Tránsitos de la investigación en danza:

Encuentros y reflexiones en torno al saber del cuerpo, la creación, la tradición y la memoria

Parte 1 : 2010

ISBN 978-958-57259-0-4

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES -IDARTES- y ASOCIACIÓN ALAMBIQUE ONTOLOGÍA CULTURAL

Tránsitos de la investigación en danza

Tránsitos de la investigación en danza:

Encuentros y reflexiones en torno al saber del cuerpo, la creación, la tradición y la memoria.

Parte 1 : 2010

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES -IDARTES-

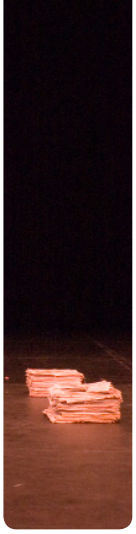
ASOCIACIÓN ALAMBIQUE ONTOLOGÍA CULTURAL

ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ D.C.

BOG BOGOTÁ POSITIVA GOBIERNO DE LA CIUDAD

CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE
Insituto Distrital de las Artes

ALAMBIQUE



Tránsitos de la investigación en danza: Encuentros y reflexiones en torno al saber del cuerpo, la creación, la tradición y la memoria. Parte 1 : 2010

141 p. ; 20 x 24 cm

ISBN 978-958-57259-0-4

Foto portada: Fernando Cruz. Obra: 48.9 Pasado Meridiano (2006) Dirección: Marybel Acevedo

Editorial Alambique

Edición electrónica digital, noviembre de 2011

© Instituto Distrital de las Artes – IDARTES y Asociación Alambique

Derechos reservados. Se permite la reproducción parcial de esta obra citando la fuente.

Instituto Distrital de las Artes – IDARTES y Asociación Alambique

Gerencia de Danza

www.idartes.gov.co

Tel. 3795750 ext 340

Calle 8 # 8 - 52

Bogotá, D.C.

Asociación Alambique

www.espacioambimental.com

dafnat4@gmail.com

calle 9 # 2 – 17

Bogotá, D.C.

Alcaldesa Mayor de Bogotá (Designada)	Clara López Obregón
Secretaria de Cultura, Recreación y Deporte	Catalina Ramírez Vallejo

Instituto Distrital de las Artes -IDARTES-

Director General	Santiago Trujillo Escobar
Subdirectora de las Artes	Bertha Quintero Medina
Subdirectora Equipamientos Culturales	Ana María Cortés Solano
Subdirector Administrativo y Financiero	Orlando Barbosa Silva
Gerente de Danza	Atala Bernal Chaparro
Asesora dimensión de investigación	María Paula Álvarez Echeverri

Asociación Alambique Ontología Cultural

Directora de la publicación	Natalia Orozco Lucena
Editores e investigadores	José Luis Tahua Garces Natalia Orozco Lucena
Corrector de estilo	Rodrigo Estrada
Diseñador gráfico y diagramador	Rafael Duarte Uriza
Representante Legal de la Asociación	Adrian Cussins
Editorial	Alambique

Contenido

8
EDITORIAL

11
IDARTES

12
PREFACIO

Investigación y formación

17
CORTOCINESIS DANZA CONTEMPORÁNEA
(Vladimir Ilich Rodríguez Chaparro)

25
PONENCIA INVESTIGACIÓN PARA LA CREACIÓN DE UN CURRÍCULO PERTINENTE EN DANZA
(Grupo de investigación Arte Danzario Facultad de Artes ASAB Universidad Distrital Francisco José de Caldas: Martha Ospina, María Teresa García, Dorys Orjuela)

31
ESPACIOS VACÍOS, ESPACIOS LLENOS. DE LA INTEGRACIÓN A LA NO EXCLUSIÓN EN DANZA CONTEMPORÁNEA
(Laisvie Andrea Ochoa)

38
LA NORMATIVIDAD COMO FUENTE DE LAS ESTRUCTURAS EXPRESIVAS DEL MOVIMIENTO
(Margarita Roa, Natalia Orozco)

47
MEDITACIÓN Y TÉCNICA EN LA DANZA CONTEMPORÁNEA
(Carlos Latorre)

Investigación y creación

53
LA INVESTIGACIÓN-CREACIÓN EN ESCENARIOS FRONTERIZOS
(Eloísa Jaramillo Arango)

58
48.9 PASADO MERIDIANO. MEMORIA Y ESCRITURA COREOGRÁFICA SOBRE EL 9 DE ABRIL
(Marybel Acevedo)

67
HACERSE A UN CUERPO
(Gustavo Villa)

71
CUERPO CONECTADO: LA POÉTICA DE LO IN(DI)VISIBLE EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA DRAMATURGIA CORPORAL
(Vivian Nuñez Medina)

77
LA VOZ: LUGAR DEL DESEO EN EL CUERPO
(Natalia Orozco Lucena)

Investigación y teorías del cuerpo

86
MATERIALIDAD: FUERZAS INVISIBLES DE LA ACTUACIÓN
(Renato Ferracini, traducción: Adriana Urrea)

94
EL CUERPO Y LA DANZA TRADICIONAL EN EL ESCENARIO EPISTEMOLÓGICO
(Hanz Plata Martínez)

100
LA CIUDAD DANZADA
(Felipe Hernán Lozano)

109
GEOGRAFÍAS CORPORALES
(Adrián E. Gómez González)

116
LA RESISTENCIA DEL CUERPO ESCÉNICO CONTEMPORÁNEO
(Carlos Andrés Martínez)

Investigación y epistemología de la danza

122
"RUTAS HACIA UNA EPISTEME DE LA DANZA" (SERIE: CUADERNOS DE BORRADOR # 2)
(José Luis Tahua Garcés)

Investigación e historia

132
HUELLAS Y TEJIDOS. HISTORIAS DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA EN COLOMBIA
(Grupo de investigación HUELLAS Y TEJIDOS: Margarita Roa, Juliana Atuesta, Andrés Lagos, Bibiana Carvajal)

EDITORIAL

Los años noventa marcaron el desarrollo y la formalización de programas de educación superior en danza en gran parte del territorio latinoamericano. Los noventa fueron, por lo tanto, un proceso de negociación entre las prácticas del movimiento fundadas en las experiencias particulares de comunidades, tanto urbanas (bailarines, coreógrafos, escuelas, técnicas) como tradicionales (cosmovisiones), y los métodos y procedimientos académicos establecidos en la universidad. Esta negociación no es ajena en la actualidad a la discusión, pues los criterios de legitimidad de la práctica dancística quedaron entonces condicionados a la regulación académica. Este proceso muy rápidamente fue llevando a la práctica de la danza en forma general a unos procesos disciplinares, de sistematización, de evaluación, que prontamente abrieron y dividieron el saber de la danza en campos de acción. Así pues la danza en la academia, siguiendo los modelos analíticos de la misma, separó su pulsión creadora, de la habilidad y competencia ejecutora, del ser lúdico y experimental, como de su capacidad reflexiva.

