difícil hablar de piezas que sólo sean teatro, o danza, o música. La transdisciplina es la búsqueda por romper con el orden que clasifica y que por tanto limita las posibilidades de nuevos conocimientos y experiencias del mundo (Richard, 1998).

nuestra gestualidad no se encuentra solo en una expresión facial, en el movimiento sutil de la mano o en una compleja articulación de movimientos y sonidos que comunican un estado, el gesto está presente en cada movimiento, en cada sonido, en los cuerpos emisores de sonido, en la manera en que se producen sin importar cuán mínimos sean. Un último enfoque es pensar la presente investigación como parte de la danza conceptual, la cual, a su vez, forma parte de un campo semántico más amplio que es la danza postmoderna que irrumpe como respuesta a una forma artística agotada en sus estrategias y discursividades: la danza moderna.

Si bien el agotamiento de las formas artísticas modernas fue general en todo el campo del arte (Danto, 2014; Laddaga, 2006), en el caso específico de la danza moderna dicho agotamiento se expresó en el hecho de que esta práctica artística no supo llevar más allá sus propias indagaciones e intentó fijar los signos; es decir, pretendió establecer estrategias únicas para realizar la escritura coreográfica, a través de un lenguaje que intentó contener en sí mismo todo el sentido discursivo. De ahí que las técnicas modernas, bajo las cuales se moldea el cuerpo del bailarín, devinieron en poéticas, en un idea del hacer (Naverán y Écija, 2013).

En este sentido, las técnicas de entrenamiento se tornaron en escritura y fue a través de ella que se estableció la relación lectura-escritura, la cual condicionó el discurso y sus

contenidos. Sin embargo, el mundo cambia de forma constante; así, el ámbito más allá de la escena sufrió importantes transformaciones culturales que provocaron un desencuentro en la lectura de la gestualidad de la danza moderna. A los espectadores-lectores les sucedieron otros y, para ellos, el tono grandilocuente de la danza moderna no daba cuenta del nuevo momento histórico, debido –en gran parte– a que la escena moderna y sus teóricos intentaron establecer “[...] lo que el autor ha querido decir, y en ningún caso *lo que el lector entiende*” (Barthes, 2013, p. 41).⁶

En general, apelando a la autonomía del campo, el arte moderno pocas veces contempló al espectador para su creación; por ello, Rubén López Cano afirma que:

Las poéticas de las vanguardias históricas del siglo XX nunca incluyeron dentro de sus programas al espectador. Esta omisión produjo una fractura en la solvencia teórica de sus planteamientos al tiempo que dio la espalda a una franja importante de la realidad en la que se insertan las actividades artísticas. De este modo, el arte y su ensimismamiento entró en un solipsismo endogámico y estéril, acelerando sí el cumplimiento del proyecto modernista, pero también su agotamiento. (2006, p.89)

La danza moderna se desgastó producto de su monolingüismo solipsista que relegó al espectador al papel de un lector obligado a efectuar lecturas “correctas” del lenguaje

⁶ Cursivas son del autor.

dancístico. La lectura, como acto creativo, fue sustituida por la lectura como acto moral, lo cual consiste en una lectura condicionada por un deber ser, en la que el espectador estaba constreñido a comprender el hecho escénico en un sólo sentido y a descifrar el mensaje que el creador escénico intentaba transmitir. Por lo tanto, todo fallo en la lectura se consideraba una falta. De ahí también el hecho de que los discursos hegemónicos determinaran qué tipo de discurso coreográfico era “correcto” y, como consecuencia, cuáles discursos corporales no eran suficientemente correctos para denominarlos como danza.

Como respuesta a la imposición de esta lectura correcta, se hacía necesario liberar la comprensión de la danza, para que cada espectador pudiera tener sus propias interpretaciones y aproximaciones a la obra desde la singularidad. Era necesaria una lectura libre que pudiera activar al espectador como una entidad creadora. Sin embargo, no se debe olvidar que existe un vínculo obligado entre lectura y escritura coreográfica, así como entre lectura y la composición musical, lo que implica que el libre ejercicio de una sea consecuencia de una libertad en la otra, como afirma Roland Barthes: “[...] jamás será posible liberar la lectura si, de un sólo golpe, no liberamos también la escritura” (2013, p.56). Así, cambiar la posición del espectador en su relación lectora ante el hecho escénico supone también una transformación de la propia escena. Liberar la escritura coreográfica implica, por tanto, romper con la corrección escritural que impuso la danza moderna: ser

esencialmente incorrecto, rechazar la norma e ir a la búsqueda de otros signos a través de los cuales volver a mirar el mundo.

