

## La creación coreográfica en la formación dancística profesional

### The choreographic creation in professional dancistic formation

Beatriz Julieta Galindo Zavala <sup>a</sup>, Carolina Ramírez Reyes <sup>b</sup>

---

#### Abstract:

This article raises the importance of the choreographic composition in dance professional formation, the choreographic creation is approached as a complex knowledge area due to the multiple thorny issues that touch it and conform it, as well as de many possibilities that the creative area allows. This study considers some notions of perception and aesthetic experience, to analyze the structural elements and tools of choreographic creation, through a vision where the relevance of knowledge and the use of these elements are relevant because they affect the aesthetic configuration, the perceptual experience and the compositional process. The choreographic composition is an essential school subject in dance professional formation, because it allows students not only to discover and develop their creative potential, but also to make use of the elements provided in other courses, in this respect it is a process that strengthens the transversality of knowledge in education process.

#### Keywords:

*Choreographic composition, aesthetic experience, creation, education, dance*

---

#### Resumen:

El presente artículo plantea la importancia de la composición coreográfica en la formación del profesional de la danza, sin perder de vista que es un área del conocimiento compleja debido a las múltiples aristas que la tocan y conforman, así como a las múltiples posibilidades que el área creativa posibilita. Este estudio parte de consideraciones sobre la percepción y experiencia estética, abriendo paso a un análisis de los elementos estructurales y herramientas de la creación coreográfica, bajo una visión en donde la relevancia del conocimiento y manejo de dichos elementos, incide en la experiencia perceptiva, la configuración estética, y el proceso compositivo. La composición coreográfica es una asignatura sustancial en la formación de profesional en danza pues permite a los estudiantes no solo descubrir y desarrollar su potencial creativo si no también hacer un uso de los elementos provistos por otras asignaturas, en este sentido es un proceso que fortalece la transversalidad del conocimiento en su formación.

#### Palabras Clave:

*Composición coreográfica, experiencia estética, creación, educación, danza*

---

### Introducción

Para llevar a cabo el presente artículo hemos partido de nuestra propia experiencia como bailarinas, coreógrafas, investigadoras y docentes en el ámbito profesional y formativo de la danza, para ello hemos abordado el concepto de experiencia estética, los componentes de la danza, la creación y el proceso de investigación implicado, sin perder de vista las interrelaciones entre el proceso formativo de los profesionales en danza y su articulación con el campo profesional, por ello hemos incluido también algunas reflexiones de los estudiantes que surgieron a partir de lo que vivenciaron en la asignatura de

composición coreográfica. Todo lo abordado en el presente artículo, nos lleva a la afirmación de la importancia de la experiencia creativa durante el proceso de formación profesional en danza, que si bien esta presente en gran parte de su recorrido formativo mediante las diferentes asignaturas que conforman la malla curricular (con diversas perspectivas, objetivos y enfoques), nuestro planteamiento subraya a la creación coreográfica como un espacio específico de intersección y cruce entre los diversos saberes académicos y personales; lo académico se entremezcla con deseos, búsquedas e intereses, que parten de inquietudes creativas personales, permitiendo a su vez nombrar,

---

<sup>a</sup> Beatriz Julieta Galindo Zavala, profesora investigadora del Instituto de Artes, Maestra en Investigación de la Danza, líder del Grupo de Investigación Danza Sociedad e Inclusión, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. Contacto: [beatriz\\_galindo@uaeh.edu.mx](mailto:beatriz_galindo@uaeh.edu.mx)

<sup>b</sup> Carolina Ramírez Reyes, profesora investigadora del Instituto de Artes, Maestra en Investigación de la Danza, integrante del Grupo de Investigación Danza Sociedad e Inclusión, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. Contacto: [carolina\\_ramirez@uaeh.edu.mx](mailto:carolina_ramirez@uaeh.edu.mx)

entender y comenzar a materializar una obra, haciendo posible la confrontación con un escenario real y potencializando el crecimiento profesional, personal y creativo de los estudiantes.

### **La experiencia estética**

Que el arte sea un lugar de experiencia significa que los seres humanos aprenden algo acerca de sí mismos y del mundo, además de estremecerse o gozar, que del encuentro logrado con el arte nadie vuelve sin alguna ganancia, también cognoscitiva. (Jauss, 2002, p. 14)

Desde la modernidad en el arte, se ha generado un debate aún vigente sobre la percepción estética y la noción del espectador, quien comienza a figurar no solo como receptor o consumidor pasivo de la obra, sino como parte de esta y como colaborador en la construcción del sentido estético, mientras que "la obra" a su vez comienza a concebirse como todo un sistema de percepción, en donde el significado o sentido que la obra adquiere para el espectador es parte del objeto artístico en sí mismo; por lo que abrirse ante múltiples posibilidades de concebir al espectador en su relación con la obra de arte y considerar su experiencia estética como parte del objeto artístico, complejiza a la vez que amplía, las posibilidades de concebir a la obra y los elementos que la integran. En este debate podemos ubicar a Michel Foucault filósofo contemporáneo con la Estética de la existencia (1991), la cual se centra en el sujeto como el lugar en donde se configura la experiencia estética, introduciéndonos así a la experiencia subjetiva de la percepción, que coloca en el centro de la experiencia al sujeto que percibe y, en consecuencia, construye su propia experiencia estética a partir de lo vivido, percibido y experimentado.

