



Espacio y tiempo: materialidades simbólicas en el arte coreográfico contemporáneo

Space And Time: Symbolic Materialities in Contemporary Choreographic Art

Ana Inés Lázzaro*

Resumen

El arte coreográfico, en tanto lenguaje del ‘cuerpo en movimiento’, tiene como materialidades específicas al cuerpo, espacio y tiempo. En este ensayo se reflexiona acerca del tratamiento que el coreógrafo contemporáneo realiza, puntualmente, de la materia espacial y temporal en su creación. Se concibe al espacio y al tiempo no sólo como ‘objetualidades’ que constituyen el lenguaje coreográfico, sino también como entramados simbólicos que conllevan remisiones significativas y hacen de este lenguaje del arte una instancia comunicativa. Así, al tratar con símbolos socialmente instituidos, el coreógrafo no sólo debate en un campo meramente estético sino fuertemente social. Las reflexiones aquí reunidas derivan no sólo de varios años de trabajo teórico en el campo de las artes escénicas coreográficas, sino también de mi experiencia como bailarina y performer.

Palabras clave: comunicación, cuerpo en movimiento, forma significante, imaginarios sociales, recreación.

Abstract

Choreographic Art, as language of ‘body-in-motion’, has its specific materiality in body, space and time. In this essay, the author aims to reflect on how the contemporary choreographer plays, specifically, with the spatial and temporal dimensions in his choreographic creation. She conceives space and time not only as materials that constitute the choreographic language, but also as symbolic frameworks that involve significant remissions and therefore, communication. For this reason, when dealing with socially instituted symbols, the choreographer not only moves in the aesthetic field but also in the social one. The reflections gathered here come from several years of theoretical work in the field of performing arts, but also from my experience as a dancer and performer.

Key words: communication, body in motion, recreation, significant form, social imaginaries

* Centro de Investigaciones y Estudios en Ciencias Sociales (CIECS), Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina. Correo electrónico de contacto: anainelazzaro@gmail.com

1. Introducción

Este ensayo propone una reflexión sobre el arte coreográfico contemporáneo en tanto forma y lenguaje escénico. El lenguaje coreográfico o del 'cuerpo en movimiento' se define, básicamente, por tres elementos -o materialidades- que lo constituyen intrínsecamente, a saber: el cuerpo -como soporte material del lenguaje-, el espacio y el tiempo. En tanto cuerpo en traslación, considero que la dimensión espacio-temporal es fundante en el lenguaje coreográfico, y por ello, crucial para su comprensión.

Asimismo, y a fin de construir una mirada, concibo al arte coreográfico no solo como acontecimiento estético sino también de comunicación. El cuerpo -como soporte material del lenguaje coreográfico-, no puede separarse del sujeto que encarna, de aquí que toda imagen, figura o forma corporal tenga un fundamento social, y por ello, significativo. Subrayo entonces que el cuerpo -y con ello, la subjetividad- aún en su sola presencia, comporta y vehiculiza imaginarios sociales. Y más: no sólo 'el cuerpo' sino también 'el espacio' y 'el tiempo' son -ante todo-, imaginarios sociales instituidos, esto es, símbolos cargados de historicidad que remiten a significados socialmente compartidos. De esta manera, y a pesar de no basarse en la palabra, el lenguaje del 'cuerpo en movimiento' contiene en su propia materialidad un potencial significativo, y por ello, comunicante. Esta impronta se refuerza dado que, al tratarse de un entramado simbólico, preparado y dispuesto a la expectación e interpretación por parte del público, conlleva necesariamente la intención comunicativa de su creador.

El grueso de las aproximaciones teóricas a este fenómeno artístico ponen énfasis en la cuestión, sin duda central, de la corporalidad. Sin ánimos de desdeñar la relevancia que adquiere el cuerpo en este tipo de manifestaciones escénicas me propongo, en este artículo, reflexionar acerca del espacio y el tiempo en tanto elementos fundamentales en el arte coreográfico. Es importante subrayar que la división cuerpo-espacio-tiempo aquí planteada es meramente analítica, pues estos aspectos conforman en la práctica del 'cuerpo en movimiento' una realidad única e indisoluble.