El nuevo milenio ya nos introducía muy claramente en los discursos de la creación, la formación, la improvisación y la investigación. Pero como se mencionó al inicio, estas divisiones dadas en la lógica analítica del pensamiento abrieron un litigio que, por fortuna, aún hoy se conserva abierto: aquel dado entre experticia investigativa y experiencia de la danza, cultura y educación, saberes tradicionales, saberes experimentales y saberes académicos. Una discusión que requiere abrirse desde diversas miradas: desde la política pública y su manera de entretejer la relación cultura y educación; desde los procederes de la investigación, los métodos aportados por la experiencia académica, aquellos heredados por cosmovisiones del mundo y aquellos otros que, proviniendo de la experiencia, de la práctica misma de la danza, reconstruyen, modifican, alteran las vecindades entre investigación y creación.

Hoy, ad portas de re-pensar el hacer educativo, no solamente de fundamentar su derecho y su calidad de público, sino su necesidad central en la sociedad, se vuelve interesante poner a la luz el litigio de la investigación. Las consecuencias de un modelo de pensamiento carente de visión social, ponen a discutir y re-pensar el ser de la educación y la cultura en la sociedad, y hacen que problemas como la investigación y la danza partan de matices propios del cuerpo, del hacer, del pensar cinético, de las relaciones subjetivas que fundan y frenen la capacidad de acomodarnos a procesos de conocimiento prestados, que, a veces, se encuentran mucho más cercanos a una concepción positivista y mercantilista del conocimiento. Re-pensar y darle lugar a la dispersión y multitud de experien-

cias, legados, intuiciones, formas de vivir el cuerpo y de estudiar el movimiento es una tarea conjunta de todos los que participamos de la danza. Tenemos la tarea de crear un ambiente investigativo, creativo, innovador desde el espacio diverso e incluyente del pensamiento corporal.

Estas publicaciones surgen en el contexto histórico de un país que se detiene a pensar la educación y por lo tanto el lugar de lo cultural en ello. Coyuntura histórica que nos concierne en el momento de darle sitio a la investigación en danza. Pues puede ser el momento de reconocer las fuentes diversas de las cuales se ha alimentado la praxis del cuerpo, y darle lugar a las voces y a los intereses varios que nutren el hacer investigativo.

La memoria presentada a continuación es entonces una bitácora colectiva que permite ir estableciendo una plataforma para los diversos procesos de investigación. Cada artículo no es un texto en el sentido de llegar a unas conclusiones; son más bien presentación de las problematizaciones que ruedan en el acontecer dancístico de la ciudad. Son muy diversos. Leyendo cada una de las propuestas es preciso advertir la necesidad del debate, de abrir el espacio de la investigación y la conformación de un entorno de pensamiento desde lo corporal, la práctica y sus atrevidas contaminaciones.

Tránsitos de la investigación en danza 1 nos deja ver ya un contexto complejo de inquietudes, unos sujetos que indagan y resuelven de maneras diversas sus preguntas, unos objetos (temas) que permiten abrir diálogo con otras experiencias como la académica, o las prácticas de memoria y conocimiento tradicional que podrían alimentar, desde otros frentes, a un sector que se nutre de la diversidad.

Para facilitar la lectura se ha realizado una organización posterior a los encuentros en cinco apartados. Uno primero que indaga por procesos de la danza dados en el espacio de formación. Otro, segundo, que reúne cinco experiencias que autoanalizan su hacer creativo. Uno tercero, conformado por cinco artículos que plantean discusiones alrededor del cuerpo y sus diversas posturas teóricas. El cuarto presenta un artículo que propone conceptos desde la praxis para hablar de una epistemología de la danza; y finalmente, un último apartado que contiene un artículo que indaga por el hacer histórico de la danza en Colombia.

La legitimación de las publicaciones en danza no es dada por el carácter exclusivo de la memoria, del registro documentado de una práctica; es también y sobretodo la posibilidad de avivar el discurso y la discusión, de que el lector se encuentre o desencuentre con lo aquí dado. Es nuestra labor como investigadores darle lugar a lo que se discute, no aprisionarlo con el olvido que recae

siempre sobre los informes de gestión. IDARTES toma como responsabilidad la continuidad de un proceso que se inicia antes de su gestación (estos encuentros se llevan a cabo durante el 2010 por la OFB, antes de la administración cultural de IDARTES). Este proceder institucional permite avanzar en el desarrollo de las prácticas superando los tiempos administrativos, antagónicos del hacer artístico, y los cambios gubernamentales que, en muchas ocasiones, no posibilitan la continuidad de las labores realizadas.

Por esta razón, lector, lo invitamos a que se encuentre con esta miríada de pensamientos, por el momento esbozados, y construya, desde la necesidad de alimentar las ideas, exigiéndoles su peso, su dirección, su energía, su tiempo, todo aquello que el acto de movernos nos ha enseñado para nuestra investigación. Tal vez sea este el instante de ver, de reconocer un contexto que va construyendo y conformando una corriente con diversos flujos en el campo de la investigación. Esperamos de la mano de las diversas comunidades de danza, investigadores e instituciones públicas culturales y académicas, darle lugar a este instante, y luego, dirección y tiempo a su comprensión.

NATALIA OROZCO

Asociación Alambique

IDARTES

La investigación como una de las dimensiones de la política de fomento de las prácticas artísticas que impulsa el Instituto Distrital de las Artes – IDARTES, se ha fortalecido a través de la implementación de mecanismos y convocatorias públicas que permiten una amplia participación de los diferentes sectores artísticos de la ciudad en estos procesos.

