

Cómo citar:

García Millás, C. R., & Noboa Cueva, M. F. (2014). Diálogos de experiencia – Trabajo intensivo de exploración del cuerpo suspenso. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, (8), 170-180.

DIÁLOGOS DE EXPERIENCIA – TRABAJO INTENSIVO DE EXPLORACIÓN DEL CUERPO SUSPENSO*

DIALOGUES OF EXPERIENCE- INTENSIVE EXPLORATION WORK ON THE SUSPENDED BODY

Claudia Regina Garcia Millás**
María Fernanda Noboa Cueva***

** *Brasileira, graduada en Danza en la Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Actualmente cursa el Programa de Pós Graduação em Artes da Cena en la misma universidad, con beca de la Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP. Actúa como bailarina en la Cia Domínio Público de danza, dirigido por la norte americana Holly Cavrell. Además tiene formación circense y es fundadora del grupo Trupe Caiu do Céu con espectáculos de circo-teatro.*
E-mail: claudinhamillas@hotmail.com

*** *Ecuatoriana, formada en el Grupo Escuela Teatro del Cronopio dirigido por Guido Navarro en Quito (Ecuador). Actualmente es estudiante de Danza en la Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, participante del grupo de estudios de investigación académica liderado por Claudia Millás.*
E-mail: fermnobia@yahoo.com

RESUMEN

Este artículo se propone pensar brevemente respecto del concepto de experiencia en el quehacer artístico, a partir de un ensayo laboratorio intensivo realizado por dos integrantes del grupo de estudios de la maestría académica de la *Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP*. Se logró una reflexión y un análisis sobre la práctica laboratorio, que serán presentados en forma de diálogos entre las integrantes. El laboratorio buscó investigar el uso del espacio aéreo por medio de una Silla Suspendida del techo, como elemento fundamental de exploración para llegar a estados corporales de escucha, atención y presencia. A partir de este estudio se comprende a la experiencia como producción de conocimiento, y se entiende el espacio aéreo como catalizador de procesos creativos.

PALABRAS CLAVE

Experiencia, creación artística, cuerpo suspendido, espacio aéreo, estados corporales.

ABSTRACT

This article proposes briefly thinking about the concept of the experience in the artistic work from an intensive laboratory rehearsal performed by two members of the study group of the academic Master's from the Universidade Estadual de Campinas –UNICAMP. Reflection and analysis on the laboratory practice was achieved, which will be presented as dialogues between the members. The laboratory sought to investigate the use of air space by using a chair suspended from the ceiling as a fundamental exploration element in order to achieve corporal states of listening, attention and presence. From this study, the experience as knowledge production is understood and air space is understood as a catalyst for creative processes.

KEY WORDS

Experience, artistic creation, suspended body, air space, corporal states.

* Recibido: 20 de abril de 2014 , aprobado:15 de junio de 2014

INTRODUCCIÓN

Imaginemos que usted, lector, está sentado en una silla. Puede tocar o no los pies en el piso, pero con seguridad siente su proximidad. Por ser esta una situación familiar, la cual experimentamos muchas veces, durante muchas horas al día, no debe haber sentido ningún peligro, mucho menos, recelo de tal situación. Proponemos ahora una breve divagación: si la silla en la que se encuentra sentado estuviese suspendida, a un metro y medio de altura, y usted estuviese leyendo este texto sin tocar los pies al piso, sintiendo un leve balanceo, como si estuviese en una plataforma móvil e inestable, ¿cuál sería la sensación? ¿En qué lo alteraría? Y en el caso de que esta silla suspendida además estuviese invertida, con las patas de la silla viradas hacia el techo y el asiento en dirección al piso, y usted sentado allí sintiendo la acción de la gravedad actuando inversamente en su cuerpo, ¿cómo sería?

Esta fue la experiencia que nos propusimos realizar dentro del grupo de estudios de la maestría académica: *Utilização dos espaços vertical e aéreo na composição cênica: um estudo de caso*¹, realizado por la autora Claudia Millás en el *Programa de Pós Graduação em Artes da Cena da UNICAMP*² con orientación de la Profa. Dra. Ana Cristina Colla.