Por otra parte, los modos de entender y abordar la representación y co-

municación en el arte coreográfico han sido sumamente diferentes en cada período histórico y corriente estético-estilista,¹ desde tendencias netamente miméticas hasta las que pretendieron una total abstracción del lenguaje del cuerpo en movimiento. Amén de los distintos abordajes existentes, se puede decir que el lenguaje coreográfico -en tanto puesta en escena de imágenes, figuras o formas-, contiene siempre grados de comunicabilidad, pues "para el sujeto no hay imagen que no tenga un mínimo de sentido, ni un sentido que no conlleve una imagen" (Castoriadis, 1999a: 142), más allá de la existencia de un mensaje o contenido explícito. El principio que subyace a esta afirmación postula la imposibilidad de no comunicar toda conducta (Watzlawick, 1971), toda acción -incluso un cuerpo en quietud total-, comunican. De esta manera, el lenguaje coreográfico -aún en sus abordajes más abstractos-, contiene siempre efectos semánticos, de sentido.

2. Desarrollo

El arte coreográfico contemporáneo

En la actualidad, existen variadas y divergentes manifestaciones artísticas que se autodefinen como arte coreográfico, por lo que sería inadecuado delimitar alguna estética o tendencia determinada y determinante. Esto no implica que las obras surjan y se manifiesten en un vacío. Más bien, lo que ha desaparecido es un paradigma único a la hora de abordar la creación. Esto supone, en primer lugar, que cada coreógrafo cuenta con una relativa libertad para establecer su concepción de lo coreográfico y de cómo llevar a cabo su obra. Cada obra es una construcción, que se vale de todos los recursos disponibles; mas el modo de integrarlos, relacionarlos y crear una 'coherencia' entre los mismos es una tarea que el coreógrafo contemporáneo realiza 'libremente'.

¹ Dentro de la tradición de arte coreográfico de Occidente podemos encontrar distintas tendencias estéticas-técnicas-estilísticas. Debido a cuestiones de extensión no podemos desarrollarlas aquí, pero mencionaremos algunas de las corrientes troncales: clásica, romántica, expresionista, moderna, formalismo abstracto, posmoderna, danza teatro y contemporánea.



Las propuestas suelen ser múltiples: desde obras que tienden a la narración e incluso a la problematización de temáticas sociales (la ecología, la xenofobia, la homosexualidad, etcétera), como propuestas que enfatizan el carácter abstracto, no narrativo y no representativo del ‘cuerpo en movimiento’.

Por otro lado, están las obras que basan el lenguaje coreográfico en estilos y técnicas coreográficas reconocidas y canónicas como el ballet clásico, pero también las que construyen el discurso en base a movimientos corporales cotidianos como caminar, sentarse, barrer, por poner algunos ejemplos. Asimismo, el auge de las tecnologías digitales ha proporcionado un nuevo recurso para la composición desde el uso de proyecciones en las puestas escénicas, hasta el surgimiento de un nuevo formato, en el cual el lenguaje del ‘cuerpo en movimiento’ pierde su condición presencial: el video arte.

La caída de las grandes narraciones o paradigmas que tuvo lugar a mediados del siglo XX -que afectó las distintas disciplinas de pensamiento y también las artes-, tuvo por supuesto su impacto en el arte coreográfico. Lo que desaparecía, dentro de este contexto, era una forma -técnica, estética y estilística- exclusiva y excluyente de entender y abordar el lenguaje del ‘cuerpo en movimiento’. A su vez, de la mano de este derrumbe paradigmático vino la llamada ‘crisis de la representación’ y de ‘la expresión en el arte’. De todos modos, esta no supone la ausencia absoluta de representación o expresión en el arte coreográfico contemporáneo: crisis, quiebre o ruptura con los modos canónicos y clásicos de entenderlas y abordarlas. En cuanto a la representación, el arte coreográfico contemporáneo deja de evocar -o imitar- una realidad o historia ‘fuera de sí’ para poner énfasis en las formas propias del lenguaje del cuerpo en movimiento. No es que la idea de ‘decir algo’ o ‘contar’ alguna historia haya desaparecido, lo que ha desaparecido es una forma específica de contar y decir, que subordinaba el lenguaje coreográfico al mensaje que se debía transmitir o realidad que se debía representar. En otras palabras, si en el pasado la(s) forma(s) del movimiento se proponía(n) como una adecuación, más o menos fiel, a conceptos e historias previas y realidades externas, en la contemporaneidad se propone una reivindicación de la materialidad propia del lenguaje coreográfico como forma significante, esto es, capaz de dis-

parar la producción de sentidos y significaciones. Así como los modos clásicos de representar entraron en crisis, la expresión -tan asociada al cuerpo- también se puso en jaque. Digamos que la ‘expresión’ es una forma de representación que pone en juego contenidos subjetivos: emociones, sentimientos, pensamientos del artista, por lo que expresar sería visibilizar ese ‘yo oculto’.