La Casona de la Danza, puesta en marcha en el año 2011, por el IDARTES, como espacio para el fomento de las prácticas dancísticas y la disciplina del cuerpo en movimiento, ha propuesto como metodología de trabajo la realización de encuentros de investigación que motiven la reflexión en torno a la teoría y la práctica de la danza.

El resultado de las investigaciones convocadas por la gerencia de danza, dan cuenta de la constante preocupación de agentes del sector de la danza, por cualificar su práctica y conocimiento sobre los diferentes aspectos sociales, filosóficos, estéticos y artísticos que se concentran en esta práctica. En estas publicaciones el lenguaje de la danza es abordado desde ópticas transversales a la investigación, la creación y la formación, donde las diversas geografías corporales dan cuenta de reflexiones que alimentan el universo de la danza como un campo de conocimiento y acción.

IDARTES socializa estos iniciativas a través de diálogos, conferencias y talleres permanentes, que fortalecerán la línea editorial de publicaciones impresas y digitales, sobre temas relativos a la danza, permitiendo una mayor divulgación y apropiación de los procesos y trabajos artísticos en el campo de la investigación.

En esta ocasión y como resultado de los encuentros de investigadores (as) en danza realizados entre los años 2010 y 2011, el IDARTES entrega a la ciudad dos publicaciones digitales, que compilan las reflexiones y ponencias expuestas tituladas “Tránsitos de la investigación en danza: Encuentros y reflexiones en torno al saber del cuerpo, la creación, la tradición y la memoria” 2010 y 2011 respectivamente, realizadas en el marco del convenio efectuado con la Asociación Alambique Ontología Cultural.

Con estas publicaciones queremos invitar al sector y al público en general, a conocer y utilizar ampliamente esta herramienta digital que permitirá una mayor participación de la comunidad en los diferentes procesos de investigación en la danza, abriendo un espacio para el diálogo creativo y la construcción colectiva de una memoria corporal, buscando articularse con las demás disciplinas artísticas y su expresión interdisciplinaria.

SANTIAGO TRUJILLO ESCOBAR

Director General

Instituto Distrital de las Artes

PREFACIO

Durante el segundo semestre de 2010 la línea de investigación del Área de Danza, adscrita en ese momento a la OFB, estableció un comité organizador[1] encargado de generar una mesa de diálogo y un primer encuentro de investigadores pertenecientes al Distrito Capital. Estos dos eventos se realizaron entre los meses de octubre y noviembre; se convocaron grupos de investigación de distintas instituciones, colectivos y artistas independientes, quienes asistieron para exponer sus proyectos en proceso, indagaciones preliminares y experiencias concluídas; así también, para disertar sobre sus enfoques en torno a la construcción de conocimiento en ésta área del campo de las artes.

Los eventos mencionados sirvieron como plataforma para un acopio de material investigativo, que es el de la presente publicación, pero también para impulsar acciones que posibilitaran un desarrollo congruente con una de las comunidades locales más numerosas a nivel nacional.

Haciendo una mirada en retrospectiva, tendríamos que afirmar la no existencia de un proceso regular en la línea, lo cual crea una serie de vacíos respecto a información sobre procesos metodológicos en creación, investigación en el aula, salas de ensayo y laboratorios de experimentación. La inexistencia de políticas concretas y acciones específicas en materia de investigación danzaria en Bogotá, D. C., ha conducido a producciones insulares, de las cuales poco o nada se conoce. No existe un órgano de información periódica en torno a estos procesos, ni un centro de documentación que dé cuenta de las publicaciones existentes o de aquellos textos que, siendo resultado de programas curriculares orientados al campo escénico, hacen parte de las bibliotecas universitarias.

De las primeras conversaciones en el mes de julio (2010), sostenidas con los encargados del área de danza y el representante del consejo, quedaron reflexiones y algunas propuestas que no se llevaron a cabo, pero que sin embargo representan un material pertinente para un quehacer en la línea. De alguno de esos documentos se citan aquí unos párrafos:

…es claro que toda línea de investigación surge de acuerdo a intereses o direcciones de un grupo, así como de políticas educativas que desean plantear y establecer unas rutas de acuerdo a las necesidades de sus contextos... En el caso

1 Comité Organizador: Zandra Pedraza, José Luis Tahua Garcés, Joseph Romero, Eduardo Ruiz. En un primer momento estuvieron encargados de la organización el Dr. Pedro Morales y José Luis Tahua Garcés.

del área de danza, generar espacios reflexivos y formativos en la línea de investigación podría posibilitar avances significativos para los distintos grupos institucionales e independientes, resolviendo una serie de "vacíos" o fracturas dadas al interior del campo. Siendo la danza una práctica discursiva efímera, pero que posee una acción real y concreta a partir de la cual se genera y construye conocimiento, las unidades de estudio han de fortalecer y perfeccionar lo siguiente:

- Identificación de las metodologías que posibilitan la enunciación de los procesos de creación.

- Identificación de los relatos[2] como esas impresiones, marcas, huellas que señalan el empoderamiento de una subjetividad, de los imaginarios colectivos con la potencia propia que les da el reconocer un periplo en las prácticas sociales.

- Reconocimiento de las prácticas discursivas sobre y desde el cuerpo.

- Aproximación a la acción pedagógica dentro de los procesos de creación y como hecho permanente en las distintas instancias de vida.

Reflexiones, planteamientos temáticos y metodológicos, se expusieron durante los preámbulos al evento. De los cuales emergen una serie de textos que dan cuenta de líneas de investigación, nodos de toda una trama social, donde lo político, comprendido como las interacciones que se presentan entre los hombres desde los distintos estratos, ideologías, creencias, conlleva a una permanente movilización y *reapropiación* de los *lugares*.

Los textos emergen a partir de una línea denominada: MOVIMIENTO ESCÉNICO, la cual permitió delimitar y crear un ámbito temático a los proyectos de los proponentes. Como se mencionó, la figura metodológica a seguir fue una mesa de diálogo previa a la del encuentro, la cual dió razón de un primer acercamiento a las diversas líneas existentes, particularidades de cada grupo y fases de sus procesos que dieron lugar a una selección de ponencias para el encuentro del mes de noviembre de 2010. A este encuentro, el área de danza (OFB) invitó al maestro Renato Ferracini de la Universidad de Campiñas (Brasil).

