

Espacio Imaginario

Imaginary Space

Luis Gilberto Arreguín Garmendia

Universidad Autónoma de Querétaro

Querétaro, México

laspleyadesdanza54@gmail.com

ORCID: 0009-0006-2946-4900

Original recibido: 18/08/2023

Dictamen enviado: 25/08/2023

Aceptado: 14/09/2023

Resumen

El trabajo del bailarín, la recreación estética del espectador y la creación del coreógrafo comparten la misma importancia, ya que la comprensión exitosa y mutua es la finalización del círculo del proceso de composición. El autor reflexiona sobre su obra, *Espacio Imaginario*, desde la perspectiva del coreógrafo a través de la exploración y el análisis de su génesis, de la inspiración y, además, de su título.

Palabras clave: movimiento, música, espacio vacío en la danza, azar

Abstract

The work of the dancer, the aesthetic recreation of the viewer and the creation of the choreographer share the same importance, because successful and mutual understanding is the completion of the circle in the composition process. The author reflects on his work, Imaginary Space, from the perspective of the choreographer through the exploration and analysis of its genesis and inspiration, in addition to its title.

Keywords: *movement, music, empty space in dance, chance*

Introducción

Espacio imaginario fue inspirada por el diseño espacial, por el aura y por la belleza del Jardín de rocas *Ryoanji* en Kioto, Japón. Además, fue un gran estímulo la relación con el concepto japonés de *Ma*, así como las ideas y el traba-

jo musical y pictórico inspirado en este jardín que llevó a cabo el compositor norteamericano John Cage. Este jardín es uno de los más bellos ejemplos del estilo *Kare Sansui* (paisaje seco), con su composición abstracta, así como su distribución escasa y aparentemente aleatoria de rocas y musgo que se encuentran en un rectángulo de grava blanca rastrillada, la cual se asemeja a un mar blanco de rocas fluyendo en líneas paralelas y rectas, líneas curvas o circulares. Estas líneas son creadas por los monjes que habitan el recinto, y en su conjunto transmite una energía única.

El jardín *Ryoanji* cautivó mi espíritu por la belleza de su espacio y por la disposición espacial de las quince rocas que se encuentran en él. Asimismo, tiene dos muros de tonos naranjas y marrones que enmarcan las rocas acomodadas en tres grupos; un grupo de cinco rocas, dos grupos de tres rocas y otros dos grupos de dos rocas que, en conjunto, reflejan belleza, calma y orden e incitan también a la contemplación.

El jardín tiene básicamente tres tonalidades de colores: las rocas son de color oscuro, la grava de color claro y el musgo de un color entre verde y gris. Tiene alrededor un marco ordenado y bastante regular, siendo este de granito blanco manchado de negro, aunque a veces ligeramente teñido con un amarillo pálido o incluso un rosa claro. En el extremo derecho del jardín hay una pared de tierra, la cual está hecha de una mezcla de arcilla y tiene un techo a dos aguas cubierto con tejas de madera desgastadas.

En Japón se utiliza una técnica de diseño llamada *Wabi*, la cual utiliza la simplicidad para permitir que la imaginación del espectador llene los espacios en blanco. Esta se puede encontrar, por ejemplo, en los espacios cubiertos con grava blanca y su relación con las rocas del jardín. Esta técnica se basa en el principio de que *menos es más*. A su vez, el jardín tiene una composición horizontal para permitir que los monjes budistas Zen, quienes ahí habitan, mediten desde la terraza enfrente del jardín.

Al ser un lugar de meditación para los monjes del budismo zen, la imagen y el aura que se perciben en el lugar me hicieron reflexionar sobre los acontecimientos y emociones de la vida humana. Esos acontecimientos de vida se me presentaron como un baile de imágenes que colgaban, que se entrelazaban, se doblaban y respiraban suave y violentamente. En mi imaginación de coreógrafo cada imagen descrita provocó asociaciones múltiples, además de un deseo de buscar en el lenguaje del cuerpo una transformación en movimiento. Quise crear una narrativa de movimiento y espacio, explorando desde diferentes puntos de vista el espacio vacío o negativo del jardín. Estudiar los dibujos, ideas y música de *Ryoanji* para oboe y voz de John Cage para conocer cómo desarrolló la idea sobre jardines de sonido. Entonces, decidí emplear la improvisación y el azar dentro del lenguaje coreográfico para lograr que las imágenes tomaran vida, energía y movimiento.