La explosión de recursos (técnicos, estéticos y estilísticos) a mano del coreógrafo lo situó en una posición de mucha más libertad a la hora de abordar su creación, pero a la vez, de mayor responsabilidad y compromiso reflexivo si pretende que su obra esté solidamente justificada. Es por esto que, en tanto los materiales que constituyen el lenguaje coreográfico refieren a tres imaginarios sociales centrales, las reflexiones acerca de los mismos deviene parte esencial de una labor artística responsable. Así, el lenguaje coreográfico contemporáneo no es concebido como un lenguaje meramente autorreferencial sino que, cada vez más, busca introducirse o insertarse en la construcción social de sentido, intentando ‘decir’ y comunicar; aunque eso sí, desde su especificidad como forma de arte. De esta manera, el cuestionamiento e indagación sobre su propia materialidad se halla profundamente vinculado a la cuestión del sentido, significaciones e imaginarios sociales.

El coreógrafo contemporáneo no es sólo un artista del movimiento -de las formas y secuencias coreográficas-, sino que está continuamente ‘leyendo’ la escena que él mismo crea, en pos de construir un discurso coreográfico dispuesto a la ‘lectura’ e interpretación de otros, el público. Dicho esto, pongamos atención en la problemática que aquí nos convoca, a saber: la cuestión del espacio y el tiempo en el lenguaje del ‘cuerpo en movimiento’.

Imágenes espaciales

En primer lugar, para hablar del espacio como uno de los materiales constitutivos del lenguaje del coreográfico, es importante destacar que el cuerpo mismo, como soporte material del lenguaje coreográfico, es ya ‘figura’ - o dimensionalidad- y por ello, espacialidad.

Como dije, el lenguaje coreográfico en tanto 'cuerpo en movimiento', conlleva necesariamente desplazamientos en el espacio, en el cual el cuerpo se sitúa -espacio circundante. Sin embargo, los coreógrafos contemporáneos no conciben la espacialidad como 'dato' o elemento externo, apriorístico e inmutable, en el cual se desarrolla y despliega el movimiento, sino como aquello que surge del movimiento corporal mismo. Por lo tanto, hablar de desplazamientos, no sólo implicaría moverse en el espacio -cambiar de lugar-, sino mover el espacio: modificarlo, recrearlo. En otras palabras, un desplazamiento del espacio en sí mismo, un espacio continuamente creado en y a través del devenir del movimiento.

Por otra parte, la noción de 'escena' refiere a un espacio determinado, un espacio ficcional que establece sus propios límites y plantea un recorte en relación al espacio social mayor. ¿Cómo se establecen dichos límites?, ¿dónde comienza la escena y dónde termina? En relación a lo que se acaba de decir, esta delimitación espacial se da a partir de la corporalidad en movimiento. Es el cuerpo -o los cuerpos- en movimiento y traslación, lo que va creando y recreando la espacialidad. De este modo, la disposición espacial de los cuerpos, sus trayectorias de movimientos y desplazamientos, van generando límites espaciales: la dimensionalidad del espacio escénico. Pero también: así como el 'cuerpo en movimiento' es creación de imágenes espaciales, la espacialidad que se va creando, crea y define la imagen-forma del 'cuerpo en movimiento': las distintas imágenes o formas de la espacialidad y también de la corporalidad, podrán darse a partir de las distintas situaciones del cuerpo en el espacio. Se trata de un proceso de definición recíproca entre cuerpo y espacio, que, por decirlo de algún modo, propone la disolución del binarismo interior/exterior. Como afirma la teórica de teatro Josete Feral:

Toda percepción del espacio visual es, ante todo, de orden kinestésico. Dicha recepción pasa por la localización de los desplazamientos, movimientos, acciones de los que se instalan allí, confirmando lo que los actos físicos nos enseñaron: que el sentimiento del espacio nos es dado por el desplazamiento de los cuerpos, unos con respecto a otros, por su interrelación, más que por las imágenes que registra la retina. (...) El espacio no existe como espacio más que por la persona que se desplaza por él (Feral, 2004: 188).