Por otro lado, liberar a la “música académica” de una perfección en la escritura es complejo, debido a su tradición y a la solidez de su aparato epistemológico (pentagrama, claves, notas, cifra metronómica, entre otros), condiciones que, de forma paradójica, son, a su vez, más permisivos, a razón de toda la experimentación y la ruptura constante de paradigmas que ocurren en la música contemporánea; de ahí que rara vez se escriba en pentagramas, o con agógicas tradicionales, o se use el metrónomo como referencia temporal. Lo anterior, llega a liberar casi por completo la escritura en acciones como la improvisación que ocurre en el jazz. Por lo tanto, la presente propuesta radica en que, liberar a la escritura musical, implica abordar el problema sonoro desde una visión performativa que plantea situaciones a resolver mediante la acción corporal. Sin duda, toda producción artística, que intenta transformar el lenguaje, adquiere su pleno sentido si su investigación y producción se hacen de cara a eso anterior que ha detonado un cierto estado de malestar, ya que “[...] cualquier criterio propuesto no puede justificarse en ausencia de conocimiento anterior” (Searle, 1994, p.21).

Esto implica entonces que todo intento de ensanchar los límites de lectura en el arte sólo es posible en relación con un estado anterior de las cosas, al interior de una estructura que ya contiene discursividades,

signos, gestos y significaciones, ya que “[...] toda lectura se da al interior de una estructura (por múltiple y abierta que ésta sea) y no en el espacio presuntamente libre de una espontaneidad” (Barthes, 2013, p. 48).

Por eso, se define al proceso propuesto en este análisis como un hecho escénico en situación, una investigación y una producción transdisciplinar que tiene como marco de referencia un campo de la danza: el mexicano, caracterizado por escrituras y lecturas “correctas” y que es poco permisivo para lo irruptivo e “incorrecto”, lo experimental o lo liminal, con todas las consecuencias estéticas y políticas que eso implica y, por otro lado, un ámbito de gran experimentación sonora, cuya fecundidad y vitalidad se basa en el hecho mismo de tal libertad escritural; de hecho, los espacios en donde fue creada la pieza dan cuenta de estas tensiones: Red Serpiente –un espacio de danza– y el Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras (CMMAS). *El Gesto* aparece tensionado por las características y demandas de dos disciplinas artísticas que parecen colocarse en puntos opuestos en relación con la libertad creativa.

Arte en situación que deviene en un asunto lingüístico

La danza en México parece no haber conquistado plenamente su autonomía como campo disciplinar y todavía hoy debe, de forma constante, defender el espacio de la experimentación como pertinente, ya que, generalmente, suele reducirse dicha autonomía a

que el impulso por crear danza no depende, de manera necesaria, del apoyo institucional. Esa perspectiva elude el debate en torno al carácter “desinteresado” de la obra de arte; es decir, una creación que no responde a los intereses del mercado con sus lógicas productivistas, de ahí que un elemento importante para la afirmar la autonomía del arte sea su carácter experimental y transgresor.

La autonomía del campo artístico implica el derecho de los artistas a experimentar los límites del propio arte, a desestabilizar las nociones que lo definen y a poner en suspenso los papeles asignados a los propios creadores; siempre en relación con una sociedad que observa y participa del hecho artístico; lo anterior, debido a que la autonomía del arte “[...] no surge del aislamiento o la subversión, sino de la fuerza de la experimentación que arriesga los modos de representación o visibilidad” (Cvejić, 2013).

La obra de arte –tal y como se concibió en el pasado y como se concibe en la historia– se mide bajo consideraciones estéticas que han sido invalidadas por el arte posmoderno. Este, como producto de una sociedad cambiante e insatisfecha, busca, por un lado, romper con los cánones cada vez que estos se han establecido, y por el otro, plasmar en dicho corpus artístico el reflejo de lo que ocurre en el mundo en que se vive. El arte moderno buscaba el monismo, el autoritarismo, lo utópico, jerárquico, uniforme, distanciado, sobrio, teórico, entre otros, mientras que el arte posmoderno, por su parte, busca ser pluralista, democrático, populista,

anárquico, diverso, participatorio, irónico, práctico (Solomon, 2003).

Muchas son las razones por las cuales la danza contemporánea mexicana cuenta con un estrecho campo de experimentación, pero, en gran parte, podría radicar en aquello que el teórico del arte, Arthur C. Danto (2014), logra ver como uno de los problemas centrales de quienes intentan definir lo que es el arte, el cual radica en que todas las definiciones que hasta ahora rigen un amplio espectro del arte se basan en lo más insustancial del propio arte: la técnica, una cierta manera de representación y una idea de belleza.

Llevadas al campo de la danza, tales definiciones oscurecen uno de los problemas centrales de la disciplina: que toda práctica dancística está inscrita en un contexto histórico, económico y político que determina los modos de producción de tal obra de arte. Las vanguardias se rebelaron contra estas determinaciones históricas y, por ello, toda definición de danza –y de arte– tiende a fijar ciertas verdades y, al hacerlo, se torna obsoleta en el momento mismo de enunciarse, debido a que cada acción vanguardista descubre lo arbitrario de las definiciones.