Complementando la idea anteriormente planteada, introduciremos las postulaciones de Husserl (1962) sobre la experiencia estética, quien la define como una experiencia fenomenológica, señalando que lo trascendental de todo evento o fenómeno es la experiencia que genera, planteando en su método de reducción fenomenológica, un camino para concientizar la subjetividad de lo percibido como correlato de los elementos que conforman el objeto estético, sosteniendo que de la relación entre la consciencia y el objeto se organiza la percepción, postulando que todo objeto de percepción estética conlleva una intencionalidad expresiva que se interrelaciona tanto de manera intrínseca como subjetiva con el espectador, en donde el sujeto y el objeto de la percepción establecen una relación dual, un camino de dos vías, en donde el objeto existe para quien

lo percibe y tiene su propia "manera de aparecer en la consciencia" (Jonkus, 2014, p. 130), mientras que el sujeto lo llena de sentido a través de la subjetividad de su experiencia; es en este punto donde podemos introducir la noción de espectador emancipado de Rancière (2010), quien señala que el espectador emancipado es aquel espectador consciente de su experiencia a nivel perceptivo, cognitivo, emocional y kinético, así como de todo aquello que la influye, mismo que al ser consciente de su percepción mediante la "emancipación de la sensibilidad, de la imaginación y de la razón" (Conti, 2011, p. 29), se transforma en un participante activo del fenómeno de percepción estética, que surge en el momento de encuentro entre la obra y los elementos que la integran, con el espectador y su experiencia estética, dando entonces paso a la obra como totalidad.

Desde el modernismo la estética ha trascendido la noción de belleza como elemento primordial, apelando a la experiencia que por ser subjetiva se relaciona de manera única, exclusiva y relativa al sujeto de la percepción, quien emitirá juicios de valor en torno al fenómeno perceptivo experimentado, esta relación se genera del vínculo entre la estructura del constructo artístico (la obra) y las capacidades perceptivas y contextuales del sujeto, en donde el objeto intencional es la obra artística y el sujeto de la percepción es el espectador. Seseman (en Jonkus, 2014) basándose en el método de reducción fenomenológica de Husserl y en las categorías que este hace sobre la percepción (inmanente y trascendente) postula que el acto de percepción estética es diferente a la percepción común (Jonkus, 20014, p. 135) y está vinculado a la estructura del objeto estético como estructura preestablecida que encamina la percepción en cierto sentido particular, estableciendo así una correlación directa entre la subjetividad de la experiencia y los elementos estructurales e intencionales del objeto de la percepción, por ello el sentido estético construido a partir de un objeto de percepción estética, es exclusivo e inherente a este y a su estructura intencional, y por tanto la experiencia estética aunque subjetiva no es arbitraria.

En este sentido, para abordar la experiencia estética en el terreno de la creación dancística, resulta pertinente hablar de los elementos estructurales de la danza (cuerpo: movimiento, tiempo, espacio y los nexos entre ellos) al ser estos los elementos intencionales del "objeto de la percepción" y que conformarán la propuesta coreográfica, pues constituyen las condiciones necesarias para que la danza en la escena se transforme en una "presencia estética" y en un fenómeno de percepción al entrar en diálogo con el espectador, en donde a partir de estos elementos estructurales, se conformará su lenguaje escénico y sus canales de expresión comunicativa, los

cuales aluden precisamente a los elementos que la conforman y de los cuales se construirá el “objeto” de la percepción estética en la danza. Estos elementos que intencionalmente se generan y manipulan en la composición coreográfica para la construcción del sentido o intención expresiva, son el medio a través del cual se articula y construye la idea o discurso estético, y se presenta ante nuestro conocimiento dando paso a la experiencia o fenómeno estético, lo que implica en la percepción ciertos modos de interactuar con el “objeto” presentado, y que en la danza comprende una experiencia que va de lo kinético, espacio- temporal y sensorial a lo imaginario, emocional y afectivo.

Por ello es necesario que los estudiantes de danza que se acercan a la composición coreográfica reflexionen sobre el fenómeno de la percepción y la experiencia estética que involucra a la coreografía como espacio de socialización de las propuestas individuales.

### **Elementos estructurales y estéticos de la danza como herramientas de creación coreográfica**

Todos los elementos matéricos, tanto en las fases de creación como de ejecución, contribuyen directamente a la con-formación de la obra, y hacen posible para nosotros su manifestación, en la cual se sumergirá nuestra percepción estética...la obra de arte es todo aquello que se manifiesta en (y no solo a través de) su forma, en su materia sabiamente organizada. (Barcía, 2004, pp. 244-245)

De acuerdo con Souriau (En Barcía, 2004) una obra de arte se constituye existencialmente a partir de distintos niveles, que aluden a una materialidad y particularidad específica, que resulta pertinente cuando pensamos en procesos de enseñanza- aprendizaje en el marco de la creación coreográfica de la que devendrá una obra dancística a partir de la condensación de distintos componentes del campo. El primer nivel de existencia de

una obra de arte y que compone el nivel más básico, es el de la existencia física, en donde su presencia inmediata se conforma de materia e implica la condición primigenia necesaria para la existencia de la obra, la cual será apreciada por el sujeto mediante la consciencia senso-perceptiva, siendo la materialidad de ésta la manera para presentarse o existir ante nuestra consciencia.

El segundo nivel es el de la existencia fenomenológica, es en este nivel que la materia trasciende su condición de objeto, trasciende aquello que la constituye para conformarse como un fenómeno intencionalmente expresivo, es en este punto donde entra en juego el sujeto de la percepción activa, el espectador emancipado, pues en su consciencia los elementos matéricos de la obra alcanzan otra significación: “se nos presenta como un conjunto organizado de datos sensoriales, a fin de descubrir un objeto capaz de albergar una interioridad, un mundo, una atmósfera, que desea hacer aparecer(nos), comunicar(nos).” (Barcía, 2004, p.245).