2 Comprendiendo el término etimológicamente como: volver sobre la pulsión, lo que late e impulsa la acción de vida, el acto creativo individual y colectivo. Esto posibilita identificar una práctica en la cual se generan e interactúan saberes, conocimiento, propuestas políticas etc., y que hallando los canales propios en la trama de lo social, han de poseer y alcanzar (estos re-latos) un status que les posibilite -convertirse en teoría-, definiendo a ésta última, desde su base histórica (theoros), es decir, desde la observación, el espectare que se hace de los hechos, para socializarlos, no de acuerdo a intereses individuales, sino colectivos.

El material puede servir como *leit motiv* para la construcción de programas que fomenten procesos orientados a la investigación y formación investigativa en danza. La "búsqueda de una epistemología de la práctica" podría establecer canales que retroalimenten procesos, diversifiquen discursos, contrasten propuestas, transpolaricen conceptos y transformen paradigmas. Esto corresponde a un saber-hacer, saber-sentir de las distintas organizaciones y grupos que conforman el sector, visibilizando con esto interrogantes y necesidades que surgen desde las líneas de creación, pedagogía, didáctica y aquellas rutas que hacen parte de nuestra historia.

JOSÉ LUIS TAHUA GARCÉS

Asesor de Investigación OFB (2010)

Investigación y formación

Foto: Juan Carlos Chaparro. Obra: Papayanoquieroserpapaya (2008). Compañía: Cortocinesis

CORTOCINESIS DANZA CONTEMPORÁNEA

Foto: Zoad Humar. Obra: Papayanoquieroserpapaya (2008). Compañía: Cortocinesis

Vladimir Ilich Rodríguez Chaparro

Nació en Bogotá, Colombia. En 2003 funda la compañía de danza contemporánea Cortocinesis con la cual desarrolla sus investigaciones y «apuestas» coreográficas a la vez de la construcción del sistema de entrenamiento «piso móvil» al interior de la compañía. En 2005 ganó la Beca de Creación en Danza Contemporánea en Bogotá con la cual realizó *La Mesa*. En 2007, para la celebración de los 15 años de existencia de la Compañía mexicana Delfos creó *Húmeda*. En 2008 ganó la Beca de Creación en danza contemporánea en Bogotá y creó su última pieza *Papayanoquieroserpapaya*. Participó en el certamen coreográfico 10Masdanza (2005) y 12Masdanza (2007) en los cuales fué finalista. En 2006 y 2008 colabora con la Academia Superior de Artes de Bogotá/ Colombia y en 2010 y 2011 colabora con la Escuela Superior de Danza de Mazatlan, con la Compañía Bruja Danza y con la Compañía Tumàka't en México, en todas como coreógrafo invitado. Actualmente trabaja para la compañía italiana Déjàdonne y la compañía eslovena En Knap en el espectáculo "Not made for Flying" en Ljubljana/ Eslovenia y Tuoro/Italia. En 2010 obtiene el Premio Nacional de Danza en Colombia.

Piso Móvil es un "sistema de entrenamiento" que se viene construyendo desde hace 7 años, al interior de la compañía de danza contemporánea Cortocinesis. Su definición es relativamente simple: se basa en la utilización de la superficie del piso y en sus valores de horizontalidad y solidez como referentes formales para el desarrollo del movimiento en el espacio.

Una de las preguntas originarias del sistema surgió desde el mismo momento de la fundación de la Compañía: ¿cómo entrenar para la danza contemporánea a un grupo de bailarines en un contexto artístico específico?

La respuesta no se hizo esperar y luego de intentar con los lenguajes de entrenamiento que conocíamos los integrantes del colectivo (los comunes y convencionales que tenemos la mayoría de bailarines al dejar la escuela), decidimos que una vía alterna, menos formal y más empírica, menos escrita y más permeable, menos excluyente dentro de las estructuras sofisticadas de los lenguajes clásicos y modernos de la danza académica y más incluyente desde los alcances de las cuerpos y conocimientos que poseíamos, era una de las afirmaciones que junto a la creación desarrollarían nuestro rostro frente a la esfera de las artes.

Iniciar procesos autodidactas en un contexto donde los paradigmas estilísticos foráneos construyeron los imaginarios internos de un continente y, en muchos casos, monopolizaron los criterios de valorización de las artes, fue uno de los estímulos iniciales. Si lo pensamos, estos paradigmas estilísticos en su origen pertenecen también a los procesos autodidácticos de artistas en alguna parte del globo. Pero en muchas oportunidades no nos detenemos a cuestionar el porqué de estos principios de valor, y mucho menos sobre la aplicabilidad y coherencia de estos métodos.

En este sentido, y sin descontar las enormes y valiosas influencias que permean nuestra investigación (que jamás me he cansado de repetirlas), el atribuirle a nuestro sistema de entrenamiento una legitimidad y un proceso independiente de gestación nos construyó en dos vías: la primera, el sentido artístico y su pertinencia para las artes escénicas, la segunda, el sentido pedagógico y su contribución a la formación.

De una parte la curiosidad escénica nos lanzó al universo de la coreografía y la composición. Necesitábamos sofisticar nuestros cuerpos a través de vías comunes, sin por ello ignorar los conocimientos y curiosidades individuales. Pero para poner en diálogo esa diversidad era urgente crear una estructura de investigación para nuestras búsquedas corporales, es decir, tener reglas de juego comunes en la exploración y desarrollo del movimiento. Debíamos tratar de construir un universo cinético desde el cual dar origen a la particularidad. El entrenamiento era la alternativa inmediata, el método mediante el cual nuestros cuerpos, desde la diversidad, se aproximarían a una especie de "homogeneidad"; el proceso que nos explicaría la importancia de la

ejecución, de la repetición, de la precisión, de la unidad y de todo un conjunto de conceptos que encontrábamos obsoletos desde la escuela, pero que se transformaban progresivamente en propiedades de nuestra investigación.

Obviamente, estas reflexiones hacen parte del ahora, donde el paso de los años dentro de la experiencia "Piso Móvil" ha creado todo un discurso acerca de él. Pero desde sus orígenes, la intuición y el apetito por conocer nuestros "rasgos" motivó constantemente la profundización y especialización de la ejecución dentro de este entrenamiento. **Ejecutar**.