El espacio como materia/forma

El espacio, por ser tridimensional, presenta ciertas características que el coreógrafo no puede eludir: es un espacio de profundidad y altura. Así, considerada material, formalmente la espacialidad ha de abordarse desde una perspectiva geométrica refiriendo a cuestiones tales como: las direcciones, los frentes, los distintos niveles y planos, distancias, etcétera, como recursos para crear y diseñar los desplazamientos. Estos condicionantes son para el artista los recursos a partir de los cuales dará lugar a la creación de redes espaciales que conforman el relato coreográfico. No obstante, el trabajo de composición coreográfica supone no sólo establecer las coordenadas espaciales de una secuencia de movimiento específica, sino también la relación entre los distintos intérpretes de movimiento, cuyos vínculos kinéticos -de movimiento-, generan modificaciones en las figuras e imágenes espaciales creadas y proyectadas.

Realizando un minucioso trabajo sobre la espacialidad del movimiento -saltos, caídas, giros, superposiciones de planos y niveles, inversiones corporales-, como también a partir del uso de recursos externos -dispositivos tecnológicos, proyecciones, iluminación- el artista dará forma a delimitaciones espaciales diversas. Ahora, más allá que el espacio -como materialidad- pueda ser trabajado de modo estrictamente formal, por más pureza geométrica que se pretenda, la espacialidad jamás podrá ser escindida de la dimensión significativa que comporta. Pues el espacio es un imaginario social fundamental, en tanto se relaciona con nuestra existencia situada. Es más, podría considerarse al espacio como una significación social central que permite el desarrollo y existencia de la sociedad como tal. Sin embargo, hablar de una dimensión significativa no implica que la espacialidad contenga un significado único y unívoco. Más bien, esta consideración remite a la imposibilidad de que la misma no esté cargada de sentido, de algún sentido. De aquí que, las trayectorias espaciales que va dibujando -y desdibujando- un despliegue de movimiento, implique la circulación de imaginarios socialmente compartidos. Espacios que se cierran, que se abren, que liberan, oprimen, emocionan, distancian; que jerarquizan ciertos momentos, o señalan y magnifican hasta lo más pequeño de una escena. Se puede argüir la sola utilización de la espacialidad -como constitutiva del lenguaje del movimiento-, implica la existencia



de una dimensión valorativa que constituye uno de los contenidos del arte coreográfico contemporáneo. Por lo cual, y desde el comienzo, el tratamiento que se haga de dicha dimensión será esencial en la construcción del relato. En suma, el espacio, en el arte coreográfico, es materia y forma significativa.

Arenas movedizas. Un espacio plurivalente y siempre cambiante

Al tratarse de imágenes dinámicas, las disposiciones establecidas entre los elementos de la escena y las relaciones que entablan entre sí, que dijimos, crean una espacialidad determinada, son siempre alteradas y modificadas en el devenir del ‘cuerpo en movimiento’. Así, la composición coreográfica se vuelve un fenómeno de creación de una espacialidad móvil, o dicho de otro modo, las imágenes o figuras corporales en movimiento dan ‘lugar’ a un continuum de espacialidades diversas. Como expresa Josete Feral:

...el espacio visual está hecho de todo un conglomerado de estímulos sensoriales que demandan no solamente la mirada sino también otras facultades sensoriales del sujeto (sensación de proximidad por ejemplo) la experiencia teatral puede aparecer así como un lugar de polisensorialidad. Lo importante para el espectador no es reconocer espacios reales o ficticios, sino viajar dentro de las formas, las estructuras, la materia: colores, superficie, textura, etc. (...) Esta polisensorialidad está en primer lugar y acompaña de manera indisoluble la codificación de las significaciones que le son general y espontáneamente atribuidas.(...). El espacio visual no surge, por lo tanto, simplemente de la vista, sino también de lo sentido (Feral, 2004: 186-7).

Esta ‘polisensorialidad’ de la escena -como lugar de estímulos sensoriales diversos que el cuerpo percibe- lleva al espectador a romper con el orden instituido de lo espacial. Como ya se mencionó, en el arte coreográfico contemporáneo el espacio es concebido como algo ‘a formar’, a crear y no como un receptáculo preexistente, en el cual al artista sólo le queda desplegar su movimiento. Esta posibilidad de recreación implica también -dentro de la institución artística- que las leyes propias de la ‘perspectiva clásica’ (un punto de fuga central y jerárquico, por ejemplo), que estuvieron presentes en las distintas tendencias y abordajes

coreográficos, sean abandonadas. En el arte coreográfico contemporáneo, la visión única predominante que imponía la perspectiva tradicional, cede lugar a la diversidad de los ‘puntos de fuga’.