Sin embargo, el mundo en el cual los artistas del presente crean sus obras, es muy diferente al contexto histórico en el que surgieron las vanguardias. Al respecto, Reinaldo Ladaga, escritor y filósofo argentino afirmará en una entrevista que:

[...] la tendencia a producir, como objetivo central, una crítica a la tradición

del arte, al que se acusaba de no cumplir, de traicionar, de reprimir incluso las promesas (de una vida más plena, de una historia más justa) que el arte mismo [...] había inicialmente formulado. (Mancini, 2006)

Ya no son vigentes, hoy son obsoletas: el mingitorio de Duchamp ya no tiene el mismo impacto en una sociedad que no se escandaliza ante actos iconoclastas. El teatro, después de Artaud, ya salió a la calle para volver a regresar al escenario y la música ya incorporó el silencio, y el 4:33 de John Cage se programa regularmente en las salas de concierto. Aunque, en esencia, el espíritu de rebelarse ante un sistema que oprime sigue latente en muchos casos, las características históricas de las vanguardias son incorporadas y metabolizadas en proyectos que obedecen a lógicas muy diferentes. La danza, en México, en la lucha por defender escasos espacios de legitimación –así como en la incansable tarea de perseguir una perfección en ciertas técnicas y en alcanzar ideales de corporales– se ha perdido de estas acciones vanguardistas que revelan lo arbitrario que hay en sus propios paradigmas.

Por ello, pensar la danza como igual a ciertas técnicas, omite el hecho de que dichas técnicas son productos históricos que se enmarcan en contextos sociales específicos; asumir que las técnicas de entrenamiento –bajo las cuales es entrenado el cuerpo de los bailarines– sean la totalidad de la danza, convierte a la propia escritura coreográfica en una mera repetición y anula la posibilidad de

pensar la danza como experiencia, o bien, de abrir el discurso coreográfico a la posibilidad de construir la presencia de un cuerpo escénico complejo que se valga del movimiento cotidiano o la inmovilidad. Como afirman Naverán y Écija (2013): “Toda experiencia es inherente a un contexto específico”.

En ese sentido, resulta estéril pensar *El Gesto* desde una única visión –la dancística– por lo que se considera necesario ubicarlo en un territorio de enunciación en donde los saberes se cruzan, las estrategias de composición se comparten, los formatos artísticos sufren de hibridaciones y se planifican nuevas formas de colaboración como parte del proyecto mismo: el campo de la creación transdisciplinar.

La danza contemporánea que se hace en México se enfrenta, en general, a técnicas de danza descontextualizadas: el ballet, la técnica Graham, la técnica Humphrey-Limón, entre otras, las cuales dan cuenta de sociedades específicas. Dentro de este marco las técnicas son, a fin de cuentas, ideas de mundo y de sujeto, sobre todo si se considera que “[...] todas las formas características de moverse de un cuerpo apelaban a valores estéticos y políticos” (Leigh, 2013). Entonces, la apropiación acrítica de dichas técnicas, por el campo de la danza contemporánea mexicana, dan cuenta de procesos de colonización en nombre de la eficacia y de un deseo implícito de reafirmar su pertenencia a la Modernidad.

Otro de los problemas que presenta la

concepción habitual de danza, como expresión de los sentimientos e ideas del autor, radica en que no explica por qué la danza que se lleva al escenario es arte y no otras formas sociales de danza que también representarían sentimientos e ideas de mundo en tanto que son productos sociales. Además, reduce el arte de la danza a una mera mimesis y no como ejercicio epistemológico en sí.

En contraposición a esto, el terreno de la música es ahora tan vasto y fértil alrededor del mundo –México no ha quedado exento de las nuevas tendencias– que cualquier representación sonora es válida siempre y cuando conlleve una justificación de carácter académico; de lo contrario, su aceptación como válida al interior del campo se verá restringida. No obstante, hay algunas consideraciones semánticas que no se pueden dejar de lado, pues llamar música a la intervención sonora que ocurre en *El Gesto* podría abrir algunos debates, sobre todo si consideramos que se decidió por llamar a la pieza *concierto escénico*.

Habrà quien lo considere paisaje sonoro, habrá quien lo considere música experimental, habrá incluso quien simplemente lo considere música contemporánea; en nuestro caso, se concibe que el término *intervención sonora* se ajusta, de mejor manera, a lo realizado en la obra, en la que los sonidos son generados a partir de *pensar* el escenario como un instrumento sonoro a intervenir, tanto con objetos como con el propio cuerpo.

Frente a toda esta problemática –a este

campo de debate escasamente abordado en la danza contemporánea mexicana— es que *El Gesto* se instituye como un espacio para intentar propias y particulares estrategias. Por ello, interesa pensar el arte como espacio de choque que (des)organiza el discurso de los valores estéticos hegemónicos vigentes en diversos momentos de la historia del arte y de prácticas, a través de las cuales, se validan estéticas que reproducen narrativas del poder. Por el contrario, interesa esa experiencia que (des)organiza los cuerpos disciplinados por múltiples técnicas, tanto sociales como artísticas, la cual permite atisbar hacia otras posibles corporalidades. Finalmente, concierne también esa experiencia que (des)organiza los criterios lingüísticos que buscan nombrar al mundo en un sentido “correcto”.

