



Flujos y Rutas

TOTEM / Concierto Corporal Electroacústico

Un Ritual de Tránsito

por
José Miguel Candela

Un escenario circular completamente cubierto de arroz, que delicadamente dibuja la forma de una espiral. Arriba, una parrilla de iluminación con la forma del Meli Wixan Mapu (los cuatro lugares de la tierra, símbolo central de la cosmovisión mapuche). El público completa el perímetro redondo de la escena. Nos contemplamos. Silencio. Luz tenue. Un hombre y una mujer toman lentamente sus posiciones iniciales. De esta manera comienza "TOTEM – Concierto Corporal Electroacústico", una obra que puede ser entendida como una obra coreográfica y como un concierto de música electroacústica, que propone una mirada atávica y contemporánea a la vez, frente al rito cíclico de la vida, desde el aquí y el ahora de la acción escénica y de la experiencia espectral inmanente a ella.

En las siguientes líneas intentaré referirme a esta obra desde diversos puntos de vista (experimentando así mi propio ritual de tránsito respecto a ella).

1. La música:

La interpretación de la música de TOTEM es realizada por los movimientos coreográficos de los cuerpos en escena, en constante diálogo corporal. Gracias a un sistema de sensores de luz localizados en el escenario (ver Fig.1) y conectados a un aparato receptor de movimientos (similar a la actual plataforma de hardware libre Arduino; ver Fig.2), los movimientos de los bailarines (más precisamente los movimientos de sus sombras) son captados por los sensores, los que envían señales a un computador, generando así una música electroacústica de múltiples variantes sonoras aleatorias. En otras palabras, las sombras generan una música que siempre cambia, y que a la vez siempre es la misma.

La obra músico-coreográfica consta de cuatro partes, y es de estructura circular, es decir, puede partir con cualquiera de las secciones para describir el círculo completo. Los cuatro tramos llevan los nombres de las estaciones del año (ver Fig.3).

En cada uno de estos segmentos, la música presenta un diálogo entre sonidos abstractos (trabajados electrónicamente) y una voz femenina grabada, que en el recorrido circular de la obra alcanza a cubrir los doce sonidos de la escala cromática (los doce semitonos de la escala temperada occidental). Estos sonidos vocales son detonados por las sombras de los bailarines, gracias al sistema de sensores de luz ya explicado (en "Primavera" hay además una serie de otros sonidos que también son disparados por las sombras de los bailarines, que corresponden a sonidos de animales, procesados electrónicamente en tiempo real a través de filtros y granuladores). Los doce sonidos van apareciendo progresivamente en cada sección por grupos de "notas eje"; se tratan "clases de altura" en las que el computador, mediante un algoritmo aleatorio, elige en qué octava suena la nota cantada. Estos grupos de "notas eje" forman tres "policordios complementarios"

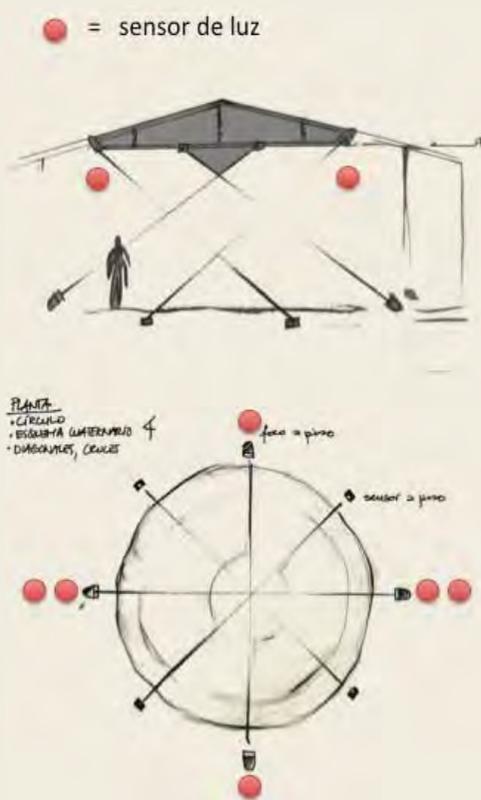


Fig.1: Distribución de los sensores de luz en el escenario de TOTEM

(término acuñado por Gustavo Becerra-Schmidt), que a su vez constituyen tres acordes disminuidos con séptima disminuida (ver Fig.4).