La ejecución pertenece al primer deseo de aprendizaje, al principio de participación en el universo del movimiento que se ignora. "Hacer un paso y estar de acuerdo con otro en hacerlo". Se ejecuta porque es la única manera de "instruir" el cuerpo. Dentro de la ejecución de un movimiento está el primer hallazgo, la metodología primordial, la aproximación material a un conocimiento, la adaptación a un sistema complejísimo de estructuras físicas y mentales en el ahora. La ejecución como tal está ausente de juicios, y por ello cobra existencia de manera inmediata, diserta solamente desde la lógica biomecánica y desde el deseo de lograrlo. Funda. Reconoce un camino jamás transitado y en la mayoría de los casos provoca el deseo de atravesarlo de nuevo. La repetición es la confirmación de un descubrimiento. Recobra un territorio hallado y reconoce sus confines y sus vecindades. Depura sus estructuras en la volatilidad de la ejecución, en la construcción incuestionable de su perennidad. En este punto el movimiento no es más ni efímero ni etéreo: es pasajero. Pasajero constante por los terrenos de la materia del espacio y la duración.

El **piso** es el primer soporte de referencia en la construcción de la verticalidad, el desplazamiento y la suspensión. Es la materia a partir de la cual la existencia de la fuerza de la gravedad puede ser constatada. Es la superficie que evita la caída inexorable hacia el centro de la tierra. Es la plataforma sobre la cual construimos la oposición a la fuerza de la gravedad, entre otras, nuestra existencia bípeda. Pero además, el piso es una superficie que, utilizada de manera adecuada, se convierte en cualidad mecánica: la **tracción**. Esto significa la variación de las coordenadas de desplazamiento hacia la vertical (arriba y abajo) que impone la fuerza de la gravedad. Significa la

construcción de variables de desplazamiento en el espacio según los mecanismos de tracción utilizados. Significa rutas en permanente modificación gracias a la concertación de las partes de un cuerpo, gracias al juego constante con combinaciones biomecánicas indescifrables de nuestra morfología.

El **aire** es la materia que constituye el espacio (por lo menos en lo que concierne a los que estamos aquí en la tierra). Esta materia está integrada por minúsculas moléculas imperceptibles al ojo humano, pero afectadas en alguna magnitud por la misma fuerza de la gravedad. Su sutilidad es tal que puede entrar en nuestro cuerpo, transitar a lo largo de nuestras arterias, mezclarse y transformarse, retornar por nuestras venas y repartir hacia el exterior a la velocidad de una exhalación. Pero su fuerza puede ser devastadora cuando entra en combustión o cuando reúne la suficiente velocidad. Nuestro cuerpo está expuesto a esta materia y coordina su existencia dentro de ella. Y al abrir esta percepción, crea mecanismos a través de los cuales viaja en el espacio. Sí, en una magnitud y sentido diferente, la materia del espacio actúa de la misma manera que el piso: tracción.

Piso y aire son las materias propias de nuestro desplazamiento, los agentes mecánicos que permiten nuestra primera ansia de desplazamiento, los medios gracias a los cuales nuestra existencia se desplaza portando la noticia de lo que se mueve en otro lugar. ¿Y el portador de esta noticia?

El **cuerpo** es la estructura que confirma una comunión, el canal de conexión entre dos materias disímiles. La existencia momentánea y concertada entre dos naturalezas indomables. El cuerpo interviene este diálogo y a través de su versatilidad no se cansa de encontrar nuevos sistemas de relación. A lo largo, ancho y profundo de su extensión física, de su coordinación inconmensurable de fibras musculares, huesos y tejidos, existe una constante ida y regreso de estas dos naturalezas diversas y solo su actividad y pericia logran crear ligeros momentos de equilibrio. Un cuerpo en movimiento no es tan efímero como creemos. Un cuerpo en movimiento puede durar tanto como un incendio.

Dialogar con estas dos naturalezas desde nuestro cuerpo es la investigación que desarrolla “Piso Móvil”. Desde el principio revocare-

mos la idea de "espacio vacío" y construiremos la práctica de la concertación de piso, aire y cuerpo como partes de la "materia del espacio". De otro lado construiremos una teoría sobre este conocimiento.

Todo movimiento desplaza a una parte de sí mismo, a sí mismo, o a otra materia. El desplazamiento de nuestro cuerpo es el único medio de confirmación de la existencia de la "materia del espacio". Pero si hablamos de dos naturalezas llamadas piso y aire, de un canal llamado cuerpo y de una epistemología llamada espacio, ¿hacia dónde se perfila nuestra línea de investigación?: a la deducción de esta relación a través del comportamiento del cuerpo cuando da prioridad a estas líneas de ejecución y pensamiento. **Comportamiento**. Cómo se comporta una materia con relación otra.

Nombraré de manera sintética algunos de los conceptos que engloban esta metodología:

-Todo lo que se mueve tiende a ascender o descender en mayor o menor magnitud con respecto al piso. En estado de movimiento todo se desplaza. A ras de piso, si evito la horizontal me desplazo en vertical, si evito la vertical me desplazo en horizontal. De allí la **acumulación** y la **extensión** como las acciones primordiales del desplazamiento.

-Para desplazar un cuerpo en el piso las superficies de contacto son las áreas fundamentales de relación entre los dos, **tracción** como el agente mecánico y en el **engranaje** como la estructura física que posibilita el mecanismo. Un engranaje es un sistema de relevo gracias al cual una superficie de contacto acude en suplencia de otra de manera consecutiva, creando el estado de desplazamiento. Nuestra posibilidad morfológica y nuestra actividad biomecánica intervienen creando puentes entre estas superficies y complejizando sus relaciones. La búsqueda infatigable de esta variedad biomecánica da cuenta de la curiosidad y la creatividad como comportamientos inherentes de nuestra especie.

-La vertical se construye a partir de la acumulación de los segmentos corporales alrededor de un eje, o a partir de la organización coordinada de estos segmentos en la **velocidad**, durante la utilización del impulso, respecto a una dirección. Esta última relación percibe de manera palpable el comportamiento aerodinámico del cuerpo y

su colaboración con el aire y el piso. La llamamos **rampas** de movimiento.