De esta manera, el espacio visual deviene un lugar multidimensional, multifacético, lleno de redes, de recovecos, indefinidamente resignificable, donde el espectador se deja impregnar por un cúmulo de sensaciones y perceptos. El devenir del movimiento, vuelve el espacio una ‘realidad’ material en continua transformación.

En resumidas cuentas, el espacio de la ‘escena’ no es mimético de lo real, sino que se construye como una estructura abierta y difusa, en la que el espectador viaja de una sensación a otra, modificando continuamente la percepción que tiene de la espacialidad.

Tiempo, imágenes en movimientos

Sabemos que, el arte coreográfico refiere a un lenguaje eminentemente visual, de imágenes, figuras o formas perceptuales. No obstante, lo que hace su especificidad es que estas imágenes sean dinámicas, es decir, estén en continuo movimiento. De otro modo, estaríamos hablando de imágenes, figuras y formas estáticas, como una suerte de pintura viviente, y eso no sería ya coreográfico. Por este motivo, lo temporal, en tanto devenir de las imágenes, figuras y formas, se halla en el corazón mismo de este lenguaje. La forma coreográfica es efímera, “no del todo mensurable, ni ceñida a límites morfológicos precisos” (Rosales, 2007: 56). La forma es, en el arte coreográfico, transformación continua.

Analicemos esto con más detalle: al igual que con el espacio, se trabaja con el tiempo, con la temporalidad, al menos en dos aspectos indisolubles: *i*) formalmente: como constitutivo del movimiento en sí mismo (de un movimiento particular, por ejemplo: levantar y bajar un brazo), así como en relación al encadenamiento de movimientos (secuencias o ‘frases’ coreográficas) para lo cual el coreógrafo se aboca a un trabajo detallado de ordenación rítmica; *ii*) por otro lado, el tiempo significativo, ya sea considerando el significado social de cada movimiento particular (no es lo mismo levantar y bajar un brazo de modo lento, que

abruptamente), como también en tanto relaciones y encadenamiento entre momentos y escenas, es decir, en referencia al imaginario instituido del tiempo como 'orden de las sucesiones' (Castoriadis, 1999b).

En algún punto, resulta inapropiado separar la cuestión formal del tiempo como materialidad de movimiento del 'contenido', que tal tratamiento sugiere. Por ello, insistiremos en el carácter puramente analítico de tal distinción. Ahora, ¿en qué sentido podemos hablar de creación de temporalidad, de ritmo, en el lenguaje coreográfico? Dentro de la tarea creativa y creadora del artista, hay una búsqueda consciente de creación de nuevas pautas temporales y rítmicas. Las obras de arte coreográfico contemporáneo proponen ellas mismas una temporalidad no sujeta al tiempo socialmente instituido, o el tiempo de referencia (lineal, evolutivo, cronometrado). Se trata de un tratamiento diferencial de lo temporal, que no está determinado por la experiencia cotidiana. Por ejemplo, un trabajo minucioso en relación a las velocidades de la acción: cuerpos que se mueven en la extrema lentitud y que, sin causa ni razón, pasan a moverse a máxima velocidad. O cuerpos en quietud total, como una instancia de suspensión y atemporalidad. En este sentido, las intervenciones sobre la cualidad de los movimientos corporales, permiten construir una trama, un tejido, que otorgan al movimiento un ritmo y temporalidad propios que se aleja de la subdivisión y conteo que habitualmente se hace del tiempo. En el reloj, un movimiento puede durar tan sólo 5 minutos, pero para el espectador puede percibirse y vivenciarse como 'interminable'. Estas sensaciones temporales vividas por el público no se justifican en tanto experiencias meramente subjetivas. Se trata de recursos objetivos, propuestos en y a través de la coreografía misma y que constituyen el aspecto formal y material de la obra en tanto composición. Sin ir más lejos, es a esta composición-construcción cuidadosa a la que se entrega el artista en el proceso creativo, a sabiendas que puede generar 'ciertos efectos' sobre su público dado que su materia prima el símbolo socialmente compartido del tiempo: ese reglaje temporal conocido y experimentado por todos. Además de la temporalidad seleccionada para la ejecución de determinado movimiento, las secuencias de movimientos o frases coreográficas -trazadas espacialmente y encadenadas entre sí- establecen su propia referencia rítmica: su propia puntuación u ordenación temporal. Dice Rosales al respecto:

La creación coreográfica está signada por su tendencia a ser una ordenación rítmica de intensidades emanadas por y generadas en torno al cuerpo humano. Este acto de ordenar rítmicamente un haz de tensiones -en todos los derivados corporales de las mismas: desplazamientos, giros, caídas, recuperación, elevaciones, contracciones, extensiones, arrastres, percusiones, resistencias, expresión emotiva, quietud, y un largo etcétera- no implica la instauración de un todo homogéneo, unidireccional y concluyente que articule signos en un texto lineal y progresivo; por el contrario, la intensidad de la danza representa la naturaleza del término 'discurso', y por tanto, se trata de la configuración intencional, en el espacio, de fuerzas diferentes, divergentes y en interacción (Rosales, 2007: 52).

La obra, como totalidad compuesta por diferentes escenas o fragmentos, puede presentar una multiplicidad de texturas rítmicas que se contrastan, se superponen, se continúan, logrando un tejido visual único y de gran dinamismo. Los recursos utilizados para suspender los imaginarios instituidos acerca de la temporalidad son diversos y se hallan en diferentes niveles. Para poder brindar algunos ejemplos, es necesario retomar la idea de que, en el arte coreográfico contemporáneo, se realizan dos tipos de suspensiones de lo instituido: en relación al lenguaje del movimiento cotidiano, por un lado y respecto a la institución artística -o canon artístico-, por otro.

En el primer caso, se puede decir que lo que se altera son los tiempos normales de realización de una acción. Al no estar sujeto a los fines instrumentales y pragmáticos del actuar cotidiano, el lenguaje coreográfico -en tanto acción- explora la temporalidad intrínseca de cada movimiento, intentando reconocer aquellos efectos que tal o cual tratamiento de lo temporal conlleva. El artista, por ejemplo, puede realizar la simple acción de acostarse en el suelo, pero demorar 20 minutos en hacerlo. De este modo, el tiempo que implica la acción se vuelve el contenido de la misma, puesto que es en y por este abordaje de lo temporal que un movimiento tan simple se condensa, se hace espeso, se llena de otros movimientos. Por otra parte, y en relación a la 'institución artística coreográfica', la tendencia actual rompe con la lógica instituida del ordenamiento rítmico y temporal a través de un recurso básico: no basar el movimiento corporal en un patrón musical exterior. De este modo, el movimiento deja de concebirse como la interpretación/materialización



de una pauta musical cualquiera. En esta perspectiva, el movimiento en sí mismo -por ser tiempo- es ya musical. No habría entonces dependencia a un soporte exterior al movimiento en sí. Si hay musicalidad, esta es creada en y por él mismo. Esto no quita que la obra pueda estar acompañada por un apoyo sonoro -que puede ser música, o tan sólo sonidos, ruidos, palabras, voces, etcétera-. Cualquier sonoridad externa es tomada como un elemento que dialoga con el lenguaje del 'cuerpo en movimiento' y que puede reforzar el ritmo y los acentos que éste propone, o también contraponerse, generando una tensión entre lo que se ve y lo que se oye. Por ejemplo, movimientos frenéticos, veloces, cortados y golpeados pueden ser acompañados de una música suave, lenta y melódica. Tampoco quiere decir que el coreógrafo contemporáneo deba abstenerse de bailar una música. Lo que queremos destacar aquí es que el artista no está previamente determinado u obligado a un tratamiento único de lo sonoro, sino que dispone de un amplio abanico de posibilidades para tratar formalmente el tiempo del movimiento. Así, el coreógrafo debe tener en cuenta que cada una de las selecciones y decisiones que tome acerca de la utilización de lo temporal habrá de generar una atmósfera específica. Detengámonos un instante aquí. Para entender la cuestión de la 'creación de atmósfera' comencemos por considerarla una suerte de halo o capa que envuelve la escena -tanto a los artistas como al público-. La misma es impalpable e invisible como materialidad objetiva, pero totalmente perceptible y experiencial en tanto se relaciona a un universo de sentidos y significaciones. Es decir, una atmósfera puede ser percibida en tanto asocia sensaciones -corporales- a imaginarios sociales compartidos. De este modo, crear una atmósfera determinada implica tener en cuenta diversos aspectos: lo perceptivo, sensorial y lo significativo, todo ellos entrelazados. En este sentido, la intervención deliberada sobre la materialidad del tiempo del movimiento permite al coreógrafo provocar ciertas asociaciones significativas que darán lugar a la creación de sentido por parte del público. Concluyo así que al igual que el espacio, la temporalidad del movimiento contiene una dimensión comunicativa fundamental. Como dice el poeta Octavio Paz en relación a la experiencia poética:

El ritmo es una magnitud organizadora del sentido.(...)El ritmo engendra en nosotros una disposición de ánimo que sólo podrá colmarse cuando sobrevenga 'algo'. Sentimos que el ritmo es un ir hacia algo, aunque no

sepamos que pueda ser ese algo. Así, todo ritmo es sentido de algo, no es una medida vacía de contenido, sino una dirección, un sentido. El ritmo no es medida, sino tiempo original (Rosales, 2007: 59).

Tiempos reversibles: la ruptura de la lógica causal

El arte coreográfico contemporáneo se propone experimentar con límites del tiempo instituido también en otro sentido: en relación al devenir de la historia, entendida ésta como encadenamiento y relación entre momentos. En primer lugar, porque se considera a la historia, o como dice Castoriadis, al 'orden de las sucesiones' -tiempo lineal- como una cuestión socialmente elaborada, construida. De aquí que se intente romper con la causalidad como modo legítimo y hegemónico de expresión de lo temporal. La causalidad es vulnerada a partir de distintos procedimientos: *i)* La naturaleza del movimiento: Recapitulando lo ejemplificado en el apartado anterior, este aspecto refiere a la calidad o cualidad de cada movimiento, dado que el modo en que el movimiento corporal se desarrolla habitualmente conlleva una lógica causalista, es decir, normalmente cada movimiento corporal se deriva del anterior y produce el movimiento siguiente. Esto, que suele denominarse 'movimiento orgánico', e implica la 'economía de la acción', se halla profundamente arraigado en la corporalidad cotidiana. Una de las grandes guías de exploración de los coreógrafos es ¿cuál es la naturaleza intrínseca de tal o cual movimiento?, ¿cuál es su dinámica, su cualidad?, ¿cómo se encadenan habitualmente los movimientos? Intentando jugar, contraponer, generar texturas diversas partir de tales caracteres. A un movimiento lento y fluido le puede seguir un movimiento golpeado y quebrado. A una secuencia completamente dinámica y vertiginosa de desplazamientos espaciales, una repentina suspensión en el espacio y el tiempo. Estas contraposiciones en la calidad y cualidad del movimiento, generan tensiones que rompen la organicidad, y dislocan, valga la redundancia, la expectativa del espectador sacándolo de la lógica de las previsiones. No hay, como en la vida cotidiana, 'economía de lo energético', sino derroche, exacerbación. Se trata de la lógica de lo incommensurable; *ii)* El fin del movimiento, el fin de la historia: Este aspecto refiere al objetivo de la acción del artista. Las acciones y los movimientos coreográficos no tienen un objetivo hacia el cual se enca-

minan, por ende, no hay una dirección única que seguir, una secuencia preexistente que respetar para llegar a la meta. Esto no quiere decir que se arribe a cualquier lado, o que la obra de arte coreográfico sea una mera improvisación de movimientos sin direccionalidad. Por el contrario, no sólo se llega a determinados lugares, sino que los mismos están cuidadosamente estipulados. No obstante, el punto radica en que estas metas u objetivos de la acción –que son conocidos y respetados por el artista- no pueden ser reconocidos o deducidos *a priori* por el espectador, en tanto se salen de la lógica pragmática del mundo instituido. De este modo, lo que se altera es la idea misma de ‘expectación’; al dislocar lo que el ‘espectador’ ‘espera’ que suceda. Esto se vincula profundamente con la narración en un sentido tradicional en la cual hallamos un principio, un nudo y un fin visiblemente diferenciables y claramente encadenados. La obra de arte coreográfico contemporáneo no cuenta -necesariamente- una historia en este sentido. Por el contrario, las escenas o momentos pueden relacionarse entre sí sin responder a la lógica lineal: la historia se fragmenta, los momentos se vinculan de modo arbitrario, se superponen y contraponen. De esta manera, lo que se altera es la noción hegemónica de ‘irreversibilidad’ del tiempo, pues al no haber una dirección predeterminada (lo cual no implica que no haya dirección), se puede ir y volver, saltar, girar en el tiempo, proponiendo un nuevo modo de aprehender el “orden de las sucesiones”.