***El Gesto*, una investigación desde lo horizontal**

El proyecto, hasta ahora, ha pasado por diversos momentos a través de los cuales se intentó responder a los cuestionamientos que el propio proceso fue detonando. Un primer momento consistió en una serie de charlas y encuentros realizados de forma virtual, cuyo objetivo era construir un territorio común de conceptos en torno a lo que el gesto podría significar desde la música y las artes escénicas. Una vez a la semana, y durante tres meses aproximadamente, nos reunimos para comentar textos, videos y sonidos relacionados con el gesto; igualmente,

Figura 1
Sin título (2015)



Fuente: Proyecto *El Gesto*

sostuvimos pláticas con antropólogos, músicos y coreógrafos quienes, desde sus campos epistémicos, abordaron temas relacionados con cuerpo, gesto y significación. De esta etapa, el documento más importante para el proceso posterior fue la construcción de un catálogo de gestos.⁷

La siguiente fase, que corresponde directamente al proceso de laboratorio, fue el espacio en donde los conceptos y teorías que se revisaron en la etapa anterior fueron sometidos a la experiencia. Al respecto de esta fase Nonis Prado, compositora y performer del proyecto refiere:

El proceso de laboratorio fue rico en experiencias y ágil por la forma en que arribamos a la pieza, ello debido a la investigación previa que realizamos en

⁷ Catálogo disponible en <https://docs.google.com/document/d/1etM8gxJ4GHFiwM6DaP6EPMID-ase-9kvSnNYpd1oCE8E/edit>

Figura 2
Sin título (2015)



Fuente: Proyecto *El Gesto*

torno al gesto, pues desde el primer día que nos reunimos, teníamos un punto de partida que facilitó en gran medida el rumbo que habríamos de tomar para realizar la parte práctica del proyecto. Llegamos a descubrimientos interesantes, nos enfrentamos a dilemas que no esperábamos, y descubrimos nuevas vías para ejecutar lo que teníamos en mente. (comunicación personal)

En las primeras sesiones arribamos una idea que fue clave para todo el proceso: pensar el

espacio escénico, con todos los objetos contenidos en él, como un instrumento, a la manera de los pianos preparados de John Cage que fueron tan importantes para las propias exploraciones dancísticas de Merce Cunningham. (Gianera, 2011). Así, la exploración radicó en cómo producir sonidos a partir de la gestualidad corporal sin que esta perdiera su propio sentido como gesto en movimiento.

Un elemento crucial en el desarrollo de *El Gesto* fueron las sesiones abiertas con

público donde se compartió el desarrollo del proyecto, los elementos que se fueron encontrando en el proceso y, sobre todo, las reflexiones que la experiencia detonó. Aquí se logró detectar puntos clave que llevaron a una primera versión de la puesta en escena y que permitieron habitar el proceso como un lugar de encuentro de diferentes miradas. En algún nivel, estos espectadores se convirtieron en autores del propio proyecto, lo cual se vuelve interesante, ya que problematiza no sólo el papel del coreógrafo-director-compositor como figura única de poder que posee el talento o las habilidades para transmitir o plasmar un mensaje, sino que también cuestiona el modo de producción coreográfica o musical convencional, que se sostiene en una estructura vertical y jerárquica y en procesos completamente cerrados. Sobre esta característica, en cuanto al modo de producción, Rosario Romero, coreógrafa y performer del proyecto, refiere:

La experiencia de participar en un proceso de trabajo abierto al público se volvió sumamente rico, porque no sólo nos nutrió de miradas diversas que aportaron nuevas perspectivas y evitaron el solipsismo del que a veces es difícil escapar en un proceso cerrado, sino que también nos hizo experimentar un proceso de pensamiento ejercitado en colectivo, y creo que eso fue fundamental para el rumbo del proyecto, porque destruye por completo la verticalidad con la que normalmente una se para en el escenario frente al público. (comunicación personal)

Este modo de producción implica otra

Figura 3
Sin título (2015)



Fuente: Proyecto *El Gesto*

disposición corporal frente al propio proceso creativo, ya que la verticalidad ordena las cosas en una sola vía posible y establece lecturas correctas mientras que la horizontalidad, por su parte, muestra un paisaje, una serie de posibilidades que se despliegan y cuya ordenación para la lectura no está pre-escrita, porque de acuerdo con Walter Benjamin “[...] los signos se despliegan en el plano horizontal, es ahí en donde la escritura se asienta” (2002, p.82). El ballet y la danza moderna priorizan, de este modo, el plano vertical que da cuenta del virtuosismo, de la espectacularidad. El plano horizontal, en cambio, es una escritura en el espacio; ahí se puede observar la escritura coreográfica en estricto sentido.

La horizontalidad, en cuanto a formas de producción y relacionamiento, también implica la construcción de un espacio común por donde

fluyen ideas, acuerdos, disensos, conocimientos, experiencias y estrategias que permiten arribar a lugares no pensados de antemano. Hayde Lachino, coreógrafa e investigadora, al reflexionar sobre el proyecto apunta:

Al observar en retrospectiva el proceso, el asunto de la horizontalidad me parece fundamental, porque indica una forma de trabajo que hace necesario un cierto uso del lenguaje para lograr acuerdos. El problema del lenguaje en este proyecto no se refiere sólo a lo que resultó como pieza final sino también a cómo lograr acuerdos entre nosotras sin caer en la tentación de erigirse como autoridad ni imponer una solución. (comunicación personal)

Esto significa que quienes participamos en *El Gesto* tuvimos la libertad de investigar y proponer acciones que posibilitaron rumbos inesperados en el proceso. De hecho, este mismo texto da cuenta de la continuidad de relación y trabajo que se traduce en la participación colectiva en el quehacer escritural, en donde los disensos forman parte de la experiencia de estar juntas. Lo anterior permite sostener que la libertad de escritura, de la que habla Barthes, en el caso de la escena, presupone también una escritura colectiva de todos los que intervienen, la cual solo es posible si ello implica un espacio no jerárquico de decisiones, un espacio horizontal que dé paso a complejidades diversas e inaugure la emergencia de otras relaciones sociales en las prácticas artísticas.