Por último, cabe señalar que existe una serie de otros procesos electrónicos en tiempo real (filtros, modificadores de altura, etc.) que ocurren de manera azarosa sobre los sonidos disparados, mientras transcurre la obra.

(Los principios chinos del Hsiang Cheng y del Li me inspiraron en aquella época en que creamos TOTEM, en esa búsqueda de la inseparabilidad existente, tanto en los espacios sonoro y visual, como en lo masculino/femenino, en los relatos sonoros provocados por esta dualidad en escena, en el ciclo vida-muerte al que apelábamos, y en el diálogo con lo impredecible y lo inabarcable. Y qué mejor muestra de esto último que el sonido del arroz lloviendo desde los cuerpos de los bailarines hacia el piso, percutiendo de manera indecible el suelo, y contribuyendo de esta manera totalmente impensada al todo musical presente en la obra. Hoy estoy seguro que TOTEM quiso sonar de esa manera, que de ese modo poético nos quiso enseñar sus propios sonidos).

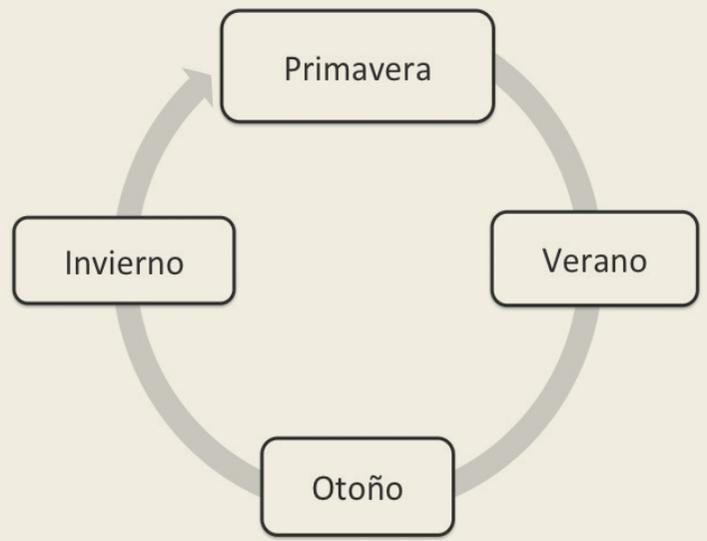


Fig.3: Estructura circular de TOTEM



Fig.2: Unidad receptora de sensores, realizada por el ingeniero Randall Ledermann

	Invierno	Primavera	Verano	Otoño
Notas eje Grupo 1	La	Do	Mib	Solb =Fa#
Notas eje Grupo 2	Si	Re	Fa	Lab = Sol #
Notas eje Grupo 3	Do#	Mi	Sol	Sib = La #

Fig.4: Sistema de "notas eje" usado en TOTEM

TOTEM

CONCIERTO
CORPORAL
ELECTROACUSTICO

DANZA
CONTEMPORANEA

4 AL 26 JUNIO 2010
VIERNES Y SABADO 20.30 hrs.

SALA LA VITRINA
MARIN 0349

PROVIDENCIA - METRO STA. ISABEL

ENTRADA GRAL. \$3.000

EST. Y 3ª EDAD \$2.000

RESERVAS - 02.9188601 / 09.7214652

CUPOS LIMITADOS

Coreografía - Exequiel Gómez

Composición musical - Jose Miguel Candel

Intérpretes

Georgia del Campo - Magnus Rasmussen

totemconciertocorporal.blogspot.com

COLECTIVO



Foto: Natalia Contreras



Foto: Natalia Contreras

2. Una máquina autopoietica:

Como explicábamos, la música de TOTEM, al ser de características aleatorias, va sorprendiendo a los intérpretes. Estos atienden y actúan conforme a sus percepciones, acciones que nuevamente son captadas por los sensores, y así sucesivamente. Este bucle de retroalimentación entre música y cuerpo en escena nos recuerda el concepto de autopoiesis:

Una máquina autopoietica es una máquina organizada como un sistema de procesos de producción concatenados de tal manera que producen componentes que: i) generan los procesos (relaciones) de producción que los producen a través de sus continuas interacciones y transformaciones, y ii) constituyen a la máquina como una unidad en el espacio físico. Por consiguiente, una máquina autopoietica continuamente especifica y produce su propia organización a través de la producción de sus propios componentes, bajo condiciones de continua perturbación y compensación de estas perturbaciones (producción de componentes) (Maturana y Varela, 2004, p.67).

Ciertamente, acá vemos como a través de la generación de continuas interacciones y transformaciones entre cuerpo en escena y música es que la obra emerge. Sin embargo, no es la única máquina autopoietica presente en la obra, pues también existe entre los dos intérpretes esta producción de componentes, de perturbaciones y compensaciones, a través de la implementación de una experiencia corporal improvisada en base a una partitura base a seguir (una de tipo estructural), y apelando a cuerpos que se articulan en tránsito constante, en el aquí y ahora, desde la espontaneidad y la naturalidad. En términos de Pavis, estaríamos en presencia de la interpretación de una sub-partitura:

10) Performer/Dancer – Themovement “score” itself is known, remembered, absorbed in the body, the group. There are cues along the way – pointers to emphasize maybe the start of new phrasing: dynamic/energy; rhythm change; spatial orientation; focus – others, room/stage, objects; stillness; spatial organization within the body. Musical cues may be vital for overall timing of the piece, sections, phrases, group meeting. The place (precise) where meeting others is to occur retine (sic). Overall: layers and layers of cues. (Pavis, 1999)

En otras palabras, y aludiendo a Féral, la puesta en escena de TOTEM nace de la fricción de dos realidades: una realidad preestablecida (la partitura estructural), que garantiza una estructura y continuidad específicas, y otra realidad sellada por la improvisación, lo lúdico y el presente inmediato (Féral, 2004, pp.124-125). Es debido a esta fricción que el proceso creativo de TOTEM exigió avanzar de manera integral, tanto sonora como coreográficamente.

Abundando en lo anterior, y citando a Erika Fischer-Lichte, podemos observar también que la idea de “cuerpo en escena” (en TOTEM también) se refiere a un cuerpo (“actuante”) que realiza acciones perceptibles para otros “observantes” (espectadores) en el convivio del acontecimiento escénico. Es ahí donde ocurre la percepción de los “observantes” de este acontecimiento, y donde el flujo de su atención genera algún tipo de acción colectiva (receptividad, concentración, contemplación, etc.), que influye de vuelta en los “actuantes”, los que a su vez perciben esta afección, y nuevamente, en el flujo de su atención, deciden las cualidades de su acción, todo en un vertiginoso tiempo presente. Este sistema es lo que Fischer-Lichte llama “bucle de retroalimentación autorreferencial” (Fischer - Lichte, 2012, p.78). Autorreferencial, pues los elementos descritos (musicales, corporales, afectivos) son percibidos en su materialidad específica, en su ser fenoménico, y por ende como algo significativo en una coincidencia de materialidad, significante y significado (Fischer-Lichte, 2011, p.282). Y claro, este

bucle es también “autopoietico” (Fischer-Lichte, 2012, p.81).

Experimentamos entonces, mientras sucede TOTEM, un todo armónico, una práctica de vida en que lo contemplado y obrado es la vida misma en su más profundo misterio, a través de acontecimientos de poiesis, de una creación autopoietica, “en la que la vida del cuerpo poético va dictándole al artista las opciones que le son orgánicas” (Dubatti, 2007, p.116).