3. Conclusión: movimiento-con-sentido, imágenes que son imaginarios

A lo largo de este ensayo he tratado de desarrollar algunos de los aspectos fundamentales a la hora de concebir el arte coreográfico contemporáneo. Con este objetivo, focalizo en el tratamiento formal de dos de sus materialidades centrales: el espacio y el tiempo, entendiendo se trata no sólo de ‘materias’ sino también de símbolos que constituyen el aspecto significativo y comunicante de este lenguaje del arte.

De esta manera, aún cuando una obra pueda abordar distintas e innumerables temáticas, las cuales son sugeridas desde el título y a lo largo del relato coreográfico -mediante el uso de diferentes recursos, elementos y objetos materiales e inmateriales-, el contenido de la misma no puede es-

cindir del modo de concebir la espacialidad y temporalidad. Con esto sugerimos que el tratamiento que se haga de las mismas, en tanto materialidades del lenguaje coreográfico, conlleva irremediamente una propuesta significativa. Como recalca Umberto Eco:

Si el arte puede escoger cuantos temas de discurso desee, el único contenido que cuenta es cierto modo de ponerse el hombre en relación con el mundo y resolver esta actitud suya, a nivel de las estructuras, en el modo de formar (Eco, 1985: 48).

Puede ocurrir incluso, que el tratamiento formal que se haga del espacio y tiempo en una obra no se condiga con la intención temática explicitada por el autor. O por el contrario, que este contenido siempre implícito coincida con las intenciones del creador y sea un objetivo consciente del mismo. Sea como fuere, en el arte coreográfico contemporáneo, espacio, tiempo y por supuesto, también el cuerpo, se vuelven los ‘temas centrales’ del quehacer artístico y de la obra como discurso, pues en ésta forma y contenido constituyen un todo indisociable: el ‘cómo’ coincide con el ‘qué’.

De este modo, lo que se disuelve es la oposición figura/fondo, signifiicante/significado: forma-contenido. No porque no haya formas, no porque no haya contenidos, de hecho los hay, sino porque se implican y definen recíprocamente. Esto, como aclaramos al comienzo de este ensayo, en tanto el lenguaje coreográfico contemporáneo no propone una forma que se adecúe a un contenido anterior a ella y pretenda expresarlo, visibilizarlo, es decir: representarlo. Mas tampoco se trata de una forma abstracta y vacía que pueda ‘llenarse’ de cualquier contenido, o dicho de otro modo, interpretarse de cualquier manera. Hablar de la ‘puesta en escena’ de imágenes -espaciales y temporales-, nos lleva a considerar directamente los imaginarios sociales que éstas soportan: forma y contenido se articulan indisociablemente. Las imágenes tienen ‘sentido’ porque tienen ‘forma’ y las imágenes-formas son tales –y no otras- porque se organizan significativamente.

En esto, puede resultar clarificadora la metáfora del tejido: los hilos existen *a priori*, poseen su color, su textura, su grosor -su ‘singularidad’-; pero el tejido -como un todo- no estará predeterminado por estas cualidades, sino que será el modo en que los hilos se crucen, se rocen, se aprietan,



que tendremos un tejido y no otro. Los hilos, sin perder sus características iniciales, contribuyen a la conformación de un todo mayor. Pero no se trata de una totalidad que sintetiza de un modo homogeneizante destruyendo las particularidades, sino que entrecruza lo heterogéneo, dando lugar a una nueva estructuración significativa y significativa.

Bibliografía

- Castoriadis, Cornelius (1999a) *Hecho y por hacer: pensar la imaginación*, Eubeda, Buenos Aires.
- Castoriadis, Cornelius (1999b) *La institución imaginaria de la sociedad*, tomo II, Tusquets, Buenos Aires.
- Eco, Umberto (1985) *Obra abierta*, CAYFOSA, Barcelona.
- Feral, Josete (2004) *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*, Galerna, Buenos Aires.
- Rosales, Emilio (2007) *Intemperancia y situación de una Atopía*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.
- Watzlavick, Paul, Beavin, J. y Jackon, D. (1971) *Teoría de la comunicación humana*, Tiempo Contemporáneo, Buenos aires.