

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ**

**FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS**



**El compromiso del coreógrafo en la reposición  
de obras de danza escénica**

**TRABAJO DE INVESTIGACIÓN PARA OBTENER  
EL GRADO DE BACHILLERA EN ARTES  
ESCÉNICAS CON MENCIÓN EN DANZA**

**AUTORA**

Calderón Casafranca. Luciana Antuane

**ASESOR**

Casallo Mesías, Víctor Francisco

**2020**

## RESUMEN

El coreógrafo contemporáneo entra en dilema con el compromiso que tiene hacia el carácter principal de una obra dancística al momento de pretender reponerla sustancialmente. Es allí donde los métodos de recreación consensuados por André Lepecki tienen cabida en la orientación del deber del artista frente a este tipo de situaciones.



## Índice de contenidos

INTRODUCCIÓN.....	5
1. ¿Cómo se archiva y recrea la esencia de una coreografía?.....	6
2. ¿Posee el grado de fidelidad un rol fundamental al recrear una obra de danza?.....	7
CONCLUSIONES.....	9
REVISIÓN BIBLIOGRÁFICA .....	10



**Pregunta de investigación:**

¿En qué sentido el coreógrafo contemporáneo se compromete con la esencia de una obra dancística al recrearla?

**Objetivo general:**

Explicar el compromiso que trae consigo la recreación coreográfica

**Objetivos específicos:**

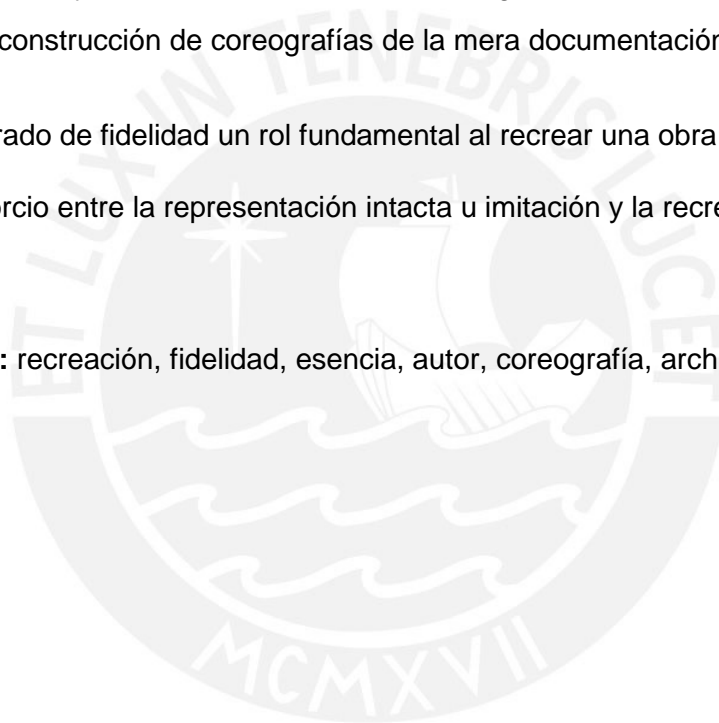
1. ¿Cómo se archiva y recrea la esencia de una coreografía?

**Diferenciar** la reconstrucción de coreografías de la mera documentación de coreografías.

2. ¿Posee el grado de fidelidad un rol fundamental al recrear una obra de danza?

**Justificar** el divorcio entre la representación intacta u imitación y la recreación de una coreografía.

**Palabras claves:** recreación, fidelidad, esencia, autor, coreografía, archivo.



## INTRODUCCIÓN

Estamos sumergidos en una tendencia dancística donde la innovación coreográfica se encuentra en las decisiones de recreación. Operar un hecho escénico del pasado es descubrir factores inacabados; aquellos que permiten avivar la creación a través del espacio-tiempo.

Se asume entonces la exploración agotada del movimiento genuino, más no del valor agregado; es decir, se reutilizan ideas de composiciones coreográficas para ser insertadas en el contexto de quienes ambicionan recrearlas. En múltiples artículos sobre función y desarrollo de la danza, Victoria Pérez Royo, investigadora en artes escénicas, comenta que ese ejercicio se observa en el arte en general; debido a que este es un producto vivo:

“El principio básico sobre el que descansan las prácticas, y en general cualquier tipo de expresión artística que trabaje con materiales del pasado, se asienta sobre la consideración de las obras heredadas de la tradición no como resultados individuales a los que un artista llegó como productos finales de una actividad creativa, sino como materiales al servicio de una nueva práctica artística que continúa trabajando con ellos y reelaborándolos, materiales que no han terminado de hablar.” (Pérez 2016:1)

En ese sentido, dentro de una cultura de recreación resultaría atrevido alterar una pieza a tal punto de visualizar una muestra desligada de la original, pero puede encontrarse en esa misma maniobra el punto de actualización. Por lo tanto, en apoyo a la conservación del lenguaje no verbal, el coreógrafo contemporáneo es responsable de que la creación reflexione en sí misma y sea intervenida con elementos que refresquen su esencia; puesto que, ese mismo carácter le propicio la oportunidad de ser remontada.