En este artículo, buscaremos pensar brevemente respecto del concepto de la experiencia artística a partir de un momento específico de la investigación, que generó

importantes diálogos, reflexiones y problematizaciones. Se trata de la semana intensiva de ensayo, ocurrida en el mes de julio de 2013, en 5 días, cada ensayo con 4 horas de duración, parte práctica realizada por la estudiante de posgrado Claudia Millás y por Fernanda Noboa integrante del grupo de estudios.

En esa ocasión, estudiamos posibilidades de creación en el espacio aéreo por medio del uso de una silla suspendida. El objeto fue construido especialmente para ese fin y fue colgado en una viga de sustentación en el espacio de ensayo, a 1,80 metros de altura del piso.

Cada día de ensayo, al cual hemos llamado de laboratorio, fue dividido en tres etapas: una preparación (pre-acción), que podía variar conforme la propuesta; en seguida una práctica específica, con juegos y ejercicios corporales; y al final un cierre del trabajo, tanto físico (muscular, articular, óseo), como energético.

Percibimos que a lo largo de la semana intensiva pasamos por cinco etapas distintas, cada una correspondiente a cada uno de los cinco días de trabajo: la primera, fue un reconocimiento del espacio y una serie de coordenadas técnicas específicas sobre la estructura y los equipamientos que serían usados; la segunda, como un encuentro, en el cual nos comenzamos a relacionar, cada una con su función; la tercera, como un conflicto, que resultó de la relación instaurada; la cuarta, como un flujo, armonioso, en el que vivimos momentos potentes; y la quinta, parte de reflexión y diálogo sobre la práctica, cerrando el ciclo.

¹ Utilización de los espacios verticales y aéreos en la composición escénica: un estudio del caso.

² Programa de Pos Graduación en Arte de la Escena de la Unicamp.

Los laboratorios fueron conducidos sin una preocupación de construir algo, de llegar a escenas o de visualizar una presentación. El propósito era focalizar la atención en las cualidades, estados corporales y matrices de movimiento, adquiridas a partir de los ejercicios específicos, que nos permitieron entrar en el campo de la experiencia. El trabajo con el espacio aéreo, por medio del uso de Silla Suspendida, sirvió como una zona de riesgo, inestabilidad, como un catalizador, potencializando el proceso creativo. Intentamos llegar a un estado creativo, de atención, escucha, percepción aguda, *microsensibilidad* y sutileza. Hicimos de nuestros laboratorios, encuentros.

A continuación serán colocados puntos importantes de este trabajo, como el estudio de términos recurrentes en la investigación, como *capataz*, experiencia y trabajo con imposibilidades.

CAPATAZ – CUIDAR Y CAER

Para la realización de los laboratorios nos dividimos en funciones, siendo Fernanda Noboa la conductora-provocadora y Claudia Millás la performer.

Los comandos e indicaciones de la conductora-provocadora podían ser estímulos variados: sonoros, por medio de música, palabra o sonidos; visuales con ayuda de imágenes, pinturas, esculturas; y táctiles, como el contacto directo del toque. La provocadora tenía la autonomía para proponer y conducir los laboratorios, y la performer no podía responder verbalmente, cuestionar u oponerse en el transcurso del ejercicio,

debía intentar solamente seguir lo que le era propuesto. En el caso de no entender un comando, debía continuar realizando las acciones, hasta que el provocador perciba la falta de claridad en la indicación, y la corrija. Tampoco necesitaba mirar al provocador, en cuanto las indicaciones eran dadas. Intentando así incorporar la voz del provocador como si fuera una voz interna, que venía dentro de sí misma. De esta forma intentábamos instaurar un espacio de escucha y creación compartido, saliendo de la comunicación cotidiana del “hablar”. Al final del laboratorio nos sentamos a escribir cada una, aisladamente, colocando en el papel, de forma libre lo que había sido vivido, como un diario de sala de trabajo.

