

**INVESTIGAR EN ARTES: DE CÓMO LA INTERTEXTUALIDAD ALIMENTA LOS
PROCESOS CREATIVOS DE LA ESCENA**

**RESEARCH IN ARTS: ON HOW INTERTEXTUALITY NURTURES CREATIVE PROCESSES IN
PERFORMING ARTS**

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

Recibido: 1 de marzo de 2017

Aceptado: 1 de abril de 2017

Resumen:

La práctica intertextual ofrece al creador una herramienta composicional que no solo amplía el campo escénico, sino que ofrece la posibilidad de la movilización y la evolución de la forma en la que se constituyen las identidades de la danza y del coreógrafo: al probar formas, esquemas, estructuras y mecanismos que operan en el / los hipertexto (s), que constituyen esa perspectiva artística, el hipotexto (lo “nuevo”) devela no solamente una posibilidad distinta de existir, sino también una posibilidad diferente de relectura del texto “original”.

Palabras clave: *Intertextualidad, danza, coreografía, danza contemporánea, composición coreográfica.*

Abstract:

Intertextual practice has become a compositional tool for performing artists, not only by expanding the scenic field, but offering the possibility of mobilizing and evolving the ways in which the identities of dance and choreography are conceived. By testing and trying mechanisms, structures, patterns and forms that operate on the hypertext, the hypotext offers the chance to not only exist itself in a different manner, but the possibility of reading the “original” text in a new way, from another point of view.

Key words: *Intertextuality, dance, choreography, contemporary dance, performing arts, choreographic composition.*

* * * * *

1. Introducción

La investigación en artes supone, indiscutiblemente, no solo una disposición abierta al diálogo con distintas disciplinas y la implicación de ese diálogo en las estructuras metodológicas y los procedimientos de creación, sino una ampliación del campo de acción y de la percepción con la que el mencionado campo es –al menos primariamente– asumida.

En las artes escénicas, esta relación puede adquirir niveles muy profundos y amplios, pues la característica principal de ellas es el devenir constante de sus elementos, no solo en las fases de improvisación, creación y montaje, sino en el tiempo mismo en el que se desarrolla el hecho escénico en confrontación con el espectador.

De tal manera, para encarar cualquier proceso creativo en artes, los implicados en este tendrían que – en la búsqueda de un lenguaje propio de lo que resulte como obra – diseñar y desplegar un recorrido de investigación en el que las acciones y los juegos propuestos desemboquen en la producción de sentido, a partir de la generación de materiales y estados en consonancia con la conversación interdisciplinar y a favor de los objetivos propuestos.

En este artículo, pretendo reflexionar sobre la importancia e incidencia que la *transtextualidad*, aquel concepto trabajado por Gérard Genette y que abarca - entre otros- a la intertextualidad (desarrollada también por Julia Kristeva), para organizar de manera metodológica una práctica de creación escénica que desembocó en una trilogía de obras coreográficas, a partir del universo visual del cineasta hongkonés Wong Kar Wai, en particular del film *2046* (2004), en el que se destaca un especial tratamiento de los encuadres, los colores y el ritmo de uso de la cámara, para construir atmósferas interiores dominadas por una suerte de decadencia elegante, revestida de nostalgia y distanciamiento emocional de los personajes.

La obra coreográfica que compete a este estudio, *La señorita Wang soy yo*, es la última de una serie de piezas (*Hora Nona*, 2007 y *Entre ellas, el tiempo*, 2013), en las que *2046* representó una gran fuente de información visual para su creación. Estas dinámicas creativas escénicas han sido también parte de estudio previo en el libro *Ernesto Ortiz 2014*.

2. La intertextualidad para la creación escénica

Desde que la danza fue organizada como disciplina artística en calidad de actividad creativa en todo su derecho e individualidad, sirvió como un gran medio expresivo a favor de otras narrativas, de otras historias que se alimentaron del rango de movimientos del que el hombre es capaz para construir un ordenamiento de acciones, traslados espaciales y gestos corporales que coadyuvaban en la creación de un determinado discurso.