Siguiendo con Souriau (En Barcía, 2004) el tercer nivel es el de la autorreferencia, llamada existencia reica, aquí una vez percibidos y organizados los elementos sensoriales y matéricos en la consciencia, se abre paso a la apropiación y evocación de mundos interiores<sup>1</sup> pero concernientes a un universo particular que es enmarcado por el cuerpo de la obra, mundos que apelan a nuestra consciencia sensible e imaginativa, produciéndose entonces del cruce de la obra con su recepción, el objeto estéticamente expresivo y potencialmente artístico.

En este sentido si pensamos la creación coreográfica a partir de estos niveles de existencia no podemos omitir que para llegar a la configuración de un obra es necesario que el creador (en este caso el estudiante de danza o coreógrafo) reconozca los elementos que le darán cuerpo a la creación<sup>2</sup> y al entramado de relaciones implicadas en el hecho coreográfico que supone una perspectiva amplia, reflexiva, flexible y sensible.

Una vez planteado lo anterior consideramos pertinente hablar de lo que en la danza constituye la Tripartición Coreológica<sup>3</sup>: creación, ejecución y apreciación, que si

<sup>1</sup> Evocan para nosotros algo que no se encuentra explícitamente presente en el reino de lo físico, pero que tampoco podría encontrarse enteramente ausente dado que se nos ha abierto la posibilidad de su actualización (Barcía, 2004, p.427)

<sup>2</sup> “Si bien existe una infinidad de categorizaciones para los componentes de la danza [...] [podemos considerar seis sobre los que se configura una obra dancística en su totalidad:] forma, movimiento, tiempo, espacio, emoción o intención y discurso. Estos elementos no existen aislados, siempre interactúan. (Galindo,

2015, p. 20)

<sup>3</sup> Término para conceptualizar la complejidad del fenómeno dancístico, considerando el entramado de relaciones existentes (creador, bailarines, espectadores), así como las implicaciones cognitivas, expresivas, emocionales y sociales presentes desde el proceso creativo hasta el momento de la representación, y éste bajo el entendido de ser parte de un proceso comunicativo intersubjetivo donde “siempre existen cosas nuevas por descubrir. Las grandes obras de arte parecen diferentes cada vez que uno las contempla. Parecen tan inagotables e imprevisibles como los seres humanos

bien delimitan formas de relación-acción específicas, existe una interrelación dinámica entre éstas, que para fines conceptuales de este artículo podemos entender a partir de la existencia de “sujetos” o “modos de relación” que interactúan en una obra dancística: creador, bailarines-ejecutantes y espectador, éstos conforman un sistema en movimiento continuo, sin mantener forzosamente un orden jerárquico ni cronológico, y que implica la existencia de un sujeto o grupo de sujetos, que a través de ciertos modos de construcción y elementos, codifican un mensaje o contenido expresivo, códigos que a su vez requerirán ser emitidos a través de un cuerpo-sujeto denominado aquí como ejecutante, para que de entre los código construidos (creador) y emitidos (ejecutantes), se encaminen los modos de percepción (espectadores) y se construya así la experiencia estética en la danza.

Figura 1. TRIPARTICIÓN COREOLÓGICA  
Proceso comunicativo



Hablar de códigos estructurados mediante un orden y la organización de elementos a través de herramientas, nos remite al campo de la composición coreográfica en la danza y lo coreográfico<sup>4</sup>, que emergen como parte de un proceso de construcción y estructuración en una interacción entre el cuerpo, el movimiento, el espacio y el ritmo para la construcción de un sentido discursivo y estético.

Rudolf Von Laban generó sistemáticamente teorías para el análisis del movimiento y la teorización de la danza, siendo estas: el análisis de la relación del cuerpo con el espacio (Coreútica), el estudio los elementos estructurales

[...] nadie debe creer que lo sabe todo en él, porque nadie ha podido conseguir tal cosa” (Gombrich, 2008, p. 36).

<sup>4</sup> Entendida a partir del concepto expandido de “lo coreográfico” como “una noción que apunta a acontecimientos que rompen con

del movimiento (Eukinética), registro escrito o simbólico del movimiento (Notación Laban) y el análisis en la relación del movimiento y sus implicaciones cognitivas, expresivas, emocionales y sociales (Coreología).

La materia prima de la composición coreográfica son los elementos que constituyen a la danza misma, elementos que en la formación del bailarín están siempre presentes, y que de acuerdo con su uso, apropiación, desestructuración y combinación provocan resultados infinitos, y pueden ser abordados desde diversas perspectivas según las asignaturas planteadas en el currículo de danza.

Laban (En Cámara e Islas, s/f) distingue tres elementos como:

Principios universales que pueden ser calificados como abstracciones aisladas, categorías de análisis, tanto en su sentido físico como filosófico: el espacio, el tiempo y la fuerza, corazón tripartito que representa el núcleo de tensiones, a las que llama, en este primer acercamiento, ballung o nucleation (núcleo físico de la conducta gestual) (p. 110).

En la formación corporal del ejecutante de danza, las técnicas formativas implican a grandes rasgos: diseños corporales, mecanismos y principios motores, uso del espacio y manejo de la dinámica mediante sus componentes, mientras su esteticidad responde a contextos sociales e históricos, pues las técnicas formativas fueron creadas no solo con una intención físico-mecánica sino también estética, filosófica y contextual.

En la creación dancística el cuerpo es parte de la generación de lenguajes de movimiento que responden a la búsqueda y construcción de un discurso; en la creación y la escena, el movimiento se transforman en una expresión estética cargada de un contenido simbólico particular, que resulta del desarrollo, construcción y manipulación consciente e intencional de los elementos nucleares y subcomponentes, que sin duda el resultado deja entrever el bagaje formativo y personal de los sujetos implicados en el proceso.