El nombre dado para este conductor fue de **capataz**, que al principio trajo un poco de extrañeza para el grupo. Capataz es ese “individuo que dirige un grupo de trabajadores; que concentra la responsabilidad [...]; que cuida [...]” (Houaiss y Villar, 2001, p. 607)³. Etimológicamente, deriva del latín *caput*, cabeza. Sin embargo encontramos:

Capit, elemento de composición ante positivo del latín *caput*, cabeza, parte superior, compuesto en -ceps, -cipits: *anceps* (*ancipes* en Plauto es la forma reconstruida sobre el genitivo *ancipits*), de *am(b)iceps* ‘que tiene dos cabezas; doble; dudoso; incierto; vacilante; ambiguo; ‘*biceps*, *bicipits*’ que tiene dos cabezas [...], el adjetivo *praeceps*, *praecipits* ‘que cae de cabeza hacia abajo, que se precipita’, donde el sustantivo *praeceps* ‘precipicio’ es, por

³ Traducción nuestra.

extensión, 'peligro mortal', del plural praecipitia, deriva del latín imperial praecipitium 'caída de lo alto; precipicio, despeñadero, abismo'. (Houaiss y Villar, 2001, pp. 610-611)⁴

Como resultado, hay de hecho una confusión, quién es de hecho la cabeza, capataz, que dirige, concentra y cuida, y quién es la cabeza, precipitado, que se precipitó, se lanzó de encima para abajo, se dejó caer. Las figuras, provocador-conductor y performer, se tornan una, mezclándose en acciones. El término capataz fue escogido intuitivamente. La investigación sobre su origen y significado surgió posteriormente, mostrando una fuerte relación con la propuesta del estudio.

EXPERIENCIA Y CREACIÓN

A respecto de la palabra experiencia, primeramente traemos el significado de ella, del latín *experientae* (Houaiss, 2001), para resaltar su importancia en la creación artística, como forma de conocimiento por medio de pruebas, ensayos e intentos.

Claudio Ulpiano al hablar de libertad y pensamiento en Spinoza, define el tercer género de conocimiento, la ciencia intuitiva, como posibilidad real de *experiencia*. En esta etapa sería posible inventar, crear y producir nuevos modos de vida, ultrapasando así aquello que es, para tornarse a ser. Sin embargo, para producir lo imposible y lo impensable, sería necesario un juego de fuerzas de extrañamientos, en los que el Ser se

sujetaría a correr el riesgo, necesario. La libertad entonces sería la causa activa de las propias acciones, en la que el Ser efectúa su naturaleza. Naturaleza esta que no es un conjunto de hábitos, aquello que se enrigideció, que ya se conquistó, y se firmó, sino sus creaciones. La conquista de la libertad viene a través del tercer género de conocimiento, la mayor fuerza de la vida, como forma de experiencia, en la que se puede crear y producir nuevas formas de existir (Ulpiano, 1988).

Ese desplazamiento en sí mismo, el extrañamiento y la desestructuración son factores importantes y necesarios para que se puedan abrir fisuras para lo desconocido, lugar de experiencia creadora, de libertad. Como se suele decir, tal vez la idea más exacta y compleja de experiencia y creación esté en el último e inacabado libro de filosofía de Merleau-Ponty (1984), *Lo visible y lo invisible*:

El Ser es lo que exige de nosotros creación para que de él tengamos experiencia. [...] filosofía y arte, juntas, no son fabricaciones arbitrarias en el universo de la cultura, son el contacto con el Ser justamente en cuanto creaciones. (Merleau-Ponty, 1984, p. 187)⁵

Entonces entendemos experiencia como un campo de fuerzas en el cual nos sujetamos, nos permitimos entrar y estar, y de alguna forma sentimos que nos tornamos un sujeto de experiencia. En este caso nos cabe hablar del sujeto, no en aquel que detiene algo, sino de aquel que se permite vivir algo y ser atravesado, movilizado. En el estado de vulnerabilidad y riesgo que él se coloca,

⁴ Traducción nuestra.

⁵ Traducción nuestra.

el sujeto de experiencia da lugar a los acontecimientos. Él abre espacio.