Así pues, la danza siempre ha estado relacionada con otras disciplinas artísticas, en la búsqueda de la construcción de una narrativa escénica. Aun cuando las fisuras históricas en la dependencia con la narrativa aristotélica de la construcción de inicio, nudo y desenlace, colocaron al movimiento puro como centro de su análisis y, por lo tanto, como discurso

principal en la danza, las relaciones de reciprocidad entre el movimiento, el escenario, la música (o incluso su ausencia), los espacios no convencionales, nunca dejaron de existir.

El simple hecho de permitir que un cuerpo se mueva de determinada manera, en determinado espacio y tiempo, establece de entrada un diálogo que va a abrir la posibilidad de distintas lecturas entre lo que el coreógrafo, el bailarín y la obra generan. El texto gestado por sus creadores entra en estrecha relación con la capacidad y particularidad de lectura que el espectador hace de este. De tal forma, la obra deja de existir como una unidad de sentido cerrada y unívoca, para empezar a ser reconstruida desde la perspectiva de cada persona que la mira, que la presencia, que la experimenta.

Asistimos entonces a la relación que sucede entre el texto producido por el creador / intérprete / espacio-tiempo que es una obra (y todos las posibilidades de intertextualidad que aparecieron y definieron este proceso) y los textos con los que el espectador se enfrenta a ella; su sentido estético, su experiencia sensible, su bagaje cultural, su relación previa con lo escénico, etc.

Las acciones sensibles y racionales que implican asistir a un hecho artístico, entonces, también entran en relación con el “texto” que es el espectador, el “texto” que es el “intérprete”, el “texto” que es el autor y el “texto” que es la obra. No hay escisión entre cuerpo y mente en la recepción de lo artístico, sino que mediante una activa relación entre los procesos sensoriales y las reflexiones a los que estos pudieran conllevar, son factibles las infinitas posibilidades de percepción y lectura – y por tanto de producción de sentido de lo que se vive – en la asunción de lo artístico. Infinitamente potenciadas cuando el cuerpo que se mueve, que baila, que habla o que se expresa de una u otra manera, produce en el cuerpo que observa una empatía o una disonancia de distintos niveles y profundidades.

Así, la intertextualidad constituye no solo la creación, el verbo de la creación, sino la forma de su recepción: la cualidad, el adjetivo que determina tal acción. El acto de “inter-textuar” permite no únicamente el consumo activo de la creación, de la obra o el producto escénico, sino que – por otra parte – termina de construir tal producto; permite la gestación de la trilogía del arte contemporáneo: artista - obra - espectador:

El término intertextualidad hace referencia a una relación de *reciprocidad* entre los textos, es decir una relación *entre-ellos*, en un espacio que trasciende el texto como unidad cerrada. Asimismo, en tanto este adjetivo se sustantiva, es decir, se convierte en *intertextualidad*, la resonancia semántica es la de una cualidad, al tiempo que un grado de abstracción. Podríamos hablar, pues, de *intertextual*, *intertextualidad*, e incluso de *inter- textar*, todos estos términos gravitando sobre el *intertexto* como nuevo campo metodológico¹.

Así entendido, podríamos incluso afirmar que la obra dancística / escénica no existiría sin la conjunción de los “textos” que son artista, obra y espectador. Que la experiencia sensible no podría ser construida sin el arribo de todos estos textos en unos mismos espacio y tiempo en los que –finalmente– la obra (la experiencia artística) es posible.

¹ VILLALOBOS, Iván, “La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes”, *Revista de Filosofía Universidad de Costa Rica*, XLI (103), p. 137

La construcción de lo escénico es únicamente posible cuando se vinculan las condiciones y elementos que lo constituyen; y sobrevive solamente en un lugar y un tiempo concretos. Así pues, lo escénico no es un texto independiente que existe por sí mismo, sino que aparece – se hace visible y vivible – cuando los demás textos han entrado en contacto y relación con él. La danza pues, la danza escénica se entiende, es el “entrettexto” por el cual los demás textos atraviesan y generan el hecho artístico: “El texto no existe por sí mismo, sino en cuanto forma parte de otros textos, en tanto es el *entrettexto* de otros textos²”.