La danza no tiene jamás un componente único. Todos estos factores están siempre presentes,

lo disciplinar porque ya no se trata del instrumento para orquestar danzas, sino de dispositivos para generar espacios de presentación y representación, políticas de composición y de acercamiento al cuerpo y a los otros” (Macías, s/f, p. 1).

aunque no todos tienen al mismo tiempo el mismo valor: el cuerpo produce movimientos durante cierto tiempo, en un cierto espacio, en un cierto estado, en relación con el exterior. (Wahener, 1993, p. 6)

Estos componentes y subcomponentes están presentes en todas las técnicas formativas y son retomados por estas con enfoques y énfasis diferentes, en la creación coreográfica se requiere que los estudiantes los experimenten con un enfoque Coreológico, el cual hace referencia a la experiencia del movimiento, indagando en las implicaciones cognitivas, expresivas, emocionales y sociales que les son inherentes, para entonces poder utilizarlos, manipularlos, deconstruirlos y construirlos con una claridad intencional que dé paso a la coherencia del discurso escénico.

Lo anteriormente mencionado recalca la importancia que se le da en la creación dancística al cuerpo y al movimiento, por ser el plano kinético el canal de percepción privilegiado por la danza, sin embargo hay que concientizar a los alumnos que estos elementos conforman un solo plano discursivo de entre otros posibles bloques de información en la construcción de la danza escénica, a los cuales denominaremos aquí planos de enunciación, estos son los planos matérico-sensoriales (Correa, 2013) y que forman parte de la totalidad de la obra: plano verbal, sonoro, espacial, cromático, proxémico, kinético, temporal, acción y operativo; cada uno de estos planos hace referencia a la presencia, uso creativo y discursivo de elementos tales como la palabra, el sonido, el espacio, el color, la interrelación entre objetos, elementos y sujetos, la cualidad y calidad de los movimientos, la relación entre tiempo, acciones y sucesos así como al plano operativo del conflicto<sup>5</sup>, en donde los elementos presentes en la conformación de cada plano “enunciativo actúan como presencias marcadas que entran en tensión con el resto de los elementos que habitan la escena” (Lehman, en Cornago, s/f, p.3), yendo más allá del contenido para crear, de entre el diálogo de estos elementos: atmósferas, momentos y sucesos. Estos planos de enunciación implican una ampliación de las posibilidades de exploración para la utilización y articulación de elementos que interactuarán en la conformación del universo simbólico de la obra.

Desde las nociones del Teatro Posdramático, lo material y sensorial de los elementos físicos de cada plano, en la escena, tienen la potencialidad de adquirir una realidad emancipada de su función original, dado el carácter

relativo de las presencias en donde su significado está condicionado por los demás elementos con los que interactúa, así:

La emancipación de los materiales escénicos hace posible que entre los distintos planos se establezcan relaciones que ya no son de ilustración o complementariedad lógica, sino de oposición, choque o yuxtaposición alógica [...] [cuando la escena rebasa su carácter físico y sensorial] para manifestarse como un sistema de funcionamiento o mecanismo es que ha alcanzado un mayor grado de complejidad estructural (Cornago, s/f, pp. 1-8).

Desde la creación podemos entender a la danza como manifestación artística, como un proceso de pensamiento circulante en todo el cuerpo, cuyo fin es la aplicación práctica de conocimientos objetivos y subjetivos para la resolución de una necesidad expresiva.

Los modos de creación en la danza obedecen a la búsqueda de maneras para establecer puentes entre lo inmaterial (el sentido, el contenido) y lo material (componentes del medio, herramientas, recursos) entre necesidad, idea, signos, símbolos, intenciones, entre lo sensible, lo imaginario y lo real, entre lo sabido con el cuerpo y lo que es parte de la memoria colectiva, entre la subjetividad y el contexto, entre lo personal y lo social, lo cual resulta en la generación de herramientas creativas propias tanto a las particularidades de la obra como al sujeto o sujetos creativos.

### **La creación coreográfica como proceso de investigación.**

La creación artística nunca es un simple acomodo o reacomodo de los elementos seleccionados de la experiencia humana; también es un refinamiento, abstracción e intensificación de estos elementos, en función de las intenciones expresivas del artista [...] no existe una fórmula objetiva para la creación de una obra de arte que pueda seguirse meticulosamente y garantice resultados satisfactorios [...] El arte es una destilación individual y expresión objetiva de la experiencia subjetiva. (Hayes, 1993, p. 1)

Si comparamos el proceso creativo con la improvisación para la creación, se podría decir que ambas constituyen un punto intermedio entre saber y no saber, entre lo

representación, y que se concretan físicamente en un intento por parte del cuerpo de superar la condición de imagen” (Sánchez, 2006, p. 233)

<sup>5</sup> Entendiendo a este como la “fuerza que crea un movimiento real, capaz de generar un dinamismo que convierte la escena en un espacio de inestabilidades y contradicciones no mediatizadas por la

consciente y lo inconsciente, entre la razón y la intuición. Incluso podríamos afirmar que sin improvisación el proceso creativo no emerge, pues debe haber una exploración y preparación previa, una búsqueda consciente e inconsciente que habrá de encontrar una forma de materialización:

Al viajar al interior o al inconsciente se encuentra material que no se buscó palmo a palmo, ya que ni siquiera se sabía qué se estaba buscando, sino que simplemente se halló. Pero después, esta materia prima, estas ideas o sensaciones seminales, pueden retrabajarse, estructurarse, formarse, afinarse o desarrollarse, desechando lo que no sirve para el fin que se empieza a vislumbrar. (Lynton, 2007, p.280)