Para hablar de este sujeto encontramos a Larrosa Bondia (2001), como un autor inspirador. Larrosa define que: “El sujeto de experiencia tiene algo de ese ser fascinante que se expone atravesando un espacio indeterminado y peligroso, colocándose en él a prueba y buscando en él su oportunidad, su ocasión” (Larrosa, 2001, p. 25)⁶.

Aún en este sentido Aauto Novaes (2009), en su artículo *Entre dois mundos* (*Entre dos mundos*) dice que lo humano es constituido sobre la idea de experiencia, no apenas en su sentido matemático y técnico, pero como acto consciente que permite separar y articular medios y fines. Humano y experiencia andan juntos.

Es la experiencia que da sentido al hombre, idea impresa en la propia palabra –salir de sí, rumbo al exterior, ‘viaje y aventura hacia fuera de sí, inspección de la exterioridad’–. Merleau-Ponty concluye que la experiencia es la permanente iniciación a los misterios del mundo: ‘es a la experiencia que nos dirigimos, para que nos abra a lo que no somos nosotros’. Por eso, existir como humano es salir de sí para entrar en sí. Acción reflexiva posible por experiencia (Novaes, 2009, p. 25)⁷.

Percibimos que el espacio aéreo nos proporciona dos formas de riesgo, una de ellas intrínseca a la práctica, siendo así un riesgo físico, y la otra un riesgo como forma de conocimiento, necesario en el arte. Experiencia es una forma

de conocimiento por medio del riesgo. Para conocer es preciso arriesgarse. Así, el espacio aéreo se torna un lugar de experiencia, pues coloca al sujeto en esta zona de riesgo necesaria.

Percibimos también en el trabajo de la ‘Estructuración del Self’ de Ligia Clark (Clark, 2005), con los objetos relacionales, en los que buscaba la salud como vitalidad del cuerpo vibrátil y de su energía creadora, el intento de abrir espacio en sus “pacientes” para que fuera posible que vivan una experiencia total, una experiencia estética en el sentido pleno: el “estado de arte sin arte”. Para eso, percibimos una vez más la necesidad de usar un juego de fuerzas y extrañamientos, buscando desestructurar a la persona y posibilitar el proceso creador. Ella buscaba desestructurar sus pacientes en un proceso en el que pudiesen vomitar la *fantasmática* de su cuerpo, que era inhibidora de la fuerza poética y de la experiencia microsensorial. Como ella misma afirma, no le gustaba trabajar con los neuróticos, pues ellos reducían los ejercicios de lo sensible a su potencial *objetivo*.

Haciendo un paralelo con Larrosa Bondia puede decirse que los neuróticos serían sujetos incapaces de experiencia, que según el autor los define como: “un sujeto firme, fuerte, impávido, inalcanzable, erguido, anestesiado, apático, auto-determinado, definido por su saber, por su poder y por su voluntad” (Larrosa, 2001, p. 25)⁸. Este sujeto no daría espacio para el acontecimiento y para la experiencia, pues no se dejaría desestructurar.

⁶ Traducción nuestra.

⁷ Traducción nuestra.

⁸ Traducción nuestra.

TRABAJO CON IMPOSIBILIDADES

Como recurso para el proceso creativo, fueron usados trabajos con imposibilidades, situaciones extremas y límites: subir y bajar de la Silla Suspendida usando diferentes cualidades corporales – resbalar, derritiéndose lentamente; subir lo más rápido posible; bajar rápidamente; subir en etapas, sustentando el cuerpo; subir y bajar con los ojos cerrados; subir usando solamente el apoyo de las manos; utilizar apoyos variados para subir y bajar; repetir la acción de subir y bajar muchas veces—. Buscamos con los ejercicios propuestos llegar al agotamiento, a lugares incómodos, desconocidos, nunca visitados. Romper con los límites ya establecidos, con las zonas de comodidad, con el pudor. Extravasarse.

Pero, ¿por qué lo imposible?