Dicho así, se hace evidente que las relaciones intertextuales afectan no únicamente a la constitución del hecho artístico, de la obra; sino que – en una práctica de investigación artístico / creativa – afectan e inciden en la cualidad de los procesos de creación. Si las capacidades corporales del artista establecen diálogos con el espacio y el tiempo en el que son posibles, y las formas de percibir y descifrar el mundo del espectador entran en conversación con las obras, la manera de enfrentarse a la creación, la gestación, el desarrollo y la organización de los materiales del creador - autor - director deberían, así mismo, entrar en esa lógica de intercambio.

En ese sentido, las metodologías de composición escénico – coreográficas pueden, y deben, verse afectadas por la relación que se mantiene cuando un ejercicio intertextual es puesto en práctica. La manera de operar sobre las estructuras previas de la danza: el entrenamiento, las improvisaciones, las técnicas y métodos de composición son perfectibles, susceptibles de mutación y cambio, cuando la práctica intertextual obedece a un interés honesto y consciente de ampliar el espectro creativo del autor. Así pues, la práctica intertextual en la escena – en el arte en general – no debería únicamente incidir en la asunción de materiales y la reinterpretación de productos, estéticas o ideas venidas del hipertexto (el “texto primario u original” desde el que se parte), sino que las dinámicas en las que los elementos de ese hipertexto han conformado la obra también deberían afectar al proceso creativo: “No sólo todos los textos anteriores forman parte del intertexto latente de todo texto, sino también el conjunto de los códigos y sistemas que operan esos textos, es decir, su dimensión estructural y estructurante³.”

Coreografiar intertextualmente debería también ser una práctica de revisión y reestructuración de las formas en las que un autor organiza y jerarquiza los elementos de sus obras. En virtud de lo cual, la perspectiva ontológica de la práctica coreográfica puede verse interpelada, cuestionada y, en consecuencia, podría evolucionar y aumentar su campo de acción.

Crear en verdades absolutas no favorece de manera alguna a la práctica artística. El paraguas que constituye las técnicas y disciplinas del arte solo deberían ofrecer una base segura, pero híper flexible sobre la que ampliar el rango expresivo y recursivo de la escena. Así, nada de lo que creamos como inamovible es posible, no hay entonces

² VILLALOBOS, *La noción...*, p. 138

³ *Ibídem*

una única verdad: “La intertextualidad es precisamente la imposibilidad de asumir ningún texto con maestría⁴.”

La práctica escénico – coreográfica, por tanto en un ejercicio intertextual no va a ser considerada como un “texto primero”, como un texto que previamente existe impertérito y sobre el cual no es posible el cambio, la mutación, sino que supone una maleabilidad y una plasticidad implícitas en las dinámicas de creación en las artes, para constituirse en algo más, en una nueva –si es posible lo nuevo– danza.

La danza misma ha mutado constantemente, desde su origen hasta nuestros días, permitiendo así una diversificación de sus alegaciones y un discurrir histórico que le ha liberado del acartonamiento y encorsetamiento de las purezas de lenguaje. Desde las manifestaciones rebeldes de la Duncan, a principios del siglo XX, pasando por el intenso mundo de creadores y técnicas de la danza moderna (Graham, Limón, Cunningham), hasta el gran rompimiento –durante los años 60 y 70) con todos los presupuestos ontológicos de la danza hecho por el movimiento de danza postmoderna de Norteamérica (Reiner, Paxton, Forti, Brown), la *Tanztheater* Alemana (Jooss, Bausch, Trommler, Bohnner, herederos de la sociedad post guerra) entre otras manifestaciones artísticas, los discursos contemporáneos dancísticos son pues una amalgama de visiones, entrenamientos, narrativas y posturas estéticas y políticas.