Desde un enfoque ecléctico el proceso de creación podría considerarse como un entramado compuesto por elementos biológico, inconscientes, subconscientes, reales, imaginarios, psíquicos, temporales, en ocasiones conscientes y en otras intuitivos, percepciones subjetivas, elementos objetivos, afecciones, motivaciones, memorias e intenciones que buscan establecer conexiones entre elementos que habitan y circulan en el cuerpo, la psique y la imaginación, del que surgirá un sentido relativo tanto a los elementos que lo conforman como al creador pero completamente nuevo y propio. Todo este juego de relaciones conforman un entramado que responde a una necesidad manifiesta mediante una idea, siendo esta el motor para atraer recursos, generar procesos y acontecimientos.

Pese a lo anteriormente mencionado, desde la práctica en el campo se han identificado ciertos modos de creación que implican formas de tomar decisiones y de situarse frente al proceso de creación (personalismo, procesual, improvisación, laboratorio y dispositivos), también existen dentro del campo de la creación en la danza, herramientas para la generación y manipulación del movimiento, pero estas herramientas no deben verse ni usarse como fórmulas usadas indiscriminadamente sino como posibilidades a elegir según las necesidades particulares de la obra y del creador.

En muchos sentidos la creación coreográfica mantiene similitudes con el proceso de investigación artística, desde tener una inquietud o intención que abre la puerta a la investigación o a la creación como una necesidad personal y social, hasta los procedimientos y herramientas utilizadas tales como: documentación, planteamiento, análisis del estado de la cuestión, la manera de relacionarse con el objeto del conocimiento (vigilancia epistemológica), indagación y apropiación del

material, hasta retomar o generar herramientas para la sistematización, procesamiento y transformación de la información creando borradores, bosquejos, seleccionando los elementos que conformarán parte de la misma, escribir, reescribir, estructurar y reestructurar, guiarse por la intuición de la mano de la documentación, descubrir lo que de todo este compendio de elementos se genera para elegir conscientemente el camino y la forma que ha tomado.

Es decir, en la investigación al igual que en la creación coreográfica, el resultado que emerge es el acontecimiento relativo y específico al contexto y sujeto o sujetos del que surge, pues ambos procesos, composición e investigación son un compendio creativo, un tanto autobiográfico y un tanto ajeno. En ambos la mayoría de las veces se inicia sin una noción enteramente clara de hacia dónde ni cómo, pero con una gran intención de hacer, y mediante un proceso de prueba y error, que en la creación coreográfica contemporánea bien recibe el nombre de laboratorio de creación, nos conducirá al descubrimiento de la obra.

Así partiendo del temor inicial generado por la incertidumbre y que lleva a los creadores por un sendero incierto de inicios y reinicios, de pruebas, errores, aciertos y selección de lo que intuitivamente creemos que funciona, pero siempre con la duda de cómo saber si lo seleccionado es lo que la obra necesita para construir el discurso expresivo, el creador se encuentra en medio de un torbellino de ideas, imágenes, saberes y herramientas propias al campo, que harán que de entre el caos y la confusión (siempre atemorizante) se vaya aclarando, con tenacidad y paciencia, los elementos que conforman la obra o la investigación. Es así como de entre la bruma, se va develando el contenido, siendo ambos, el proceso de investigación o el de creación coreográfica un acto de tenacidad, valentía y fe puesta en nosotros mismos, en lo que conocemos, en las herramientas con las que contamos y también en aquello que va surgiendo.

Si pensamos a la creación coreográfica como proceso de investigación creativa podremos movernos hacia la búsqueda de caminos intuitivos que apelen a la emoción, a lo sensible, al imaginario, a las experiencias sabidas y compartidas con el cuerpo, sin alejarse de la teorización y escritura reflexiva, manteniendo una actitud abierta donde la socialización del "producto escénico" (presentación de la obra) enriquece la significación de la obra y el propio proceso de investigación, la creación desde esta perspectiva también busca establecer una relación experiencial y subjetiva con el espectador.

## Reflexiones sobre el proceso coreográfico a partir del trabajo de los estudiantes de la Licenciatura en Danza.

En este artículo consideramos pertinente rescatar algunas reflexiones realizadas por los estudiantes de la Licenciatura en Danza de la UAEH<sup>6</sup> sobre el proceso coreográfico. Por un lado sus reflexiones nos permiten afirmar la complejidad del fenómeno, a la vez que dejan ver que es una actividad estimulante y demandante, también por las implicaciones con el otro y la capacidad para resolver problemas.

Alexa Miranda Cruz: “Morgana” ha sido un reto para mí, salir de mi zona de confort por completo, aunque esto siempre me impulsa a seguir creando e investigando cada día más sobre la composición coreográfica y la dirección. (Junio de 2018)

Diana Laura Aguirre Maldonado: Fue complicado encontrar el punto de partida para la elaboración de esta danza [...] fue un gran trabajo la realización de esta coreografía. Es complicado juntar todas tus ideas y darles una interpretación según lo que quieres, lo visualizas pero a veces no da el resultado que esperabas [...] también debes ser consciente de las personas con las que estás trabajando, qué movimientos pueden lograr y cuales no, debes buscar nuevas alternativas [...] este trabajo me dejó una gran reflexión; es complicado ser coreógrafo y transmitir lo que quieres a tus bailarines, o buscar movimientos ideales que todos puedan hacer, pero aprendí mucho de esto. (Noviembre de 2018).