En este sentido, Nicos Hadjinicolaou afirma:

“Las relaciones sociales consisten, en efecto, en prácticas de clases” (2005, p.10); lo anterior supone que en el campo del arte se dan prácticas que reproducen relaciones sociales más amplias. De este modo, la danza moderna, al emancipar al coreógrafo de las estructuras jerárquicas del ballet, apostó por una pretendida democratización de sus discursos que buscaban establecer un diálogo crítico con el momento histórico; piezas de contenido político y compromiso social fueron constantes en los escenarios durante el siglo XX y lo siguen siendo aún. Sin embargo, las estructuras jerárquicas centradas en el coreógrafo como creador exclusivo del hecho escénico siguió reproduciendo, al interior de las compañías, relaciones de poder y subordinación que invisibilizaban a los bailarines como artistas y creadores.

Así, encontramos una gran contradicción entre las convenciones estéticas establecidas por las estructuras jerárquicas –en las que el arte se sigue apoyando– y el mundo actual que se caracteriza por la fluidez y volatilidad en las formas de organización y colaboración que permiten las plataformas digitales. Por lo que, aquella danza que concentra todo el poder creativo –pero también económico y político–, en el coreógrafo, así como aquella música que sigue concentrando el poder en el compositor o el director de orquesta, no corresponden a una época que expande cada vez más sus formas de colaboración, hibridación y de conexiones múltiples. Como consecuencia de ello, se abre el paso a formas artísticas cuyos límites son cada vez más difusos, en los que las estrategias compositivas

son tomadas de todos lados.

En ese sentido, Reinaldo Laddaga en su libro *Estéticas de la emergencia* (2006) describe cómo algunas prácticas artísticas recientes pertenecen a un universo transdisciplinar, el cual funciona en un umbral ubicado entre lo artístico, lo político y lo social:

La producción de imágenes, textos o sonidos, y la exploración de las formas

de vida en común, renuncian[do] a la producción de obras de arte [...], para iniciar o intensificar procesos abiertos de conversación (improvisación) que involucren a no artistas durante tiempos largos, en espacios definidos, donde la producción estética se asocie al despliegue de organizaciones destinadas a modificar estados de cosas en tal o cual espacio, y que apunten a la constitución de «formas artificiales de vida social»,

Figura 4
Sin título (2015)



Fuente: Proyecto *El Gesto*

modos experimentales de coexistencia.
(Laddaga, 2006, pp.21-22)

Lo anterior resulta en un cuestionamiento radical de la autoría de la obra como monumento personal y del papel del espectador que recibe en silencio la obra de arte. Esta reflexión resulta interesante para un proceso abierto como el que fue diseñado y puesto en práctica por *El Gesto*, en donde el público tuvo espacios de diálogo directamente relacionados con la creación de la pieza. De ahí que la transdisciplina en el arte no puede reducirse a las prácticas que le son propias; por el contrario, habría que comprender que los procesos artísticos son ámbitos tensados por múltiples discursos y hábitos culturales que operan de manera consciente o inconsciente en la articulación de la obra de arte; un ámbito en donde los contextos históricos

Figura 5
Sin título (2015)



Fuente: Proyecto *El Gesto*

Figura 6
Sin título (2015)



Fuente: Proyecto *El Gesto*

y sociales ejercen su poder y determinan en muchos sentidos la orientación de la obra.

Por ello, la obra también es el resultado de las formas de trabajo, el papel del autor supone concentración de prestigio, una cierta forma de distribución del capital que genera la obra misma. Distribución que el arte moderno no siempre problematizó, sino todo lo contrario, ya que, ahondó en la desigual distribución de las legitimaciones construidas al interior del campo cultural, lo que Bourdieu va a revisar críticamente en el texto: *Campo de poder, campo cultural. Itinerario de un concepto* (2002). Las formas de trabajo horizontal apuntan a crear otras lógicas de distribución de las legitimidades, y por tanto, una distribución económica más igualitaria que suponen prácticas de intercambio y cooperación.

En el proceso de investigación y trabajo que llevó a la creación de la pieza *El Gesto*, cada decisión fue tomada a partir de un intenso diálogo y por consenso. La huella y los conocimientos que cada una de las tres colocó en el proceso se fueron tejiendo hasta hacer irreconocible qué pertenece a quién. La horizontalidad presupone siempre un cuerpo abierto que se dispone para una escucha atenta de lo que el otro es. Un *otro cuerpo* que se abre al diálogo con los otros y está dispuesto siempre a la negociación, con lo cual la pieza nace marcada por prácticas profundamente políticas, aunque su temática visible no sea política.