Esta amalgama supone también una “babelización” de las expresiones coreográficas, que “expande las posibilidades de la danza y de los discursos escénicos, para permitir un diálogo interdisciplinario que alimente los procesos creativos, los reconfigure y los potencialice⁵.”

Sin estos cambios, no hubiese podido existir lo que debe necesariamente existir en las artes: la evolución. Villalobos lo explica con claridad: “No existe un *texto primero*, pues tal cosa supondría el lenguaje como materia previa (*prima*), virgen, no desflorada por el uso ni transformada por el volumen de las escrituras, por la Historia de la escritura (la escritura como historia)⁶.”

Si asumimos que la práctica y el ejercicio creativo pueden generar conocimiento a partir de una propuesta de investigación orientada con claridad, ampliamente flexible y atenta a los cambios de timón que el desarrollo de estos suponen, estaremos asumiendo también que nuestra visión de lo que hacemos es susceptible de experimentar cambios. Las estructuras en las que asentamos nuestro conocimiento y oficio pueden, entonces, no solo movilizarse, sino crecer y diversificarse.

⁴ *Ibídem*

⁵ ORTIZ, Ernesto, *Ernesto Ortiz 2014*, Cuenca, Objetos Singulares – Facultad de Artes Universidad de Cuenca, 2014, p.31

⁶ VILLALOBOS, Iván, “La noción...”, p.138

3. *La señorita Wang soy yo* y el cine de Wong Kar Wai

La señorita Wang soy yo (obra coreográfica construida dentro de la primera fase del proyecto “Hacia una nueva estética desde América Latina”, de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca) empezó como un diálogo intenso con la obra del cineasta hongkonés Wong Kar Wai y, en concreto, con el film *2046*, y la clarísima e intensa estética que visualmente esta construye. Wong Kar Wai logra componer en esta pieza cinematográfica un universo intensamente rítmico y recargado de tonalidades que viajan entre el rojo y el verde, para crear una poética visual que –sostenida por el uso de largas tomas de planos muy bien elaborados- crea un estilo profundamente sensual, al mismo tiempo que nostálgico y decadente. En *2046*, los personajes/actores viven extremas pasiones que les consumen, pero a las que frenan, de igual forma que un dique contiene el mar, para aportar decisivamente en el ritmo también contenido del film.

A partir de la lectura y la asunción de las múltiples imágenes, atmósferas, textos y cualidades estéticas, las referencias que se hicieron al hipertexto (*2046*) se revelaron en la construcción final de cada partitura corporal, espacio coreográfico o escena. En este sentido, la propuesta apuntó a construir una obra escénica que emergió como un *byproduct*, un derivado desde la experiencia personal de cada intérprete, desde su mirada cultural, sus intereses como artista y desde su experiencia como creador.

En este hipotexto, *La señorita Wang soy yo*, los elementos canibalizados de *2046* se transformaron en las improvisaciones, los ensayos y la dramaturgia de la puesta en escena final, para proponer otro universo vivo en el que el lenguaje de la danza y el teatro comulgaron para construir un espacio-tiempo particulares a la obra. En el proceso, también se buscó evidenciar el lugar de enunciación de cada bailarín y bailarina, actor y actriz, para entender cómo una individualidad / método específico de trabajo / estética personal puede conectarse con ese suelo común, espacio escénico, y ayudar a descubrir los caminos de apropiación del “otro”.

El paso más difícil fue el dejar de pensar –como coreógrafo y ojo externo- en los fuertes referentes que se consumieron y reconstituyeron para la pieza coreográfica, y así dar paso a la creación de la “personalidad” propia de la obra escénica, en la que, aun cuando aparecen como constitutivas la estética visual y el conflicto dramático personal de los personajes de *2046*, la narrativa de *La señorita Wang soy yo* fue construida sobre los lenguajes escénicos utilizados y el ritmo y cadencia de texto, danza, acciones y movimiento que nacieron en el seno del trabajo de todo el equipo artístico de la obra.