Foto: Natalia Ditrans



3. Lo atávico y lo contemporáneo:

Si me he detenido en el tema de la autopoiesis es debido a que este término intenta explicar ni más ni menos que el origen de la vida, impulso que podemos considerar atávico y contemporáneo a la vez.

(Emergen acá imágenes en mi cabeza, grabadas en mi memoria desde mi propia experiencia espectral: la semilla de arroz, el Meli Wixan Mapu, que además se dibuja en un momento de la obra sobre el arroz, la espiral inicial, el sonido de la lluvia de granos de arroz cayendo desde el cuerpo de los bailarines hacia el piso, las múltiples afecciones producto de las abstracciones sonoras electroacústicas - esencialmente canónicas, pero también fusionadas con las corporales (Dubatti, 2009, p.16), etc.).

Pero esta emergencia de significado no sucede debido a que la poiesis se localice “en el campo sónico, sino en el carácter de presencia del microcosmos como acontecimiento” (Dubatti, 2007, p.94). Y es que el microcosmos particular de TOTEM puede ser entendido como un ritual ancestral, un acto demiúrgico fundado por las acciones corporales de la poiesis coreográfica (en tanto acontecimiento de convivio y expectación), un alumbramiento hacia un mundo mágico, paralelo al mundo de la vida cotidiana (Dubatti, 2007, p.92), una “zona de experiencia” (Dubatti, 2007, p.106), una “obra” (“cuerpo poético en generación de procesos de semiotización”, Dubatti, 2007, p.111) en la cual los cuerpos en escena atraviesan “un proceso de des-subjetivación (des-individuación) para re-subjetivarse sumándose a la constitución de nuevos sujetos desterritorializados” (Dubatti, 2007, p.102), que estimulan una contemplación fragmentaria y alegórica (del arroz, del espacio circular, de los cuerpos en movimiento, de lo sonoro, etc.):

El significado alegórico es el resultado de una configuración subjetiva que en última instancia es arbitraria (...). La contemplación alegórica en un objeto concreto sólo puede considerar el objeto como un fragmento, es decir, como una cosa arrancada a cualquier tipo de contexto, y sólo puede remitir al hecho de la fragmentariedad. Sólo en tanto que fragmento puede la cosa, en el acto alegórico y en virtud de la arbitrariedad subjetiva, ser dotada de un nuevo significado. (Fischer-Lichte, 2011, pp.290-291).

(Recuerdo cada función de TOTEM como una experiencia única, irrepetible, personal, mágica, profunda en su afección emocional e íntimamente transformadora, una propuesta experiencial de la espiritualidad ancestral y a la vez contemporánea del hombre).

Nuestras artes del espectáculo vivo son subconjuntos de las prácticas bionómicas. La definición de teatro dada por Jerzy Grotowski en 1967 precisa su carácter simbiótico: “El teatro es un acto engendrado por reacciones e impulsos humanos, por contactos entre personas. Es a la vez un acto biológico y espiritual” (Pradier, 2014, p.3).

4. El tránsito ritual:

En TOTEM no existen personajes. Son ellos, bailarín y bailarina, en tiempo presente, los que transitan un ritual cíclico y autopoietico. Sin embargo, es precisamente debido a la vivencia de ese tránsito ritual que se genera un proceso de corporización específico, de conexión con estados psíquicos o mágicos para alimentarse de un imaginario íntimo y singular, propio del intérprete:

Así pues, el personaje no se origina como reproducción o imitación de algo dado de antemano, sino que sólo pueden generarlo determinados procesos de corporización. El personaje generado en cada caso está vinculado a la corporalidad específica del actor que lo genera. El cuerpo fenoménico del actor,

su físico estar-en-el-mundo constituye el fundamento existencial para el surgimiento del personaje. Al margen del cuerpo individual el personaje no existe. (Fischer-Lichte, 2011, p.294).