-La carrera a lo largo de una línea curva es el único mecanismo mediante el cual el cuerpo puede permanecer fuera de su eje durante más tiempo. Corroborar este **estado de desequilibrio** dependerá de la velocidad y resistencia.

-Los segmentos corporales y en consecuencia la totalidad de nuestro cuerpo siempre están atravesando la "materia del espacio". Es decir, son instrumentos que **cortan** una materia volátil. Por ello dejan de ser mera consecuencia articular o sumisión total a los efectos de la fuerza de la gravedad. Movemos y propulsamos la materia en el espacio y una de sus manifestaciones más sutiles sucede en el **sonido**.

-La "materia del espacio" es tridimensional. Se navega dentro de ella en **circunvoluciones**. La **espiral** es una acción y una estructura que se aproxima adecuadamente a la relación entre piso, cuerpo, aire.

-Podemos decir que en esta concepción de cuerpo, la lógica de lo interior hacia lo exterior no existe. Existe más bien la lógica del **atravesar**.

Estos y otros conceptos integran hoy en día el sistema "Piso Móvil" y gracias a ellos podemos construir una teoría del conocimiento y desarrollar una comunicación con nuestros colegas. Una de sus cualidades es el ser concebido como un sistema en mutación que no solo entrena una realidad física, sino que junto al acto de la reflexión, logra evolucionar esa realidad. En el ahora de la ejecución y la observación sucede el acto reflexivo que comunica un saber. No sucede ni antes ni después en la temporalidad del cuerpo. El entrenamiento se transforma en un momento del conocimiento. Para mí, el saber es la acción con la experiencia acumulada. Es, además, entender que el pensamiento se gestiona también en el ahora del cuerpo y que no puede suceder de otra manera.

INVESTIGACIÓN PARA LA CREACIÓN DE UN CURRÍCULO PERTINENTE EN DANZA

Foto: Zoad Humar. Obra: Desencaje en 3 (2010). Compañías: Omutismo, La Prenda y La otra Danza

Grupo de investigación Arte Danzario

Facultad de Artes ASAB Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Marta Esperanza Ospina Espitia

Docente de planta Universidad Distrital FJC. Bailarina de Danza Tradicional Colombiana, Psicóloga de la Universidad Nacional y Magister en Educación de la Universidad Javeriana.

María Teresa García Schlegel

Docente de planta Universidad Distrital FJC. Bailarina de Ballet, Filósofa de la Universidad de los Andes, Especialista en Gestión y Gerencia Cultura del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario y Magister en Docencia Universitaria de la Universidad Pedagógica Nacional.

Dorys Helena Orjuela Parrado

Docente de planta Universidad Distrital FJC. Bailarina de Ballet, Licenciada en Arte Danzario con perfil en Ballet del Instituto Superior de Arte-Cuba, Especialista en Docencia Universitaria de la Universidad Cooperativa de Colombia y estudiante de la Maestría en Educación de la Universidad Libre.

El grupo de Investigación "Arte Danzario", de la Facultad de Artes ASAB, nació de la necesidad de desarrollar investigaciones que dieran cuenta de la danza como práctica y como forma de conocimiento. De tal manera busca comprender la complejidad de la danza a nivel local, regional y global, contribuir a la producción de conocimiento fomentando perspectivas novedosas y creativas para analizar la compleja realidad de la danza y a su vez erigirse en apoyo para subcampo de la danza en Colombia, atendiendo sus necesidades y proyecciones. Realizó su inscripción académica en febrero de 2005 en el Centro de Investigaciones y Desarrollo Científico y ya se encuentra institucionalizado en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

A partir del año 2005 desarrolla la investigación titulada "Investigación para la creación de un currículo pertinente en danza" como respuesta al proceso de desarrollo de la Opción Danza Contemporánea del Proyecto Curricular Artes Escénicas. Dicha investigación se basó en los procesos de autoevaluación curricular que venía desarrollando la Opción Danza del Proyecto Curricular Artes Escénicas y en el análisis de currículos universitarios en Danza a nivel latinoamericano. Como resultado de la investigación se plantea la necesidad de desarrollar la danza como formación universitaria nombrándola por primera vez en el país como forma de conocimiento. Dicho currículo está fraguado desde un sentido amplio de la estética que contempla tanto la poética de la danza como sus matrices en la vida social y colectiva, y en consecuencia la concibe en relación estrecha con el campo del arte y la cultura y el subcampo de la danza local nacional y global. Como resultado y proyección de dicha investigación, y orientado por la misma, la comunidad de maestros de la Opción Danza Contemporánea del Proyecto Curricular de Artes Escénicas de la UD y con el apoyo de las otras carreras de arte de la Facultad de Artes ASAB y de las otras facultades de la de la Universidad Distrital, ha desarrollado el Proyecto Curricular Arte Danzario que está en este

momento surtiendo las últimas etapas de su aprobación por parte del Ministerio de Educación Nacional para el otorgamiento del Registro Calificado. Dicho proyecto ha sido socializado en numerosos escenarios, recibiendo en todos ellos el aval, estímulo y fomento de quienes han participado. Parte de esas instancias de aliento y apoyo lo constituye la Ministra de Cultura y el Consejo Nacional de Danza.

Investigadoras

El equipo de investigación de este proyecto está integrado por las maestras e investigadoras principales

- Martha Ospina, Bailarina de Danza Tradicional Colombiana, Psicóloga de la Universidad Nacional y Magister en Educación de la Universidad Javeriana

- María Teresa García, Bailarina de Ballet, Filosofa de la Universidad de los Andes, Especialista en Gestión y Gerencia Cultura del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario y Magister en Docencia Universitaria de la Universidad Pedagógica Nacional

- Dorys Orjuela, Bailarina de Ballet, Licenciada en Arte Danzario con perfil en Ballet del Instituto Superior de Arte-Cuba, Especialista en Docencia Universitaria de la Universidad Cooperativa de Colombia y estudiante de la Maestría en Educación de la Universidad Libre

Metodología propuesta

Dada la complejidad del tema, la investigación se desarrolló en varias etapas:

- La primera consistió en la recopilación y análisis de la teoría que sustenta los diversos tipos de currículo en Educación Superior en Artes.