Así, este universo de mujeres y hombres que se impedían constantemente el paso; que no dejaban de desear y no conseguían alcanzar; que escapaban incesantemente al abrazo y al afecto del otro, fue instalado subrepticamente en los fragmentos escénicos que construyeron la pieza dancística.

Y en ese recorrido, evidentemente, apareció una atmósfera nueva y ajena, que dejó de pertenecernos (como intérpretes y director), para poseernos y utilizar nuestras propuestas de texto y movimiento, según su propio interés y deseo. Por lo tanto, *La señorita Wang soy yo* lentamente cobró vida propia, para sostenerse a sí misma y –aun cuando nace

indudablemente de la estética, los personajes y los conflictos dramáticos del film de Wong Kar Wai– poder fabular sobre su propio universo. No nos preguntamos sobre cómo el cineasta había construido sus antecedentes, sobre qué historias, deseos o filtros escogió para organizar sus materiales y generar nuestro hipertexto, sino que fabulamos profundamente sobre la lectura que hicimos de esos materiales, para construir una escena que nace de 2046, pero que se sostiene a sí misma:

Desde la perspectiva del concepto de intertextualidad como intertexto universal, preguntarse por las intenciones del autor, su formación, conocimientos, los ideales comunicativos que depositó en el texto que escribió, así como la formación e información previas del lector, sus limitantes, etc., son irrelevantes, pues en el proceso de lectura-escritura lo que está en juego no son subjetividades conscientes y plenamente constituidas, sino procesos dentro de los cuales estos sujetos son ya filtros intertextuales y cristalizaciones de sentidos posibles⁷.

En *La señorita Wang soy yo*, los cuerpos construyeron un recorrido espacial que sostuvo esa atmósfera particular de la obra, y que se instaló lentamente en el orden que -en inicio aleatorio- conformó y articuló los fragmentos escénicos y dancísticos propuestos desde la dirección y generados por los intérpretes. Un viaje que empezó en 2046 (el film) y terminó en el estreno de la obra en el año 2014.

Este llamado viaje apeló a las implicaciones subjetivas que cada intérprete puso en su recorrido. Organizó las sub-partituras que cada uno de ellos producía en el transcurso de la obra para sobrevivir a la experiencia de viajar en la partitura escénica, para atravesar el tiempo y el espacio que los acogió y los definió momentáneamente. En ese sentido, también cada uno pudo entender algo de sí mismo, como intérprete y como persona; y lo prestó para la constitución visual, temporal y escénica de *La señorita Wang soy yo*.

Esta partitura y sub-partituras no únicamente surgieron de las lecturas, interpretaciones y “puestas en cuerpo” que se hicieron de los elementos del hipertexto (2046), sino que supusieron un viaje entre las herramientas coreográficas y el tipo de lenguaje que la película representó para cada intérprete / creador.

Lo que se logró, entonces, fue una evocación del hipertexto en cada una de las partes del hipotexto (*La señorita Wang soy yo*), y en tal sentido fue posible una proyección del universo sensible del autor, en el estado sensible de cada bailarín. Wong Kar Wai estuvo en *La señorita Wang soy yo*, pero también desapareció en ella, canibalizado y vuelto a devolver sobre la escena:

Para Barthes, la intertextualidad aparece como un modo de leer sin obligación ni sanción, porque precisamente hay una *circularidad infinita de los lenguajes*. El autor se hace presente en su obra como un invitado más; de igual forma, la participación del lector en lo que lee no debe ser proyectiva (imaginaria), buscando su propia imagen y la consumación de sus expectativas en el texto, sino *escenificando una pérdida*⁸.