En otras palabras, la corporización del ritual surge desde “el fluir y la asociación entre diferentes niveles de nuestra memoria técnica, afectiva, y cognitiva”, desde ese diálogo interno para el encuentro del silencio, desde ese ser receptivo que convierte al intérprete en un médium (Pavis, 1999). Se trata entonces, citando a Damasio, de una exploración de la consciencia, una alteración de su estado:

De manera curiosa, la consciencia empieza como sentimiento de lo que sucede al oír, ver o tocar. En palabras algo más precisas, es el sentimiento que acompaña la construcción de cualquier tipo de imagen -visual, auditiva, táctil, visceral- dentro de nuestros organismos vivos (Damasio, 2000, p.43).

(TOTEM requiere de un estado contemplativo que permite poner afuera un estado interno. Ese es el desafío para los intérpretes: mantenerse en ese estado de recogimiento, sin salir del espacio circular, en una escucha profunda, donde el estado de contemplación en que entra el público es parte importante de la experiencia, tiñendo así el aire de colores sagrados).

Esta particular fricción entre presentación y representación, generadora de consciencia, resulta determinante en la experiencia espectral que tiene consecuencias educativas, aunque no explícitamente desde una dirección-mayéutica (De Marinis, 2005, p.148):

Es por estas valentías, por el proponer una escena y un estilo de movimientos no habitual, una combinación de elementos dispuestos de maneras inesperadas, que TOTEM, junto con su cálida belleza,

resulta profundamente educativa. Educa al espectador en la recuperación de sus propios orígenes, de su propia lentitud. Educa al público promedio para ver danza y concentrarse en sus valores propios, en el flujo, en la energía desplegada de manera cuidadosa, en el detalle. Educa a nuestro imaginario que liga invariablemente alta tecnología con violencia en un uso sabio, subjetivo, de la técnica, usando la más alta sofisticación sin estridencia (Pérez, 2006).

En TOTEM es la percepción de los movimientos orgánicos de los cuerpos en escena y sus consecuencias sonoras, es decir, de esos movimientos y sonidos que incluyen la integridad del ser humano, los que generan una acción eficaz expresiva, fundando, por lo tanto, en el espectador “un cierto estado de ánimo emotivo elemental” y “una determinada respuesta, de crear una emoción” (De Marinis, 2005, p.68). Hablamos entonces de una cinestesia (De Marinis, 2005, p.69), y más específicamente aún, producto de la plurisensorialidad a que la obra apela, de una sinestesia de la cinestesia (De Marinis, 2005, p.70):

El estudio de las vías sensoriales nos enseña la complejidad del procesamiento y la dificultad para establecer una línea divisoria entre las sensaciones, las percepciones y la cognición. Desde nuestro punto de vista, científico y experiencial, la sinestesia diluye dichos límites gracias a un componente que aparece necesariamente ligado a todo proceso sensorial, perceptivo y/o cognitivo: el componente emocional (Melero, 2013, p.8).

5. Lo político:

Dubatti nos explica que toda práctica o acción teatral “política” es creadora de sentido social en un determinado campo de poder, con el objeto de incidir en éste (Dubatti, 2012, p.14). En otras palabras, se trata de la emergencia de una semántica compleja, producto del tejido de distintos dispositivos que confluyen en un acontecimiento teatral. Así, propone una serie de preguntas básicas que sintetizan este complejo semántico: “qué campo de poder; quién(es) discute(n) dentro del campo de poder; a quién(es); qué discute(n); desde qué concepción presente y futura de valores; con la ayuda de quiénes en tanto aliados (a favor) y contra quién(es)” (Dubatti, 2012, p.15). En este sentido, TOTEM puede ser entendida como una obra que se sitúa en el terreno del arte contemporáneo y los usos de tecnología avanzada, para discutir, en tanto cuerpo ritualizante, sobre el espacio de existencia de lo atávico y lo originario en el presente cotidiano, una búsqueda de la esencia de la vida misma, tomando la experiencia espectral del convivio estimulado cinestésicamente (y por ende sinestésicamente, debido a la plurisensorialidad antes declarada) como aliada indisoluble de una lentitud que deviene en dimensión espiritual. Y se puede entender también como una negación de (una batalla contra) la materialidad y del vértigo neoliberal.