Pensamos que lo posible está en nuestra cabeza, ya está dado, construido, formateado, ya fue instaurado. Lo imposible aún está por venir, exige creación, exige apertura y disponibilidad. No fue dado, pues aún no existe. Entramos en este espacio que nos exige respuesta. Tenemos un abismo, un vacío en nuestra frente. No sabemos qué hacer, aún no vemos. Solo veremos cuando estemos en esa situación, en ese preciso instante. Y la respuesta será dada para aquel momento, particular.

Lo imposible, las situaciones extremas, la ruptura de los límites ya establecidos y lo que se torna insoportable, todo eso nos posibilita entrar en un estado de presencia. ¿Dónde será posible la creación? Al respecto del trabajo realizado

por Grotowski, percibimos este intento de trabajar con lo imposible:

Otro abordaje es desafiar el cuerpo. Lo desafía dándole tareas, objetivos que parecen ultrapasar las capacidades del cuerpo. Se trata de llevar al cuerpo a lo 'imposible' y de hacerlo descubrir, que se puede descomponer lo 'imposible' en pequeños pedazos y tornarlo posible. (Flaszen, 2010, p. 238)⁹

Sentimos aún que necesitamos despojarnos, fisurarnos, abrir espacios. Casi una autotortura. Dilacerar, romper, rasgar. Traemos las palabras del director de teatro Peter Brook como metáfora que compartimos dentro de este ámbito:

Los actores necesitan experimentar un intenso proceso de auto-exploración [...] Ellos necesitan despojarse de sus aparentes personalidades, manierismos, hábitos, vanidades, trucos, clichés [...] para que un estado más profundo de percepción sea encontrado [...] Nosotros estamos desenredándonos de nuestra condición cotidiana [...] pero el actor precisa transformarse antes. El precisa libertarse de su piel inútil como una cobra. El necesita transformar su ser entero. Conocerse a sí mismo. (Brook citado por Heilpern, 1977, p. 167)¹⁰

Siguiendo este pensamiento, también Klaus Vianna, en su trabajo con la danza, afirma: “La creatividad exige espacio. Sin espacio interior no es posible

⁹ Traducción nuestra.

¹⁰ Traducción nuestra.

exteriorizar nuestra riqueza expresiva ni crear nuevos códigos de comunicación artística o cotidiana. Es por eso que busco desestructurar a mis alumnos desde el inicio de la clase” (Vianna, 2005, p. 137)¹¹⁴.

DIÁLOGOS DE EXPERIENCIA

A continuación traemos cuestionamientos y apuntamientos levantados al final de esta semana intensiva de ensayo con la Silla Suspendida, en diálogos de experiencia entre las autoras. Creemos que en estos diálogos será posible identificar puntos y conceptos clave mencionados anteriormente, valorizándolos como forma de conocimiento empírico, resultado de una práctica.

Fernanda Noboa:

Durante todo el proceso me puse a pensar sobre mi función de “capataz” (provocadora-conductora). Al comienzo tuve una necesidad profunda de ver que algo estaba sucediendo. Quería ver emoción, poder observar emoción en los músculos. Me cuestioné de qué forma lo conseguiría, si llegaría o no a ese punto. Pero enseguida repensé: ¿Será que tengo que llegar en ese punto!? No era solamente lo que yo quería, sino **lo que tenía que soltar en cuanto a mi voluntad, para dejar fluir los acontecimientos**. Yo también tenía que estar dispuesta a las situaciones, con una intuición fina para saber que se necesitaba ser propuesto. Es un trabajo de mucha intuición y sutileza, difícil. El capataz necesita de una **predisposición intuitiva**. [...].

Claudia Millás:

Sí, creo que no soy solo yo quien actúa, o que danza. Pero tú tienes que danzar conmigo para que consigamos llegar a algún lugar juntas. Las cualidades del “sujeto de experiencia” no son solamente mías, como performer, también son tuyas como conductora-provocadora. Ambas tenemos que colocarnos en la situación, percibir, sentir, estar porosas a todo.