La danza y la música como actos gestuales performativos

Todo cuerpo en movimiento necesita su traducción; es decir, transformar el movimiento en signo, o bien, en gesto. Las significaciones se despliegan a otro cuanto comienza la traducción, en un intento por comprender los motivos de lo que se mueve. Este acto de lectura solo es posible mediante el desciframiento de los gestos, un algo que se escabulle del cuerpo y establece un diálogo con el mundo. Sin embargo, el cuerpo, siempre en movimiento –así como la música– escapa a toda traducción; siempre deja una estela que no es posible aprehender, que se niega a la lectura unívoca. Para David Harvey (2003) volver al cuerpo como medida de todas las cosas permite comprender los valores y significados que están latentes en cada acto y permite construir condiciones de posibilidad

para acciones políticas que desafíen el *status quo*. Esta afirmación del autor resulta fecunda para pensar la danza como espacio en donde se ponen en juego relaciones intersubjetivas que alimentan otras posibilidades de lo político, lo que implica necesariamente otras formas de hablar y significar el mundo. Porque como afirma Susan Leigh Foster: “Todas las formas características de moverse de un cuerpo apelaban a valores estéticos y políticos” (2013).

Escritura y lectura de una obra llevan consigo dos actos fundamentales: la acción como diálogo con la situación; y la traducción, que en el caso del espectador, significa estar en medio del propio hecho escénico. Sin embargo, esta traducción no es exclusiva del espectador, pues el creador o intérprete también debe traducir del lenguaje sensorial, emocional, racional, cognitivo, etcétera, al lenguaje artístico; de ahí el término intérprete. En este caso, el acto performativo se da a partir de un acto cognitivo, social, biológico, geográfico o semiótico, que se expresa en un gesto, como índice fundamental del acto de escribir el hecho escénico.

Por ejemplo, al traducir el concepto gesto a música, es posible aludir a dos cosas: por un lado, el entendimiento de que este gesto es corporal y responde a la ejecución o percepción musical; por el otro, a un gesto abstracto e imaginario que se encarna en el sonido mismo y cuya significación yace en el contexto histórico, social, político, geográfico, y es determinado por quien lo crea. Así, la composición-traducción sonora en *El*

Gesto apela a ambas definiciones, pues el intérprete hace uso de su cuerpo en función, de los sonidos que busca generar y a la idea que pretende plasmar, pero tomando siempre en cuenta que estos sonidos son un ente subjetivo y abstracto, dados por la investigación, exploración y experimentación en torno al cuerpo; al gesto, y por su relación con la danza. De ahí que la traducción siempre es en relación con un contexto lleno de acontecimientos.

Por su parte, hablar de danza en situación conduce a pensar en su carácter performativo, lo que significa reconocer la importancia que tiene el espectador como actor fundamental de la creación, dado que es él quien completa el ciclo de significación, asumiendo que tanto sujeto como objeto de la investigación forman parte del mismo proceso. En otras palabras, el modo de producción de una obra escénica se basa esencialmente en la forma en cómo va a ser recibida. Aquí, el teórico español, José Antonio Sánchez, en su texto *Dramaturgia en el campo expandido* (2010), explica cómo el paradigma performativo es un “[...] paradigma de comprensión, de comportamiento y de actuación social que se puede manifestar tanto en el medio escénico, como en el de las artes visuales, el cine, la arquitectura o en general los modos de comunicación y socialización” (p. 25).

Por lo tanto, siguiendo a Sánchez, es posible observar cómo la performatividad nos aproxima al cuerpo de una forma muy diferente a la teatralidad, puntualizando, asimismo, cómo la performatividad requiere de un

cambio constante entre la representación o uso de la máscara y la honestidad o sinceridad del performer, en una situación determinada. Lo anterior adquiere relevancia para el proyecto, porque *El Gesto* propone alejarse de las formas coreográficas convencionales que se inscriben ante un problema básicamente de escritura en la que el cuerpo aparece como un ser siempre dispuesto para el movimiento, que repite de forma exacta un discurso en el tiempo y en el espacio.

En vez de eso, *El Gesto* se inscribe en un problema de lingüística, que instaaura un dispositivo mediante situaciones en las que el cuerpo acciona para resolver premisas determinadas, que muchas veces responden a una semántica sonora y que nunca se podrían resolver de una misma forma, pero en la que se incluye siempre la gestualidad.

Para introducir una idea general en cuanto a la transformación en la comprensión del cuerpo en relación con giro performativo, Sánchez (2010, pp. 29-30), basado en la propuesta de Válerly, propone el uso de tres cuerpos. El cuerpo-sentido, que reconoce el cuerpo como un objeto que nos pertenece, según Sánchez, sería el cuerpo de la danza y el teatro expresionista, teatro de la crueldad, aquellas teatralidades que surgen de la vivencia siempre personal y única del cuerpo y que darían por resultado poéticas únicas e irrepetibles.