Considerando lo anterior, podemos decir que TOTEM instaura una subjetividad, es decir, una forma de estar en el mundo, habitarlo y concebirlo, de tipo micropolítica, alternativa y confrontativa, pues desafía la macropolítica dominante a través de “una zona de habitabilidad diversa de lo macro y constante en el

tiempo, otra manera de vivir y pensar, articulada como contrapoder que no aspira a convertirse en una macropolítica alternativa” (Dubatti, 2012, p.17):

Los procesos de subjetivación o de semiotización no están centrados en agentes individuales (...), ni en agentes grupales (...). Implican el funcionamiento de máquinas de expresión que pueden ser tanto de naturaleza extra-personal, extra-individual (...), como de naturaleza infrahumana, infrapsíquica, infrapersonal (sistemas de percepción, de sensibilidad, de afecto, de deseo, de representación, de imagen y de valor, modos de memorización y de producción de ideas, sistemas de inhibición y de automatismos, sistemas corporales, orgánicos, biológicos, fisiológicos, etc.). Toda la cuestión está en elucidar cómo los agenciamientos de enunciación reales pueden poner en conexión esas diferentes instancias (Guattari y Rolnik, 2006, pp.45-46).

(En el Colectivo de Arte La Vitrina se trabajaba paralelamente en Carne de Cañón, obra profundamente política o, en términos de Dubatti, que fundaba una subjetividad micropolítica beligerante contra la macropolítica. Recuerdo esa sensación de complemento, de dimensiones políticas que se completaban en equipos de trabajo distintos).

(En mi memoria descubro nuevamente cómo en TOTEM cuerpos y sonido se movilizan en el espacio escénico, pero también en nuestros espacios mentales, empezamos lentamente a movernos sobre otros territorios de percepción, en donde podemos ver la música y escuchar la danza, donde los colores emergen tornasoladamente, aunque la parrilla de iluminación entregue sólo luces blancas).



6. Lo escénico:

Cabe finalmente señalar que en TOTEM el espacio “se nos aparece como portador de la teatralidad porque allí el sujeto percibe relaciones, una puesta en escena de lo espectacular” (Féral, 2004, p.89). Sin que aún hayan salido los bailarines a escena, la sola contemplación del arroz dibujado en espiral ya registra teatralidad.

La división del espacio se evidencia durante la obra: existe un espacio interno, el del arroz, el de los bailarines, el circular, un espacio sagrado, la metáfora del alma de ese instrumento musical electroacústico activado por sensores. Y existe un segundo espacio externo, el espectadorial, que tiene de telón de fondo a los propios espectadores, que también es circular. Uno rodea (abrazo) al otro. Pero es en el marco virtual que emerge desde lo escénico, donde ocurre esa confabulación ritual de la que todos, espectadores y bailarines, son protagonistas:

...ese juego escénico está codificado según “reglas” que se sujetan, por una parte, a las reglas del juego en general (encuadre escénico, espacio otro, libertades en el seno de ese cuadro, transformaciones, transgresiones...), y, por otra parte, a reglas más específicas que es posible historiar en la medida en que ellas dan cuenta de estéticas teatrales diferentes según las épocas, los géneros y las prácticas específicas. Estas reglas imponen un marco de acción en el seno del cual puede tomarse algunas libertades con relación a lo cotidiano. Este marco no es el marco escénico, como podríamos pensar (marco físico,

perteneciendo la mayoría de las veces al dominio de lo visible), sino un “marco virtual”, aquel que impone el juego con sujeciones y libertades. Sólo es visible por la codificación tácita que opera sobre el espacio y los seres que lo ocupan y que crea el fenómeno teatral (Féral, 2004, p.96).