Fernanda Noboa:

Uno de los desafíos, en esta acción de provocar, es canalizar lo que está sucediendo en el momento presente. Y cuando tú dijiste, en el segundo día de ensayo, que estabas sintiéndote “cabezuda”, reflexioné sobre cuán “cabezuda” yo estaba siendo también, pues yo también debía actuar con sensibilidad.

Claudia Millás:

Las dos deberíamos trabajar sensiblemente, con escucha para el juego, dialogando con esta predisposición intuitiva. Pero realmente sentía que tú te colocabas en este lugar de escucha y no solamente imponías tu voluntad. Oyéndote hablar pienso que para mí ese capataz es como la acción de dar clases, es también un proceso de creación, pues es necesario estar en aquel momento presente. No es solamente imponer lo que uno quiere, es jugar con las personas que están contigo en la “clase”.

Fernanda Noboa:

Al final del cuarto día de ensayo, después de los ejercicios con las imposibilidades en la Silla Suspendida, percibí que la interesante cualidad que tu cuerpo ganó en el piso era fruto de su recorrido en la silla.

¹¹ Traducción nuestra.

Tu rostro era muy vivo, existía un flujo emocional fuerte. Cuando tú bajaste al piso todo ese flujo de energía y emociones comenzó a vivir, comenzó a danzar. ¡Era eso! Allí existía emoción. Sentía que era un cuerpo que estaba descubriendo y percibiendo mucha información, sentí que yo debía dejarlo descubrir. Fue el día en el que sentí más emoción. Una relación viva entre lo que se hace y lo que se siente, y no un conflicto, como en el día anterior.

Claudia Millás:

Sí, en el cuarto día, con el ejercicio de lentitud que propusiste, en el que debía subir en la Silla Suspendida muy lentamente, demorándome más de 30 minutos, conseguí percibir cuán complejo es el mecanismo de levantarse del piso: una parte empuja, la otra arrastra, se yergue aquí, allí... y percibí también cuánta energía gastamos en movimientos innecesarios. Hacemos demasiado.

Llegué a sentir adormecimiento en los brazos, mi mano resbalaba como si la silla fuese un palo de sebo imposible de asegurar, mis piernas pesaban toneladas. Lloraba del cansancio como si el liberar las lágrimas me ayudase a respirar más libre. Me deshacía de aquellas ropas duras y viejas y conseguía, desnuda, sentirme más entera, sin ataduras. El llanto venía de este desvestirse, como si retirase hasta las lágrimas fuera para poder estar allí en otro estado. Realmente me sentía más viva y entera, como si el momento de sentarse y respirar allí encima, en la Silla Suspendida, después de haber subido y bajado muchas veces, fuese único. Realizaba lo esencial. Me sentía más íntegra, limpia, sin todos los ruidos que hacemos en el día a día. Era solo sentarse y mirar hacia el frente.

Al inicio del ejercicio sentí un gran peso, odié la propuesta, la cuestioné. Después de algún tiempo pasé a percibir el recorrido que hacía para ir de una posición a otra. Un mundo más cercano, sutil, que no había notado antes, me era revelado. Sentí cosas muy pequeñas que sucedían en cada movimiento. Mi danza pasó a ser de *micropercepciones*. Lenta. Como si un lente de aumento hubiera sido colocado: donde antes yo veía solamente algo entero, pude entonces percibir pequeños detalles, como si un mundo nuevo se abriese a partir de allí.

Tengo un árbol en mi frente, observo macroscópicamente y es solamente un árbol. Llego más cerca y percibo que cada hoja de este árbol es de una tonalidad diferente, que las formas varían sutilmente, que existen *micromovimientos* entre ellas. Llego aún más cerca y veo que en una de esas hojas existen diversos insectos viviendo y trabajando. Aquella hoja es un mundo. Aún más cerca veo lo que cada pequeño ser está haciendo: uno carga una hoja, el otro intenta aparearse, otro construye una telaraña. Y veo que esta telaraña tiene un acabado propio, con gotas de agua, hilos de seda. Y dentro de esta telaraña hay una presa, un pequeño insecto que fue capturado y aún se mueve, intentando desgarrarse. Él tiene muchos colores muy interesantes en su lomo, todo dibujado. Intercalando amarillo con negro, en pequeñas franjas en la punta de su cabeza puntas, pequeñitas... y así vamos viendo un mundo que antes ignorábamos.