Me di a la tarea de recolectar y de analizar información sobre el jardín para así improvisar, realizar y presentar finalmente la obra ante un grupo de espectadores. El título de la obra tiene que ver con el concepto *Ma*, que significa, entre otras cosas, espacio para la imaginación. De esta forma, se busca dar pie a la imaginación y alentar la percepción de posibilidades múltiples del intérprete y del espectador. Al mismo tiempo, el título habla de mi experiencia personal, tratándose de una reflexión de cómo percibo las cosas y de cómo las transformo en movimiento. Trabajo por asociación y voy ligando ideas e imágenes con movimiento y música. Cabe destacar que los intérpretes tuvieron un papel primordial en este proceso, ya que dependo de su creatividad para llevar a buen término cada obra que produzco.

La palabra *Ma* llenó mi espacio porque también significa espacio vacío; eso me inspiró a crear movimiento combinado, alternando quietud y movimiento. Dentro de la composición de la obra, la idea del espacio vacío que existe en la cultura japonesa –en su arquitectura, caligrafía, arreglos florales y más– fue fundamental. *Ma* sirvió para transmutar y transformar constantemente la danza en un no-movimiento.

Un ejemplo ocurre en el momento en el que la bailarina aparece en escena y no se mueve, mientras que se escucha la música japonesa en el ambiente. Esto creó un no-movimiento, que es, a la vez, movimiento-energía, y que proviene de la energía que tenemos los seres humanos, y que, al estar vibrando, nos conecta con el espacio para la imaginación; podemos apreciar este tipo de energía en el Teatro *Noh*. Asimismo, en la caligrafía japonesa hay espacios en blanco y podría decirse que están allí para que nosotros los habitemos con la imaginación.

I. Mantras

Se emplearon mantras de las manos de monjes budistas, los cuales escogí al ser estos gestos de connotación sagrada y al tener cada uno de ellos un significado, siendo que en este caso se eligieron como una ofrenda. Las manos tienen una energía particular y una expresividad que nos pueden contar historias o transmitir emociones cuando se mueven; nos tocan y, si estos movimientos tienen cada uno una significación precisa, crean energías de movimiento. Me permití integrar el cuerpo en esta exploración e intentar crear movimientos que provinieran de un estado de la mente relajada y que se conectaran con el centro del cuerpo. Distinguí cuatro sistemas de movimiento en esta exploración: desarticulación, no-movimiento, diferentes dinámicas, trazo de líneas.

John Cage

El compositor norteamericano John Cage realizó diferentes versiones musicales basadas en este jardín. Él estudió al budismo zen y tuvo la idea de acomodar quince piedras, un número similar al que tiene el jardín, de forma distinta, para así crear dibujos e ideas musicales en su trabajo de composición musical. Cage los llamó jardines de sonido y empleó el libro del *I Ching* como parte de su método aleatorio para la composición.

John Cage creó el *Ryoanji* para oboe, voz y percusión (Cage, 2009). La obra mencionada es una mezcla de silencios y sonidos que en ocasiones mezclan los instrumentos, o la voz, pero que en general consiste en solo uno o dos sonidos o instrumentos que se escuchan. La obra musical me impresionó profundamente; la forma notable en que alternaba los golpes secos de las percusiones en contraste con el oboe y la voz fue lo que me hizo pensar en conceptos sobre dinámica y calidad de movimiento. La música de John Cage me sirvió como detonador, como muestra de lo que podía lograr con el movimiento, sin embargo, no la utilicé en la obra. Se usaron melodías de Japón y de distintas índoles dependiendo de la imagen o de la sensación que se buscaba lograr.

La influencia de este compositor en mi obra se centra en una serie de elementos que se mencionarán a continuación. En primer lugar, como John Cage, también recolecté quince rocas para crear mis propios espacios, acomodándolas según mis propios criterios. Posteriormente las fotografié y, a partir de ello, realicé una serie de dibujos, como se puede apreciar en las Figuras 1 y 2. Esto me sirvió para crear siete jardines de movimiento con diseños en el espacio, tiempo en que sucederían los movimientos, los ritmos de las secuencias y el número de repeticiones de movimientos. Pensé en que a cada sección de la obra la llamaría jardín de movimiento.



Figura 1. *Espacio 1* (2021). Elaboración propia.

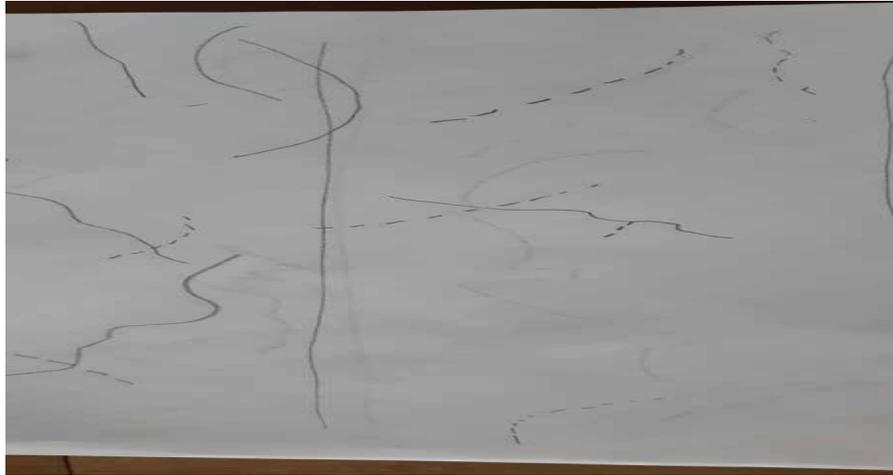


Figura 2. Trazos de movimiento (2021). Elaboración propia.