Por otro lado, el cuerpo-imagen –ese cuerpo que ven los otros o la imagen que nos devuelve el espejo–, de acuerdo con Sánchez, sería el cuerpo del ballet, de la danza

contemporánea y del teatro dramático; cuerpos contruidos a partir de ideales estéticos corporales que se erigen como “expresión de una época”. Finalmente, el cuerpo-orgánico, el cual existe en el pensamiento y se puede diseccionar. Este pertenecería al cuerpo de la ciencia, la anatomía y la kinesiología; es decir, el cuerpo como dato que carece de historia y carga simbólica. De esta forma, la danza posmoderna superpuso el primer y segundo cuerpo, mientras que el arte corporal (*happenings*, arte de acción, entre otros) exploró el tercer cuerpo en relación con los dos primeros.

Pero la pregunta central es ¿qué tipo de cuerpo exploran los creadores contemporáneos? Lo anterior conduce a una segunda pregunta: ¿es posible plantear la exploración del cuarto cuerpo a partir del cuerpo escénico? Ese cuarto cuerpo, explica Sánchez, sería el que resuelve de un sólo golpe las problemáticas de los tres cuerpos y que responde a la experiencia contemporánea de un cuerpo que se encuentra intermediado por una multiplicidad de conexiones (tecnológicas, culturales, sociales, bélicas, entre otras). Para Sánchez, este cuarto cuerpo debería ser un cuerpo lingüístico.

En este punto, es preciso volver al planteamiento que realiza *El Gesto* como pregunta central: ¿qué es un gesto? ya que, investigar sobre gestualidad, implica la presencia de un cuerpo que es –en esencia– lingüístico y que indaga en la compleja trama de reacciones que dan forma a un signo legible que expresa y comunica. Sin embargo, como ya

se ha dicho, no existen una lectura unívoca del gesto, ni una sola gestualidad válida para todos los sujetos, ya que se trata de una construcción social que forma parte de un lenguaje corporal socialmente inscrito en la carne que lo articula, lo que implica necesariamente una colectividad.

Como indica Sánchez (2010), el tipo de colectividad que es explorada por este cuerpo lingüístico, a diferencia de otras actividades colectivas masivas, no tiene que ver con lo físico ni con lo orgánico, sino con un lenguaje que es colectivo en sí mismo. Para nosotras, esta reflexión se encuentra presente en *El Gesto*, porque lleva a la siguiente pregunta ¿se puede transmitir un gesto legible desde el movimiento abstracto de la danza, o desde lenguajes que implican la abstracción en sí mismos como el sonido y la luz? ¿Qué habita en estos gestos como para otorgarles el estatus de acciones estéticas?

Una posible respuesta a dicha pregunta se puede encontrar en las investigaciones de Marcel Duchamp, quien inauguró una de las posturas estéticas más fecundas y profundas del siglo XX. Este teórico postuló que todos los objetos del mundo contienen valores que se pueden considerar interesantes desde el campo del arte, si se les mira con cierta distancia, para así romper con los signos originales que los definen y reinventar otros nuevos a partir de nuevas relaciones de lenguaje contenidos cuando estos objetos son colocados en diálogo con los dispositivos del arte.

Casi toda la investigación en torno a los *Ready-made* ha sido en el campo exclusivo de las artes visuales; la danza poco se ha visto afectada por esta propuesta. De muchas maneras, *El Gesto* se inscribe en este ámbito de indagación y reflexión, por tanto, ¿por qué una pieza que basa su estructura en movimientos simples, en los sonidos extraídos de la propia materialidad del espacio escénico, en prender y apagar dos bombillas comunes, se puede considerar una obra de arte? ¿Qué transformaciones se producen del momento en que un gesto es un simple gesto a convertir en un signo artístico?

López Cano (2005) menciona que es posible observar cómo ciertos gestos son claramente reconocibles por determinados sectores sociales y en determinadas situaciones, apelando algunas veces al uso del imaginario. Si sacudimos la cabeza y tocamos una guitarra imaginaria, determinado sector entenderá a la perfección que estamos recreando un concierto de rock, así como ponernos a saltar en un concierto de *ska* es perfectamente normal y nos da identidad dentro de un colectivo mientras que hacerlo en la calle sería mal visto.

Al descontextualizar a un gesto de su concepción tradicional dentro de un dominio cultural determinado, se logra descontextualizar también al sonido —y al movimiento—, permitiendo así, por medio de la percepción, otorgarles a estos cualquier significación subjetiva posible. Ya no es necesario buscar

metáforas para la comprensión de la obra; por el contrario, solo se debe abrir la mente a la interpretación de lo que cierto gesto corporal o sonoro transmite. De esta manera, el sonido mismo se convierte en un gesto tan complejo o tan simple como el entorno cultural y vivencial permita. El sonido de las cadenas dirá algo y una escena de caos dirá otra cosa, así como el transitar de los cuerpos y de los sonidos por el espacio. Edson Zamprónha, al reflexionar sobre las ideas de Denis Smalley, dice que:

Aunque es posible afirmar que en la música electroacústica los gestos musicales son eliminados del performance, también es posible afirmar que en la música electroacústica el gesto físico es trascendido, y que nuevas posibilidades no sujetas a las limitaciones corporales están ahora disponibles [...] [lo que nos permite preguntarnos sobre la existencia de un gesto que es en esencia sonoro]. Es posible considerar el movimiento de las entidades sonoras en el espacio como gestos mismos. Además, la creación de diferentes espacios y el cambio de uno a otro durante un concierto, amplía la noción de gesto a otros dominios. (Zamprónha, 2005)⁸

Así, permitimos el sonido mismo fuera un gesto, creando códigos de lenguaje particulares para el concierto escénico *El Gesto*, que funcionan como acuerdos móviles, flexibles, y que operan de igual manera para la iluminación y la danza.