⁷ VILLALOBOS, Iván, “La noción...”, p.139

⁸ VILLALOBOS, Iván. “La noción...”, p.140

No buscó ni la práctica de improvisación, ni la técnica compositiva de *La señorita Wang soy yo* emular, elogiar o parodiar a la mirada y la lente de Wong Kar Wai. Más bien, se construyó, a partir de 2046, un tejido de partituras, acciones, texto y tratamiento escenográfico y sonoro, que se proyectó hacia un lugar distinto en el que residir como obra: la filiación con 2046 se dio a partir de cómo los intérpretes –bajo las premisas del coreógrafo- construyeron el cruce de sus propias filiaciones corporales, estéticas y escénicas, para permitir que el espectador (con o sin contacto previo con la obra de Wong Kar Wai) pudiera armar su propia interpretación de la obra. Villalobos explica a Barthes:

El texto es concebido por Barthes como un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura. Según él, la unidad de un texto no residiría en su origen sino en su destinación. Pero esa destinación, el lector, no es un *yo macizo*, idéntico a sí mismo, sino un *yo disuelto* en una pluralidad infinita de referencias intertextuales⁹.

La construcción de *La señorita Wang soy yo* fue un tejido de partituras, como se sostuvo anteriormente, pero fue también una gran mezcla de guiños y citas al universo creado en 2046. El film fue absorbido y reinterpretado en distintas instancias y de diferentes maneras (corporales, gestuales, escenográficas, musicales, actorales) desde las que fue factible el apareamiento de una posible nueva poética escénica, alimentada profundamente por el hipotexto.

En palabras de Julia Kristeva, “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble¹⁰.”

4. Conclusiones

La resolución del diálogo de los elementos de la escena no es otra cosa que un juego diáfano y equilibrado de los mismos. Este juego no solamente implica la suplantación de un elemento por otro, la conversación entre estos, la superposición de todos al mismo tiempo, la desaparición de un porcentaje o la totalidad de elementos en el espacio escénico.

Este juego supone una claridad y una limpieza al momento de probar todas estas (y aún muchas más) combinaciones y tipos de combinaciones, en el diálogo de los elementos escénicos y dramáticos. La densificación que surge de una combinación clara y definida, es lo que permite la lectura de la escena –o una conexión racional y sensorial– por parte del espectador; y le otorga pistas para continuar con esta lectura a lo largo del tiempo de la obra.

Varias opciones surgen, entonces, en la combinación de elementos –unas más eficientemente resueltas que otras– y como articuladores de la escena, es nuestra obligación no conformarnos con una sola. Cuando esto sucede, subestimamos la capacidad de lectura

⁹ *Ibíd.*

¹⁰ KRISTEVA, Julia. *Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela*, Navarro, Desiderio (selecc. y trad.). *Intertextualité*, La Habana, UNEAC, Casa de las Américas, p.3

del espectador, y resolvemos fácil y cómodamente el conflicto dramático, lo simplificamos demasiado. Este es el riesgo de apostar únicamente por lo seguro.

La práctica intertextual ofrece al creador una herramienta compositiva que no solo amplía el campo escénico, sino que ofrece la posibilidad de movilizar y evolucionar de la forma en la que se constituyen las identidades de la danza y del coreógrafo. Al probar formas, esquemas, estructuras y mecanismos que operan en el / los hipertexto (s), que constituyen esa perspectiva artística, el hipotexto (lo “nuevo”) devela no solamente una posibilidad distinta de existir, sino también una posibilidad diferente de relectura del texto “original”.

Referencias bibliográficas:

- KRISTEVA, Julia. *Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela*. Navarro, Desiderio (selecc. y trad.). *Intertextualité*, La Habana: UNEAC, Casa de las Américas, 1997
- ORTIZ, Ernesto. *Ernesto Ortiz*. Cuenca, Objetos Singulares, Facultad de Artes, Universidad de Cuenca, 2014
- VILLALOBOS, Iván. “La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes”. *Revista de Filosofía Universidad de Costa Rica*, XLI (103), pp137-145, 2003