Esto me llevó a trabajar con una de las bailarinas solistas, proponiéndole un tipo de improvisación espacial basada en los dibujos que realicé y en los cuales se ven representadas una serie de trayectorias. De esta forma lo que se buscaba conseguir es que la bailarina, a través del lenguaje de su cuerpo, se conectara con los trazos que había en el dibujo y explorara esas trayectorias espaciales, dándole la indicación de que las dinámicas serían contrastadas y que la calidad de movimiento sería fluida.

Coloqué a la bailarina en un lugar central, sin ningún bailarín alrededor para que pudiera moverse libremente con la trayectoria que le mostré, y ella, en un acto de creación, propuso movimientos lineales y otros sinuosos, como una ola, e incluso en algunas ocasiones no había movimiento alguno.

II. Métodos de composición

Improvisación

Para esta obra, dadas sus características, pensé en utilizar la improvisación y el azar como métodos de composición. La improvisación es una creación espontánea y transitoria, siendo que no es fija, ni está formada. Durante la improvisación hay momentos en que un movimiento se siente bien y encaja con la imagen del compositor y, cuando esto ocurre, el movimiento improvisado puede recuperarse para proporcionar los ingredientes básicos para la composición (Smith-Autard, 2004, p. 30). De esta forma, se hicieron improvisaciones con diferentes imágenes, usando mantras con las manos, con líneas de diversa índole (curvas, mixtas, rectas) y con la música.

Un ejemplo de improvisación puede verse representado en una danza con siete bailarines que se mueven al unísono por momentos como si fueran las hojas que están en la parte de atrás del jardín, rozando el piso, como colgando y así mostrar movimientos, en un espacio y tiempo paralelo.

Azar

Otro método empleado fue el azar, en este caso con una influencia del coreógrafo norteamericano Merce Cunningham (1992) quien empleó el azar en algunas de sus obras. Según los dibujos que realicé con diferentes tipos de líneas, (curva, recta, zigzag, horizontal, vertical, mixtas, punteadas, etc.), propuse que estuvieran relacionadas con el movimiento, el tiempo y el número de repeticiones.

Los movimientos son siete diferentes tipos de líneas que el cuerpo podría hacer; el tiempo sería lento, moderado y rápido, y las repeticiones serían la cantidad de veces que esas líneas en ese tiempo se repetirían. Para decidir por el azar, se utilizó un dado que los bailarines tiraron para saber en qué orden irían los movimientos y el número de repeticiones. A su vez, hicieron siete papeles numerados del uno al siete que, después de haber sido revueltos, cada uno tomó y realizó lo que indicaba ese número.

Por ejemplo, si salía el número uno, los bailarines debían hacer movimientos con líneas rectas horizontales, de forma lenta, por aproximadamente cuarenta segundos y con tres repeticiones. Luego sacaban otro papel, veían el número, hacían lo que decía y así sucesivamente. Cuando sacaron los siete papeles repitieron todo el proceso hasta que se completaron aproximadamente diez minutos de movimientos, que fue lo que se planteó para el uso del azar.

III. El intérprete

El coreógrafo francés Maurice Bejart comenta lo siguiente: “En un ballet lo más importante no es la coreografía sino el bailarín. Lo importante es descubrir un intérprete, luego parir ese ser de uno mismo” (2006, pp.12-13). Hay que conectarse emocional y físicamente con el bailarín, ya que de él dependen las respuestas creativas, la creación de formas y las emociones que quiera transmitir para producir una emoción o reflexión en el espectador. Se le plantean los movimientos o las improvisaciones que deberá realizar para que las interiorice, las haga suyas y las transforme en danza.

Dependiendo de su calidad interpretativa, de su experiencia y de su compromiso fueron seleccionados para realizar solos, duetos, tríos o danza de grupo. Se contó con la participación de siete bailarines y se trabajó con cada uno de ellos meticulosamente, ya que no solo se les pidió movimientos sino contenidos, además de una alta calidad de interpretación,

dándoles así motivaciones corpóreas para alentar su creatividad para que ellas y ellos puedan así buscar su propia voz.