Es ahí donde emergen los propios espacios mentales, en una superposición de heterotopías (Foucault, 2010), rituales virtuales producidos por cada espectador, provocando una poliespacialidad donde la obra siempre ocurre.

(Y quizás TOTEM siempre ha ocurrido: atávica y contemporánea, nuestros ancestros se localizan generosamente por medio de heterotopías que emergen del convivio escénico. Y bailan a través nuestro. Y suenan a través nuestro. Y todo ocurre en un ritual cíclico que evoca a algo innombrable, pero que observamos en el ciclo agrario, en las cuatro direcciones, en los cuatro elementos. Y parece ocurrir con la también generosa intención de sumergirnos una vez más en la esencia de la vida misma, en la naturaleza de lo vivo).

7. Agradecimientos:

Me habría sido imposible recordar el largo recorrer de TOTEM y sus detalles, sin la importante colaboración de quienes la han transitado: mis agradecimientos a Daniela Marini, Exequiel Gómez, Magnus Rasmussen, Paulina Vielma y Georgia del Campo, por sus palabras y sus interpretaciones. Especialmente a Exequiel Gómez por compartir caminos creativos. Gracias a Rafael Edwards, Angela Vega y Natalia Dintrans por sus bellas fotografías. Y por último, a Randall Ledermann por toda la inteligencia desplegada en su aporte y por ese puntapié inicial. 

Nota: Toda la información sobre TOTEM puede encontrarse en <http://totemconciertocorporal.blogspot.com/>

Bibliografía

- *Damasio, A. R., Sentir lo que sucede. Cuerpo y emoción en la fábrica de la consciencia, Capítulo I, pp.19-48, Andrés Bello, Santiago, Chile, 2000.*
- *De Marinis, M., "Hacia la acción eficaz. Teoría y práctica de la acción eficaz en el teatro del siglo XX" y "La superación de la dirección de escena en el teatro del siglo XX". En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II, pp.59-83 y 145-162, Galerna, Buenos Aires, Argentina, 2005.*
- *Dubatti, J., "Poiesis teatral", Filosofía del Teatro I: Convivio, experiencia, subjetividad, pp.89-127, Atuel, Buenos Aires, Argentina, 2007.*
- *Dubatti, J. (2009): "Poéticas, concepciones de teatro y bases epistemológicas". Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas, pp.5-18, Colihue, Buenos Aires, Argentina, 2009.*
- *Dubatti, J., "Teatro, producción de sentido político y subjetividad (1990-2011)", pp.13-22, Revista Gestos 53, 2012.*
- *Féral, J. (2004). Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras, Galerna, Buenos Aires, Argentina, 2004.*
- *Fisher-Lichte, E., Estética de lo performativo, Abada, Madrid, España, 2011.*
- *Foucault, M., El cuerpo utópico. Las heterotopías, pp.7-62, Nueva Visión, Buenos Aires, Argentina, 2010.*
- *Guattari, F. y S. Rolnik, Micropolítica. Cartografías del deseo. Capítulo 2: "Subjetividad e historia", pp.39-53, Traficantes de suelos, Madrid, España, 2006.*
- *Maturana, H. y F. Varela, De máquinas y seres vivos. Autopoiesis: la organización de lo vivo, Lumen Humanitas, Buenos Aires, Argentina, 2004 [1973].*
- *Melero, H., Sinestesia. ¿Cognición corporeizada? Atopos. Salud Mental, Comunidad y Cultura, 14, 2013.*
- *Pavis, P. (comp), La dramaturgia de la actriz-del actor. Degrés 97, 98, 99. Anexo 1, Bruselas, Bélgica, 1999.*
- *Pérez, C. (2006) Tótem, Concierto Corporal Electroacústico. Extraído el 27 de junio de 2014 desde <http://totemconciertocorporal.blogspot.com/>*
- *Pradier, J. M., "Artes de la vida y ciencias de lo vivo". Conjunto, pp.1-14, Páginas Salvadas, 2014.*



Foto: Natalia Dintrans



Foto: Natalia Dintrans



Foto: Natalia Dintrans