⁸ Traducción propia.

Sin embargo, en nuestro caso, el cuerpo no desaparece como en la música electroacústica, sino todo lo contrario: este está presente y es parte del sonido, pues se genera con él y a partir de él; ya no sólo entran en juego el espacio mismo y los agentes percutores sino el cuerpo en toda su extensión y expresión. No sólo se palmea la tarima, se golpea con la rodilla, la espalda, la pantorrilla, las uñas; no sólo se percuten los objetos, se rozan, se rechinan, se cepillan, se arrastran; ya no sólo se emiten vocalizos⁹, se silba, se gruñe, se suspira. Todo lo que está en el teatro, en el espacio escénico, se convierte en un instrumento musical, por ende, en una sucesión de gestos sonoros y de movimiento.

No apelamos a una reproducir sonoramente lo que el cuerpo hace, ni viceversa, ni a una pieza descriptiva. Tampoco jerarquizamos a la danza sobre la música o viceversa haciendo de uno el acompañamiento del otro. Por el contrario, se plasman gestos de maneras poco cotidianas empleando objetos cotidianos, mirándolos, ya que “[...] situando estos objetos poco edificantes a una cierta distancia estética es posible apreciar sus acciones, entendiéndolos como candidatos improbables al goce estético: demostraciones prácticas de que la belleza (si es que la podemos llamar así) se puede encontrar en los sitios más improbables” (Danto, 2014, p.14).

Dentro de toda esta re-significación de las cosas, el cuerpo juega un papel imprescindible

como parte del arsenal de recursos para expresar ideas o conceptos, pues se convierte en otro objeto más al que explotamos y exploramos hasta sus últimas instancias. Un movimiento, un gesto, adquiere su pleno sentido por el contexto y las intenciones que lo enmarcan. Por lo que, un gesto extraído del cotidiano adquiere otras significaciones cuando lo colocamos en un estado de representación y cuya intencionalidad es precisamente la de crear una obra de arte.

Referencias

- Barthes, R. (2013). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Buenos Aires: Paidós.
- Bellisco, M., Cifuentes, M. J., y Écija, A. (Eds.) (2010). *Repensar la dramaturgia: Errancia y transformaciãon = Rethinking dramaturgy: Errancy and transformation*. Murcia: Centro Párraga.
- Benjamin, W. (2002). *Painting and the Graphic Arts. Selected Writings*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Godard, H. (2013). El gesto y su percepción. *Cuaderno de danza*, 3: 335-343.
- Hadjinicolaou, N. (2005). *Historia del arte y lucha de clases*. México: Siglo XXI Editores.

⁹ Se llama vocalizos a ejercicios que tienen el objetivo de desarrollar la voz.

- Harvey, D. (2003). *Espacios de esperanza*. Madrid: Akal.
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia: La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Leigh, S. (2013). Coreografiar la historia. *Lecturas sobre danza y coreografía*. Recuperado de <http://arteeditorial.artea-a.org/node/986>
- Lepecki, A. (2009). *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Barcelona: Mercat de les Flors.
- López-Cano, R. (2005). *Los cuerpos de la música. Introducción al dossier Música, cuerpo y cognición*. Trans. Revista Transcultural de Música. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200911>
- López-Cano, R. (2006). "La música ya no es lo que era: Una aproximación a las posmodernidades de la música". *Revista Boletín Música 17*. Recuperado de <http://rlopezcano.blogspot.mx/p/publicaciones-ruben-lopez-cano-1996.html>
- Mancini, P. (2006). *Reinaldo Laddaga: Sobre la orientación actual de las artes*. Buenos Aires: Educar. Recuperado de <http://www.educ.ar/sitios/educar/files/download?id=0e36541e-af23-497a-9973-b2e49029e541>
- Naverán, I. D. y Écija, A. (2013). *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid: Artea.
- Pablo Gianera. (2011). *Formas frágiles. Improvisación, indeterminación y azar en la música*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Richard, N. (1998). Antidisciplina, transdisciplina y redisciplinamientos del saber. *Revista de Estudios Sociales*. Recuperado de <http://res.uniandes.edu.co/view.php/538/1.php?ad=#>
- Sánchez, J.A. (2010). Dramaturgia en el campo expandido. En: *Repensar la dramaturgia: Errancia y transformaciôn = Rethinking dramaturgy: Errancy and transformation*. Murcia: Centro Párraga.
- Zamprónha, E. (2005). *Gesture In Contemporary Music On The Edge Between Sound Materiality And Signification*. TRANS-Revista Transcultural De Música. Recuperado de <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/181/gesture-in-contemporary-music-on-the-edge-be>