Los intérpretes más talentosos y creativos actuaron como solistas, aunque también, por momentos, participaron con el grupo. A un bailarín se le asignaron solos por su creatividad, dominio, técnica e inventiva, lo que dio pie a movimientos realizados con el pecho, movimientos percutidos como las aristas de la grava y con desplazamientos en líneas rectas, yendo y viniendo.

IV. Diseño estructural

La estructura de *Espacio Imaginario* consistió en siete jardines de movimiento. Los tres primeros jardines fueron trabajos en grupo con secuencias muy rápidas, combinadas con movimientos casi estáticos en otras. Dicho de otra forma, se crearon los espacios vacíos.

Por otra parte, se planteó que cada día la presentación que viera el espectador fuera diferente, es decir, que el orden cambiara, y que no se siguiera el orden previamente establecido de los jardines. Se presentaron tres diferentes versiones de esta obra al cambiar el orden de los jardines, los días ocho, nueve y diez de julio del 2021 en el Foro Múltiple del Museo de la Ciudad, en Querétaro.

V. Imagen en la danza

La imagen del jardín fue una imagen externa, lo que implica imágenes desde una perspectiva fuera del cuerpo que se convirtió después en una imagen interna inventada, es decir, ya no fue la imagen real del jardín, sino que sufrió diversas transformaciones que crearon, a su vez, otras imágenes. En danza, una imagen no tiene que hablar solo sobre la imagen misma, tal como sucedió en este caso; aquí la imagen puede saltar a través del espacio y del tiempo y ser poblada con espacios y con personajes de identidades cambiantes.

El jardín creó en mi interior imágenes geométricas, imágenes de alegría, de agresión, de separación, y creó asociaciones con poesías japonesas, con espacios compactos y abiertos. Me impresionó profundamente la extraordinaria calidad de la perspectiva y de la distribución de las rocas en el jardín, que condujo a conceptos dancísticos de variación, energía y espacio, además de motivos de movimiento y su desarrollo.

VI. El espectador

El papel del espectador ha cambiado, pasando de únicamente presenciar pasivamente la obra, a recrearla, a darle el significado que para él adquiere

lo que percibe. El fin último de cualquier obra escénica es el espectador, siendo este el espacio en el cual todos los elementos que componen una danza se revelan. El espectador es un individuo psicológicamente único que imprime sus fantasías y deseos de una manera radicalmente personal a la danza que observa.

Conclusión

La danza comienza con el coreógrafo, pasa a través del intérprete y termina con el espectador. Esta idea hace alusión al planteamiento del coreógrafo, a lo que el intérprete transmite y a la interpretación que hace de lo que ve y de lo que siente el espectador. El ciclo de colaboración entre estos tres entes es composición, presentación y apreciación, por lo que la comprensión mutua y exitosa es la conclusión del círculo del proceso compositivo.

El propósito del análisis es brindar al intérprete una comprensión de lo que baila, para que pueda interiorizarlo y convertirlo en un acto creativo, sin embargo, hay diferentes formas de análisis. Una es analizar cada movimiento y de ahí se sacar la conclusión de cómo se le puede interpretar. La segunda es analizar el todo, para llevar al espectador desde diferentes perspectivas y en diferentes capas de sensaciones, símbolos y significados, esperando que en alguna de estas capas él mismo se identifique y se conecte con sus propias experiencias de vida.

Por lo tanto, en la obra *Espacio Imaginario* los intérpretes y los espectadores pueden y deben examinar más a fondo, a partir de una variedad de perspectivas. Se debe analizar la interpretación, los diseños espaciales, las formas, las imágenes, la utilización de la música y la génesis de la obra para así tener una experiencia más completa.

Este análisis del proceso de composición en la danza, nos puede ayudar a entender el vínculo tan estrecho que establece el coreógrafo con sus bailarines y de cómo este proceso artístico tiene como fin último el que el espectador sea tocado en alguna parte de su ser, y pueda vivenciar y sentir este arte que tiene que ver con el movimiento, con la vida.

Referencias

- Bejart, M. (2006). *Cartas a un joven bailarín*. España: Editorial Libros el Zorzal.
- Cage, J. (2009). "Ryoanji: Solos for Oboe, Flute, Contrabass, Voice, Trombone with Percussion or Orchestral Obbligato (1983-85)". *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 31(3), pp. 58-64. Recuperado de https://monoskop.org/images/c/c4/Cage_John_2009_Ryoanji_Solos_for_Oboe_Flute_Contrabass_Voice_Trombone_with_Percussion_or_Orchestral_Obbligato_1983-85.pdf
- Cunningham, M. (1992). "Dance in Space and Time". En R. Kostelanitz. (Ed), *Dance in Space and Time* (pp. 37-39). Chicago: Da Capo Press.
- Smith-Autard, J. (2004). *Dance Composition: A Practical Guide to Creative Success in Dance Making*. Great Britain: A&C Black Publishers.