- La segunda en una evaluación crítica del currículo vigente a la luz de su impacto en nuestro entorno, la propuesta pedagógica que lo sustenta, la estructuración de la danza como disciplina de conocimiento y las exigencias hechas al actual programa como proyecto curricular que aspira a la Acreditación de Alta Calidad, proceso en el cual se encuentra la Facultad de Artes de la Universidad Distrital.

- En la tercera se diseñó, como meta central de ésta investigación, una propuesta curricular en danza caracterizada por ser: proyectiva, flexible, dinámica, competente, rigurosa, crítica, competitiva académicamente y en diálogo permanente con el entorno local y global.

Enfoque metodológico

Este proyecto realizó una investigación con enfoque cualitativo o comprensivo que se aproximará a una realidad epistémica[1], asumida así por un grupo de investigadores cognoscentes, influidos por su cultura y sus realidades sociales particulares, a partir de las cuales procurarán definir, comprender y analizar las formas de percibir, pensar, sentir y actuar la danza en los entornos académicos universitarios que forman profesionalmente en este arte.

Por ello concibe el conocimiento como una creación compartida desde la interacción (diálogo de subjetividades), entre los investigadores y los individuos que conforman el ámbito investigado, en el cual median los valores que les son propios. Se ingresó en la realidad objeto de análisis con el fin de comprenderla en su dinámica interna y de caracterizar su particularidad.

La búsqueda de información se basó en un diseño emergente estructurado a partir de los hallazgos; y la validación de los resultados y conclusiones obtenidas se hicieron desde el ejercicio consensual mediado desde el diálogo y la reflexión que generó el sentido compartido y sistematizado, propio de este enfoque investigativo.

Partimos de que la experiencia humana es universal como especie, particular como cultura y sociedad, y específica como individuo[2], por ello, el método investigativo se estructuró a partir de la etnografía, por lo tanto no intenta comprobar una hipótesis sino describir las particularidades propias de los entornos en los cuales se forma en danza a nivel profesional. De otra parte, y siendo fiel a un modelo emergente,

1 Sandoval Casilimas, Carlos A. (2002). Investigación cualitativa. Programa de Especialización en Teoría, Métodos y Técnicas de Investigación Social. Instituto Colombiano Para el Fomento de la Educación Superior ICFES. Bogotá.

2 Ibid.

se trabajó desde los datos arrojados por los cuadros comparativos, las encuestas, las entrevistas y las observaciones, hasta llegar a definir el enfoque curricular que guió la propuesta final de currículo para la formación de profesionales de la danza en Colombia.

Marco teórico

Conociendo el perfil de los estudiantes, las condiciones laborales de los egresados y sus productos profesionales, se hizo necesario reevaluar las herramientas que hasta ahora ha brindado el actual currículo de Danza del Programa de Artes Escénicas de la Facultad de Artes ASAB.

Hoy en día se puede decir que el programa de Danza Contemporánea está en condiciones de diseñar un currículo pertinente, puesto que es el resultado de la reflexión y análisis de la experiencia acumulada a lo largo de 13 años. Además de la formación pedagógica de los docentes, se tiene conocimiento de las características de los alumnos, sus intereses y necesidades, y los de la comunidad sociocultural a la que pertenecen.

"La educación de la sensibilidad a las creaciones simbólicas es un derecho de los seres humanos en tanto que herederos de una cultura" (Hernández, 2000). Es imprescindible adaptar las estrategias y los contenidos de los proyectos curriculares al contexto cultural e histórico en que vive el alumnado porque, si bien es cierto que "a pesar de que toda comunidad posee su propia riqueza simbólica, el goce consciente y pleno de lo simbólico, como su riqueza material, está reservado a unos pocos porque los procesos de formación que permiten acceder a esa riqueza están diferenciados según niveles económicos y usos culturales" (Hernández, 2000). Es necesario generar un currículo que ponga al alcance de todo individuo el conocimiento, la práctica y la construcción de su universo simbólico, para que de una manera consciente genere productos artísticos que sean reflejo de su Sensibilidad en diálogo con el entorno cultural y artístico al que pertenece.

ESPACIOS VACÍOS, ESPACIOS LLENOS.

DE LA INTEGRACIÓN A LA NO EXCLUSIÓN EN DANZA CONTEMPORÁNEA

Foto: Yeremy Vega. Taller de DanceAbility dirigido por Alito Alessi, organizado por ConCuerpos

Laisvie Andrea Ochoa Gaevska

Psicóloga y artista escénica. Codirectora de la "Corporación ConCuerpos Danza Contemporánea Integrada en Colombia", donde se integran bailarines con y sin discapacidad. Se forma como bailarina en la "Fundación Danza Común" y en el proyecto "Centro de Experimentación Coreográfica" además de una pasantía que realizó durante 6 meses en Londres, Inglaterra. Bailarina de la compañía "La Arenera", dirigida por Margarita Roa. Miembro del comité editorial de la revista el "CuerpoeSpin". Trabajó con la compañía de circo contemporáneo "La Gata". Actualmente sigue con la exploración en danza integrada, improvisación y video danza.

Entre espacios

Desde el 2007 la Corporación ConCuerpos[1] Danza Contemporánea Integrada ha venido abriendo espacios de integración en Colombia entre personas con y sin discapacidad dentro de la danza contemporánea. Sin embargo, teniendo como herencia la filosofía de la compañía británica CandoCo Dance Company, planteamos el trabajo con una limitación para las personas en situación de discapacidad cognitiva, bajo una perspectiva enfocada en el cuerpo. Empezamos con la grata sorpresa de descubrir y entrenar a personas en sillas de ruedas, amputadas, sordas o ciegas, siempre en el ejercicio de integración con otras personas sin ninguna condición especial o evidente.

Descubrimos que dentro de muchas técnicas de la danza contemporánea, como lo es la improvisación, está intrínseco el germen de la integración en tanto que parte de la subjetividad, reconoce los tiempos únicos de cada quien y valida diversas formas de movimiento. De este modo iniciamos la preciosa tarea de ampliar la visión del cuerpo que baila. La discapacidad física o sensorial, en tanto que no fue abordada como imposibilidad, nos abrió millones de nuevas posibilidades, retos y en fin, una absoluta riqueza de movimiento y de establecer relaciones.