Por otro lado les permite reconocer la importancia de la exploración de movimiento en el proceso creativo manteniendo una claridad en los objetivos a lograr, pero también ser flexible por las implicaciones propias del trabajo creativo y del trabajo con otros, sin perder de vista que uno de los factores más importantes en este proceso de aprendizaje es la capacidad reflexiva sobre la propia formación (que es inacabada):

Gabriela Ávila Santiago: Las exploraciones de movimiento son un gran punto de partida cuando se esta iniciando una coreografía, ya que en mi caso, mi mente estaba en blanco acerca de las cualidades de movimiento y las formas

corporales que quería poner en escena, a pesar de que ya tenía un tema sobre el cual iba a trabajar. Pero al ir abordando poco a poco los conceptos como ritmo, espacio, tiempo, pausa, entre otros; las imágenes de la coreografía iban apareciéndose y aclarando poco a poco [...] Como coreógrafa principiante me di cuenta que es complicado dar a entender ciertos movimientos que quieres que hagan tus bailarines, ya que cuando los haces por ti misma piensas que se ven de una manera, pero cuando pides que los realicen los demás se ven totalmente diferentes o no corresponde a la imagen que buscas [...] En esta experiencia también me he dado cuenta que necesitamos cuerpos más preparados para la ejecución porque aún se puede lograr. (Noviembre de 2018)

El proceso de investigación creación como un espacio que permite conectar las inquietudes personales con el conocimiento académico-formativo y resulta en un aprendizaje significativo que impacta no solo al coreógrafo sino a los intérpretes implicados:

Brenda Guerrero Castillo: El proceso de investigación no fue sencillo [...] Llegué a investigaciones ahora científicas y psicológicas de cómo se comportaban otras partes del cerebro que emitían sentimientos y emociones en las personas con demencia y cuál era su reacción física [...] el proceso coreográfico fue difícil porque no había realizado antes una exploración de movimiento que rompiera con una coreografía hecha de pasos de clase o pasos técnicos [...] [Posteriormente en el trabajo de improvisación] me sentí libre en la exploración, surgían muchas ideas, pero al unirlas no tenían un orden o incluso no me agradaban, [...] seguía en un proceso de indagación, necesitaba más tiempo, dedicación y material de investigación para poder plasmarlo, jugar con el espacio y con los elementos que tenía, hacerlo más interesante [...]. Tomar riesgos forma parte de mi experiencia, sentí en determinado momento impotencia por no cumplir con el objetivo principal [...] querer cambiar cosas porque nuevas ideas llegaban y otras se iban. No fue nada sencillo, pero si fue una experiencia que disfrute, ya no estaba ahí por una calificación, [reconocer mi trabajo de manera profesional] [...]

<sup>6</sup> Información extraída de los ensayos finales de los estudiantes de 6°. Semestre de la licenciatura en danza de la asignatura de Composición Coreográfica durante el periodo escolar julio-

diciembre 2018 y enero-junio 2019. (autorizada previamente para su publicación en el presente artículo)

me hizo tomar otra perspectiva de lo que estaba realizando, que si bien parecería que fue poco el avance, para mí es un escalón de lo que quiero construir [...] Al finalizar me siento más confiada en exponer el trabajo, en estar dispuesta a escuchar, tomar lo bueno y dejar lo que no sume al proyecto, a siempre explorar hasta para la más sencilla de las coreografías [...] llenar el movimiento con una intención, [...] pero sobre todo a tomar un trabajo que te apasione. (Mayo, 2019)

Karla López Gayoso: Quiero recalcar mi emoción por el proyecto y las investigaciones que realicé, pues enriquecieron mi conocimiento acerca de este tema que defiendo: [empoderamiento femenino], y que día a día procuro poner en práctica tanto personal como para las mujeres que me rodean... Considero que mi proyecto es reflexivo [...] personalmente observé un cambio con las chicas de mi salón [bailarinas], si bien fue muy pequeño o muy grande, para mí es importante [...] La experiencia que me queda es que nada está escrito, todo cambia, pero también siempre va a exigir que alguien crea en tu idea y la apoye, porque para todos hay distintos tipos de belleza, y en este ejercicio coreográfico puedes encontrar tu personalidad, tu sello, algo que te defina. (Noviembre de 2018)

El proceso coreográfico permite; condensar conocimientos con intereses personales, potencializar la actitud sensible, creativa e investigativa, pues muchas veces se encontrarán caminos y materializaciones distintas a las planeadas en un inicio y también concebir que el trabajo creativo no concluye con la obra, pues permite “sacudir” al individuo, despertando la necesidad de una búsqueda constante.

Marco Antonio Ortiz Rivera: me costó bastante trabajo aclarar ideas de lo que quería que sucediera en escena, generar un germen de movimiento propio de la obra [...]. Logré darme cuenta que al final tu primera idea se modificará y que probablemente no resulte tal y como lo pensaste en un principio, puede y resultará aún mejor, sorprendiéndote a ti mismo con el resultado, siempre y cuando en verdad te esfuerces, te centres en la pieza, dedicándole tiempo, y tomando de cualquier lado inspiración (claramente que esté relacionada a tu pieza), o que encuentres algo que te sirva, ya que la inspiración puede venir de cualquier parte [...] El resultado fue mejor de lo que pude haber

esperado, me sorprendí de lo que logré [...] La realización de esta puesta en escena me deja muy contento y motivado para probar otras ideas que tengo en mente. (Mayo, 2019)

### **Conclusiones: La creación coreográfica en la formación profesional**

La función del maestro es guiar al estudiante a través del laberinto inexplorado y a menudo desconcertante del empeño compositivo, ofreciéndole sugerencias que abran nuevos horizontes creativos [...] Su función es asistirlo en la maduración tanto de la expresión como de la idea. (Hayes, 1993, p. 9)

A partir de nuestra experiencia docente en asignaturas sobre la composición coreográfica, hemos observado que éstas demandan al estudiante poner en práctica elementos provistos a lo largo de su recorrido académico tanto en asignaturas prácticas como teóricas; al tiempo que les permite reconocer faltantes, conocimiento potencial, y, en cierto nivel el descubrimiento o reafirmación de sí mismos, de sus intereses y motivaciones. De esta manera se constituye un puente que se tiende transversalmente entre materias y elementos escolares objetivos, con elementos subjetivos que vienen de inquietudes personales y obedecen a su búsqueda personal, su bagaje educativo, cultural y artístico.