Fernanda Noboa:

Interesante percibir la sutileza y la fuerza que tiene el silencio y la lentitud.

En este ejercicio la potencia del silencio fue enorme. Cada sonido era tan grande y alto. Yo al comienzo coloque música, luego conforme el ejercicio de la lentitud continuaba, me comencé a sentir incomodada con la música, era innecesaria, era demasiada información, demasiado ruido, apagué la música, y el ruido de la calle se tornó intenso también, sentía que podía escuchar carros que andaban a kilómetros del lugar en donde estábamos, sentía que podía escuchar conversaciones tan distantes. Yo estaba sensiblemente afectada por esa dilatación del tiempo, que de alguna forma también dilató los sonidos.

Claudia Millás:

Recordé de una entrevista con el inglés Hamish Fulton, considerado como el primer *Walking Artist*, que hace el acto de caminar como una obra en sí. Su propuesta es crear una ruta y seguirla. Así de simple, sin alterar nada o tener la obligación de producir cualquier material artístico sobre la experiencia, apenas caminar un trayecto planeado. Él resume: “como en la vida, es importante no llegar al destino, pero disfrutar de la trayectoria”. Fulton describe su experiencia de caminar en la marquesina del Parque Ibirapuera en São Paulo, cuando coordinó en 2013 una obra colectiva:

Los primeros minutos de pasos a un ritmo lento son angustiantes. Intento calcular mentalmente la división de la distancia por el tiempo y siento una ansiedad inmensa de correr rápido hasta el fin. Comienzo a percibir el entorno, y la distribución de las otras personas sobre la marquesina y, finalmente, la belleza de los

paisajes revelando-se lentamente. Una hoja de árbol vuela con el viento y parece una mariposa. Skatistas pasan por nosotros en alta velocidad, contrastando con la levedad del momento. (Fulton citado por Gouvea, 2013, p. 108)¹²

En los ejercicios con la silla, y en el acto de revisitar las sensaciones sentidas al bajar al piso, se acentuaba allí en esa danza, todo lo que había sido encontrado en el aire: las torsiones para encontrar los apoyos, las dificultades, el dolor, la resistencia del movimiento. Más que una matriz, una forma, una codificación de una acción o un estado, nos interesaba el espacio de creación, en el cual nos colocábamos en el juego de permitirnos. Allí, algo interesante sucedía. No importa exactamente qué.

Fernanda Noboa:

Ahora entiendo la importancia de que este encuentro sea intensivo, con cuatro días mínimo de duración, pues en cada encuentro conseguíamos ir un poco más profundo, tomando como partida lo que habíamos trabajado el día anterior. Y las primeras actividades del día, esos ejercicios preparativos, eran muy importantes, ya que nos llevaban a lugares muy diversos. ¿Cuál sería la pre-acción necesaria? La conducción del trabajo, el uso de estímulos por medio de las cualidades, de las que hemos hablado, eran decisivas para definir los lugares por donde pasaríamos, y era cada punto importante, como un tejido, cada hilo, cada color del hilo, cada camino del hilo nos iba llevar a un tejido final.

¹² Traducción nuestra.

Descubrí que la experiencia de ser el “Capataz” es una labor que está mucho más allá de mis deseos y decisiones. El proceso de conducir es un diálogo, me siento estimulada por lo que sucede en la “escena” y, a partir de ese estímulo, propongo las siguientes indicaciones. A lo largo de los primeros encuentros fui descubriendo que ese proponer no podía ser un producto racional, pero sí un producto sensible. A la hora de ser sensibilizada por lo que sucedía en la escena, debía continuar dialogando sensiblemente con lo que sucedía contigo. Yo tenía que continuar intuitivamente. La escucha debía ser tan fina, al punto de conseguir sentir si era momento de pausa, o si era conveniente continuar proponiendo estímulos parecidos, o si debería proponer algo extremadamente diferente. Esa escucha era también entender si aquel cuerpo sensible estaba entrando en un territorio potente o no. La lectura debía ser aguda y los estímulos escogidos debían ser sutilmente apropiados para el momento, debían continuar el flujo. Las decisiones eran pensadas y dadas en ese preciso momento, por eso las defino como un diálogo, espontáneo.