Para esa continuidad sustancial, el compromiso trae consigo respetar la integridad del arte; destacando de una manera significativa su proceso e investigación. Según Pérez (2016), involucrarse adecuadamente con otras propuestas, fortalece la propia línea de investigación: “(..) La recuperación de danzas del pasado se lleva a cabo más bien con el interés de buscar raíces para la propia actividad del artista, con la intención de asimilar unas prácticas, unos métodos o una imagen del cuerpo que al creador le interesa recuperar e investigar (...)” (Pérez 2016: 4). No termina siendo una tarea sencilla, pero le compete al artista manejar éticamente la situación.

## 1. ¿Cómo se archiva y recrea la esencia de una coreografía?

Las recreaciones escénicas o discursivas en danza han tomado importancia en el marco de experimentación de elementos compositivos en la contemporaneidad, puesto que las piezas artísticas trascienden en manos de un profesional que aporta a su conservación desde su subjetividad; en otras palabras, se emplean investigaciones de trabajos pasados con el fin de enriquecerles.

André Lepecki, dramaturgo y escritor, desenvuelve esta operatividad como un “deseo de archivo” para el caso de las coreografías, que consiste en un acercamiento especializado a los campos creativos todavía no agotados; y rechaza la similitud a la explotación del pasado que ha quedado en el olvido o la manipulación melancólica. En todo caso, Lepecki (2010) sostiene que en las recreaciones se podrían activar inimaginables formas de seguir invocando a la danza.

Cabe resaltar que los coreógrafos profesionales al capacitarse con herramientas históricas de la danza, pueden identificar ese factor inexplorado entre las especificidades de trabajos artísticos. Es más, tienen un compromiso con los autores de las obras en uso, para resguardar su valor creativo en la práctica corporal. André sostiene que las estrategias usadas hasta el momento para la preservación de las danzas, contienen más información de la que usualmente se les acredita: “La coreografía es también un sistema dinámico de transmisión y de transformación, un sistema archivístico-corpóreo que también convierte los enunciados en acontecimientos corpóreos y objetos cinéticos” (Lepecki 2010:66).

En ese sentido, el nuevo diseño compositivo está sujeto al dinamismo que propone su ejecución. El “deseo de archivo” cobra complejidad cuando también se toma en consideración su ejecución: “La coreografía, es un archivo que no almacena: actúa. Y sus acciones tienen lugar ante todo mediante la delimitación de zonas de temporalidad y ritmos de presencia, tal como debe hacer” (Lepecki 2010: 67). Esta propiedad solo podría ser posible en la disposición de cuerpos que se presten para la labor.

Los bailarines profesionales seleccionados, son cuerpos que deben estar compenetrados con el diálogo entre la intencionalidad de ambos autores (original y secundario) y preparados físicamente para llevar a cabo el cometido. No cabe duda para

Lepecki, que esta exigencia se debe a la capacidad que tiene la corporalidad de transmitir con un carácter singular todo aquello que logra integrar:

“(…) Debido a estas presiones hacia actualizaciones encarnadas, todo deseo de archivo en la danza debe llevar a un deseo de recrear danzas. Ese vínculo indisociable significa que cada “deseo” actúa sobre el otro para redefinir qué se entiende por “archivar” y qué se entiende por “recrear”. Esta acción de redefinición se lleva a cabo mediante un articulador común: el cuerpo del bailarín.” (Lepecki 2010: 62)

Para terminar, es pertinente contextualizar que la danza contemporánea se encuentra en una etapa intermedia de documentación académica, por lo que gran parte de repertorios se hallan más en un registro audiovisual o en notación de técnicas. Recrear danzas es entonces abogar por un archivo corporal, donde el cuerpo como archivo nutre de manera significativa la esencia de una pieza. (Lepecki 2010:64). Esta situación se dará, siempre y cuando, la dirección de los ejercicios corporales es dada por un coreógrafo formado profesionalmente.