La creación coreográfica moviliza una serie de elementos conscientes e inconscientes, objetivos y subjetivos tal como en la improvisación, en donde nos encontramos ante una estructura construida de manera definida, que al ensamblar un conjunto de recursos y elementos dispuestos mediante reglas de interacción abre paso a un universo de posibilidades que son concretas y relativas a este; así como en la improvisación el creador oscila entre el saber y el no saber, se encuentra ante la puerta del acontecimiento en donde entrarán en juego elementos conocidos y desconocidos para generar un híbrido propio y exclusivo, tanto a los elementos que conforman la creación y la danza, como a todo aquello que configura el pensamiento del creador, y que influye en la forma de utilizar las herramientas de creación, haciendo de la relación entre el proceso y el resultado un entramado no lineal y multidireccional.

Desde este enfoque el proceso de creación en los estudiantes es de cuestionamiento constante que demanda un pensamiento flexible y la capacidad de resolver problemas, sin duda en este camino de

descubrimiento requiere un docente-guía quien además de proveerles elementos y herramientas de creación utilizados en la danza (haciendo hincapié en que no existen fórmulas para la creación), debe alentarlos a continuar generando aún mayores cuestionamientos sobre el cómo, por qué y para qué, teniendo siempre cuidado de no manipular o intervenir en el proceso creativo de manera directa ni bajo sus intereses personales.

A menudo lo que parece ser más importante para el creador en la danza, sea un creador novato o profesional, es el lenguaje del movimiento y el uso del espacio, seguido en importancia por la sonoridad; en el proceso de creación del movimiento, tanto alumnos como coreógrafos se encuentran inevitablemente influenciados por predisposiciones hacia formas conocidas de movimiento, hacia tradiciones formativas enraizadas en su cuerpo y en la colectividad, por estructuras corporales, dinámicas, tiempos o cualidades del movimiento con las que por algún motivo se identifican, así como con formas de manipularlo o construirlo con los que se es afín. Lo importante es que los alumnos puedan percatarse de ello para así cuestionarse cómo generar procesos y lenguaje de movimiento propios a la obra, al discurso, al contenido, y también cómo no perder de vista los demás elementos que no son propiamente dancísticos pero que forman parte de la construcción del sentido de la obra (vestuario, escenografía, iluminación, utilería, entre otros). De esta manera la asignatura se transforma en un espacio para la exploración, en un laboratorio para la creación en donde cada alumno se enfrentará y resolverá de diferentes maneras el proceso y objeto creativo, apropiándose de las herramientas, transformándolas y reinventándolas, proceso que le permitirá a su vez percatarse de las dificultades propias del campo profesional como: la conformación y manejo del equipo de trabajo, generación de los recursos, organización, logística, toma de decisiones, maneras de llevar y dirigir el proceso y a los bailarines, recursos con los que cuenta contra los que requiere, situaciones imprevistas para las que la experiencia es su única herramienta de resolución.

La composición coreográfica es un proceso que privilegia la capacidad de establecer vínculos entre necesidades, intenciones y conocimientos, mediante un juego de relaciones entre lo que el individuo desea y lo que ya sabe, para dar paso a lo desconocido pero propio a los elementos que entran en juego. De acuerdo con el teórico constructivista David Ausubel “el factor más importante que influye en el aprendizaje es lo que el alumno ya sabe” (En Molina, 2005, p. 86); la creación coreográfica como parte la formación profesional de la danza requiere de la combinación de los intereses de los alumnos con los

contenidos de la materia, permitiéndoles reflexionar sobre la danza desde su potencial creativo.

Hacer les permite conectar los mundos creativos internos (necesidades, ideas, imaginación) con el mundo externo (elementos de la danza y contenidos de la asignatura). En sí misma esta asignatura puede ser un detonador del potencial creativo, es el espacio de emergencia para la re-significación de los contenidos duros, tanto de otras materias como las propias a la composición, siempre y cuando el enfoque de la materia sea teórico-práctico, de reflexión, indagación y experimentación, priorizando el proceso sobre el resultado, apelando a la apropiación y aprehensión para dar paso al aprendizaje significativo, sabiendo que éste se da cuando “los contenidos son relacionados de un modo no arbitrario y sustancial con los conocimientos del alumno, esto es que las ideas se relacionen con algún aspecto existente específicamente relevante de la estructura cognoscitiva del alumno” (Ausubel, en Palomino, 2009, p. 2).

Es en el proceso de creación coreográfica, donde consideramos que los elementos vistos en las demás materias que conforman el currículo cobran relevancia, convirtiéndose una ventana hacia la transversalidad curricular que genera en cada alumno una red de conexiones e interrelaciones propias a sus intereses. Cuando la materia tiene como punto de salida la construcción de una pieza coreográfica, constituye entonces un aprendizaje por descubrimiento (Palomino, 2009) en donde el alumno utilizará y reordenará la información provista mediante el juego y la imaginación, transformándola según sus necesidades y las de la obra.