CONCLUSIONES

Percibimos que para lidiar con el espacio aéreo existen diversas implicaciones. Primeramente un local de ensayo con estructura física adecuada, que permita la experimentación. En seguida la necesidad de crear, proyectar y construir artefactos, como la Silla Suspendida utilizada durante los ensayos. Por tratarse de un espacio no convencional, el cual no lo habitamos naturalmente, ya que no podemos volar

o levitar, nos vimos exigidas de aprender técnicas y conocimientos específicos, convirtiendo así al estudio en un híbrido dentro de una red de saberes.

En este sentido, percibimos la necesidad de un doble entrenamiento que no necesariamente estaba desasociado, sino más bien integrado a la práctica: uno, para lidiar con el riesgo físico y descubrir nuevas formas de como estar en este lugar poco común, y otro, un entrenamiento artístico que permite al performer estar abierto y poroso para la práctica, permitiéndose experimentar y crear.

La semana de ensayo intensivo con la Silla Suspendida nos permitió concluir que el espacio aéreo puede servir como un catalizador para el proceso creativo, ya que algunas de sus características son el riesgo y la inestabilidad, que exige apertura del performer, sacándolo de su lugar seguro y conocido, para que así surjan los procesos creativos frente al desafío instaurado.

Hablar de creación artística a partir del uso del espacio aéreo es sobre todo hablar de experiencia y riesgo. Este riesgo es preexistente a la práctica, y sentimos a la vez que lo tememos lo estimamos. Experiencia es una forma de conocimiento por medio del riesgo. Para conocer es necesario arriesgarse. Para crear también es fundamental arriesgarse. Es por eso que habitar el espacio aéreo es autorizarse a correr el riesgo, necesario.

Percibimos que al colocarnos en esta zona de riesgo, y sentirnos realmente en riesgo, frágiles y vulnerables, en el límite de la vida, en situaciones extremas, surge

una cierta sensación de alegría. Alegría, que es provocada por nosotros y que nos lleva a una sensación de plenitud, que nos invade y nos conecta con el mundo y nos hace pertenecer a él, que nos renueva en energía, nos amplía y fortalece, trayendo vida a todo cuerpo y espacio de forma sutil y viril al mismo tiempo, todo eso nos hace sentir aún más vivos.

REFERENCIAS

Clark, L. (2005). *Da obra ao acontecimento: Somos o molde, a você cabe o sopro*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Flaszen, L. (2010). De Mistério a Mistério: Algumas Considerações em Abertura. En *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo - Brasil: Perspectiva: Edições SESC SP; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro.

Gouvea, V. (2013). O mundo aos seus pés. *Tam nas nuvens*, 65.

Heilpern, J. (1977). *Conference of the Birds*. London: Faber and Faber.

Houaiss, A., & Villar, M. de S. (2001). *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro - Brasil: Objetiva.

Larrosa Bondia, Jorge. (2001). Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista brasileira de educação*, 019. São Paulo – Brasil.

Merleau-Ponty, M. (1984). *O visível e o invisível*. São Paulo - Brasil: Perspectiva.

Novaes, A. (2009). Entre dois mundos. En Novaes, A. (Org.), *A condição humana: as aventuras do homem em tempos de mutações*. São Paulo - Brasil: Edições SESC SP/ Agir.

Ulpiano, C. (1988). Pensamento e Liberdade em Espinosa (aula em vídeo). Recuperado de http://claudioulpiano.org.br.s87743.gridserver.com/?page_id=567

Vianna, K. (2005). *A Dança*. São Paulo - Brasil: Summus.