## **2. ¿Posee el grado de fidelidad un rol fundamental al recrear una obra de danza?**

Como se discutió anteriormente, no se puede hablar de solamente usar una coreografía, si no del dialogo en múltiples niveles que implican el estado artístico de esta. La danza atraviesa cuerpos que mantienen viva su dialéctica, tal y como cualquier creador, ejecutor e interprete añora para ella:

(…) Sistema dinámico, transhistórico e intersubjetivo de incorporaciones y excorporaciones es entender la danza no solamente como aquello que desaparece (en el tiempo y a través del espacio) sino también como aquello que pasa alrededor (entre y a través de los cuerpos de bailarines, espectadores, coreógrafos) y como aquello que también, siempre, vuelve alrededor. (Lepecki 2010:68)

Dentro de los deberes del recreador, aparte de un sugerente estudio, es discernir qué factores perdurarán de la obra original (concretas y específicas) para ser actualizadas en un plano inacabado, pero indudablemente diverso y singular. (Lepecki 2010:72) A modo que no se visualice una desvinculación radical de la fuente artística, pero tampoco una representación mimética de esta.

En los 80, cuando la oleada de reposiciones escénicas aparecía, se presumió que respetar cada secuencia de movimientos y construcción de sentido era sinónimo de guardar un respeto por la obra en sí. Actualmente, con el incremento de recreaciones y de profesionales en danza se optan por otros métodos con el propósito de no ser redundantes, como apostar por la fusión entre el pasado y el presente. Lepecki (2010) opina sobre usar el contexto donde se desarrolla el coreógrafo a favor de susrecreaciones:

Este es el imperativo político-ético para que las recreaciones no solo reinventen, no solo señalen que el presente es diferente del pasado, sino que inventen, creen (debido al retorno) algo que sea nuevo y que no obstante participe plenamente de la nube virtual que rodea a la propia obra originaria y que a la vez elude los deseos del autor como últimas palabras sobre el destino de una obra. (Lepecki 2010:64)

Asumiendo que el hecho escénico recreado sea considerado como infiel a la intencionalidad del autor original es presuponer; según Lepecki, que la obra "original" es siempre acertada, completa y fiel a su integridad. De forma tal que es sustancial apreciar el carácter autónomo que posee una obra para su renovación de creatividad. Por consiguiente, el ya nombrado dramaturgo concuerda con la "ética de las cosas" propuesta por Silvia Benso, donde entiende la transición de las obras artísticas limitadas por el autor a una independización de su presencia; para la libertad de renovación de sentido (Benso, 2000).

Por último, destaco el grado de conciencia que debe manejar el segundo coreógrafo en conducir a los bailarines a que ejecuten la nueva significación de la obra. Es decir, proponer otro lugar para corporeizar la coreografía y renovar su sentido, tal como es descrito por Benso (2000) debido a que, según ella, la reutilización no corresponde al grado de fidelidad para con la pieza original, si no al grado de asimilación de información o apropiación por parte de los bailarines; cuyo proceso es sumamente importante, ya que inicia y termina en el cuerpo.



## CONCLUSIONES

El coreógrafo contemporáneo se compromete con la esencia de la obra dancística en el sentido que identifica espacios de nutrición en ella, para sumergirla en un nuevo contexto cultural. De esta manera, la pieza es dúctil a una operatividad consiente del potencial que ha conseguido y puede conseguir.

Es entonces que la distinción que determina a un coreógrafo contemporáneo profesional es trabajar la intuición creativa desde estudios especializados para reposiciones escénicas de las ramas de su misma índole de tecnicidad artística. Además, se encuentra preparado para conducir en todas las etapas del proceso de apropiación corporal a sus seleccionados bailarines que se sumarán al ejercicio reconstructivo.

A modo de cierre, creo solemnemente en que la profesionalización de la danza traerá consigo este tipo de profesionales como producto de un sistema que los invite a reflexionar en su labor, en sus límites y posibilidades, y los alimente de herramientas que le permitan orientarse en todas las áreas de estudio. Con esa formación, dialogar con la intencionalidad de autores y requerimientos de actualización de una pieza dancística, será una responsabilidad conducida al bien, como señala Hortal en la ética de las profesiones.

## REVISIÓN BIBLIOGRÁFICA

Benso, S (2000). The Face of Things. Albany: SUNY Press.

Hortal, A. (2002). Ética general de las profesiones (2ª ed., pp. 89 -161). Bilbao: Descléz.

Lepecki, A (2010). The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances (Nº2)  
Champaign: University of Illinois Press.

Pérez, V (2016). Replantear la historia de la danza desde el cuerpo. Madrid: Revista Artea.