A partir de nuestra experiencia como docentes de esta asignatura, observamos que provoca un gran interés, curiosidad, motivación y disposición en los estudiantes, los incentive para aprender desde el hacer, lo que implica una conexión subjetiva entre los contenidos de la materia y los conocimientos de los alumnos, propiciando el aprendizaje significativo. Consideramos que su abordaje se ve favorecido desde el plan curricular en niveles formativos avanzados o terminales en donde los alumnos ya poseen un cúmulo de conocimientos del campo, que al ser utilizados y transformados les permitirá dar paso a la construcción de su propia visión sobre la danza y la creación.

## Referencias

- Barcía, Javier. (2004) La condición expresiva del objeto estético. Una reflexión en torno a Mikel Dufrenne. En *Taula, quaderns de pensament* (38), pp. 241-262. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=975820>

- Cámara, E. e Islas, H. (s/f) II El método Leeder. Recuperado de:  
[https://cenidadanza.inba.gov.mx/PublicacionesBD/Metodo\\_Leeder/PDF/parte\\_2.pdf](https://cenidadanza.inba.gov.mx/PublicacionesBD/Metodo_Leeder/PDF/parte_2.pdf)
- Conti, Romina. (2011) La desalineación estética en Schiller y Marcuse. Un retorno sobre el problema de la racionalidad mutilada. Recuperado de:  
<http://www.scielo.org.ar/pdf/topicos/n2/n21a03.pdf>.
- Cornago, Óscar. (s/f) Teatro Posdramático. Las resistencias de la representación. s.l: ARTEA.
- Correa P., Jesús A.(2013) “El sujeto y los planos discursivo-enunciantes en la producción-recepción teatral”, en Revista Escenarios Humano. Universidad del Atlántico: Colombia.
- Foucault, Michel. (1991) Estética, ética y hermenéutica. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Galindo Z., B. Julieta (2015) Danza inclusiva: Estudio sobre la experiencia educativa y sus posibles interrelaciones con la experiencia estética. (Tesis de maestría). Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza, México.
- Gombrich, E. H. (2008) Introducción. El arte y los artistas. En La Historia del Arte. (pp.15-37) México: Phaidon Press Limited, Editorial Diana y CONACULTA. (Trabajo original publicado 1950)
- Hayes, Elizabeth R. (1993) A philosophy of art and teaching of dance composition. En Dance Composition and Production. (pp. 1-9) Pennington, New Jersey: Dance Horizons.
- Husserl, Edmund. (1962) Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica (Tomo I). México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Jauss, Hans Robert (2002) Pequeña apología de la experiencia estética. Barcelona: Paidós.
- Jonkus, Dalius. (2014) La fenomenología de la razón y la experiencia estética. Edmund Husserl y Vasily Sesemann. En Investigaciones Fenomenológicas (11), pp. 129-142. Vytautas Magnus University, Lituania. Recuperado de :  
[https://www.academia.edu/23960567/LA\\_FENOMENOLOGÍA\\_DE\\_LA\\_RAZÓN\\_Y\\_LA\\_EXPERIENCIA\\_ESTÉTICA.\\_PHENOMENOLOGY\\_OF\\_REASON\\_AND\\_AESTHETIC\\_EXPERIENCE.\\_EDMUND\\_HUSSERL\\_AND\\_VASILY\\_SESEMANN](https://www.academia.edu/23960567/LA_FENOMENOLOGÍA_DE_LA_RAZÓN_Y_LA_EXPERIENCIA_ESTÉTICA._PHENOMENOLOGY_OF_REASON_AND_AESTHETIC_EXPERIENCE._EDMUND_HUSSERL_AND_VASILY_SESEMANN).
- Lynton, Anadel (2007) La danza: Enseñanza, repetición, creatividad e investigación o ¿Se puede enseñar la danza cómo arte de investigación creativa?. En Cámara e Islas. La enseñanza de la Danza Contemporánea. México: UACM-CONACULTA-INBA
- Macías Osorno, Zulai ( s/f) “La noción de ‘lo coreográfico’ como ruptura de la disciplina y acercamiento al otro”. Recuperado de:  
<http://www.calstatela.edu/al/karpa/z-macias-osorno>
- Molina Martín, Susana (2005) Los conocimientos previos de los estudiantes de tercer curso de Magisterio acerca de la Organización Escolar: implicaciones para la docencia universitaria. Recuperado de:  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2044872>.
- Palomino, D. V. (2006) Teoría del aprendizaje significativo de David Ausubel. En Aprendizaje Significativo. Introducción a los conceptos actuales. UAM-I. Recuperado de:  
[http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:JZmtSFghZUwJ:sgpwe.izt.uam.mx/files/users/uami/mianroch/Aprendizaje/Aprendizaje\\_Significativo\\_B.docx+&cd=4&hl=es&ct=clnk&gl=mx&client=safari](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:JZmtSFghZUwJ:sgpwe.izt.uam.mx/files/users/uami/mianroch/Aprendizaje/Aprendizaje_Significativo_B.docx+&cd=4&hl=es&ct=clnk&gl=mx&client=safari)
- Rancière, Jacques. (2010) El Espectador Emancipado. Buenos Aires: Manantial.
- Sánchez, José A. (Coord.) (2006) Artes de la escena y la acción en España: 1978-2022. España: Colección Caleidoscopio, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, ARTEA.
- Wahener, K. (1993) Outillage chorégraphiques. Manuel de Composition. Paris: Vigat.