En la compañía que estamos profesionalizando, bailamos con Luisa que usa silla de ruedas y exploramos tod@s en la misma medida las posibilidades de la danza contacto, aprovechando tanto el suelo

1 Más información en **www.concuerpos.com**

como los niveles medios y altos. Bailamos con Christian y Aldona, que son sordos, una obra sincronizada con las cuentas de la poderosa música que escogió la coreógrafa. Dictamos talleres con participación de personas ciegas y amputadas en donde todos los y las participantes se vieron igualmente retados a crear movimientos únicos que se componen en conjunto. Asimismo nos encontramos en muchas ocasiones con personas con autismo, síndrome de down y otras discapacidades cognitivas que de entrada nos generaban cuestionamientos y prevenciones, pero que en la práctica disfrutaban de los talleres en la misma medida. Y sin darnos cuenta, nuestra metodología funcionaba igual; estábamos inseguras de algo para lo cual, de hecho, estábamos preparadas.

Tuvimos que haber conocido en el 2010 la metodología DanceAbility de la mano de su creador Alito Alessi para hacer evidente que más allá de la integración, este trabajo se trata de la no exclusión.[2]

Espacio ilimitado

Nuestro empeño en mantener un enfoque hacia la discapacidad física o sensorial estaba también muy relacionado a la idea, que aún conservamos de no hacer terapia. Terapia tal y como se describe en el diccionario: "Conjunto de medios que se emplean para curar o aliviar una enfermedad"[3]. Pues nuestra perspectiva visibiliza a las personas en situación de discapacidad con muchas capacidades, no como enfermas. Es cierto que hemos sido testigas de maravillosos cambios en tod@s los y las participantes de nuestros talleres y dentro de la compañía profesional, estén o no en situación de discapacidad; pero estos ocurren en primera medida por decisión de cada quien y luego, gracias al tipo de encuentro que se propicia y a lo que la danza en sí misma propone.

2 En el mes de noviembre del 2010 ConCuerpos, con el apoyo de DanceAbility, el Ministerio de Cultura, la ASAB y la OFB invitó a Bogotá a Alito Alessi a realizar un taller nacional de formación a formadores, un taller creativo, un taller de danza contacto y una conferencia sobre la no exclusión en danza.

3 Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española.

Así que más allá de lo terapéutico, lo que proponemos tiene un anclaje en las relaciones realmente personales que se dan en un ambiente diverso. Es decir, propiciamos un tipo de encuentro más profundo que se da por debajo de categorías como "bailarín", "sordo", "persona en silla de ruedas", "niño autista", o "persona que camina extraño", etc. Un acercamiento entre subjetividades, descubriendo a cada quien en lo que es más allá del rótulo que porta y desde el cual nos presentamos.

Así que, gracias a la experiencia con Alito, concordamos nuestra filosofía con lo que pasa en la práctica real y es que buscamos construir espacios de no exclusión, los cuales se dan en ambientes integradores. El trabajo parte de evidenciar nuestras necesidades particulares y a partir de allí "definir el común denominador", citando una de las frases que Alito más repite.

Espacios por construir

Sin embargo, si entendemos el término integración en su contexto actual podemos seguir resaltando su relevancia. Haciendo un rápido análisis de las reivindicaciones sociales, podemos observar que todo comienza cuando alguien es excluido a cualquier nivel, sea político (participación), social o cultural. Así que esa persona empieza por definirse en términos negativos, es decir, por lo que no comparte con los demás que lo excluyen. De esta definición de identidad personal, se pasa a encontrar otras personas que se sienten en la misma condición y a generarse entonces agrupaciones. Lo cual por un lado aporta la tranquilidad de no sentirse solo, pero por el otro, trae el peligro de la segregación o la auto-discriminación, en tanto que la identidad grupal se basa en las similitudes dentro del grupo y a la vez la diferencia con los que no hacen parte de él.

Posteriormente el proceso llega a la inclusión, es decir, que el grupo predominante le permite al grupo minoritario una participación. Por ejemplo en los años 80´s en la compañía "Cleveland Ballet Dancing Wheels" la bailarina principal estaba en silla de ruedas; según la crítica de Ann Cooper Albright, la bailarina continúa representando el papel "ideal" de la "bailarina" de los ballets clásicos. En los montajes de la compañía es poco perceptible su diferencia y lo que a la gente le encantaba era que casi que no se notaba que ella estuviera en silla de ruedas.

Es decir, que se busca seguir los pasos ya establecidos, en un intento de borrar la diferencia a partir de la homogenización del movimiento.

No satisfechos con esta situación, en el siguiente paso llegamos a la integración, en donde se reconocen las diferencias y es a partir de ellas desde donde se trabaja. En las prácticas de integración, se encuentran personas que originalmente se identifican con grupos disímiles para ir más allá de estas diferencias y trabajar en conjunto. Es importante señalar que no se busca una homogenización, ni una absorción de un grupo por otro, sino la creación de un nuevo resultado producto del encuentro de la diversidad. Este es el ejemplo que estableció la compañía pionera de danza integrada "CandoCo". Su nacimiento sucedió en un hospital inglés en donde la bailarina Celeste Dandeker estaba recuperándose de un accidente que afectó su columna vertebral y la dejó en silla de ruedas. Su amigo Adam Benjamin la incentivó a seguir bailando, así que decidieron invitar amigos suyos bailarines y también otras personas del hospital que estaban en recuperación física para experimentar en conjunto a través de la danza. Su política desde el inicio fue potencializar el movimiento único de cada quien y así nació su propuesta de integración.

Sin embargo, el concepto integración sigue haciendo referencia a una diferencia entre grupos, así que la pregunta surge: ¿puede haber un estado posterior que supere esta escisión social? Esta situación ideal, que no sabría cómo llamarla, se trata de la no exclusión. Es el sueño que ConCuerpos alimenta de clases de danza abiertas a cualquier persona deseosa de moverse. Con maestros y maestras que hayan ampliado sus pedagogías para la diversidad de cuerpos, dispuestos a resolver los retos que un bailarín en situación de discapacidad les propone, y estudiantes empoderados que conozcan su situación única y sepan cómo adaptar los ejercicios particulares a sus posibilidades. Con eventos artísticos en donde la participación de personas en situación de discapacidad deje de ser una sorpresa o incluso un choque. Soñamos también con dejar atrás la invisibilización de la diversidad, estando preparados para este desafío en espacios que den lugar al reconocimiento de los cuerpos y las personas tal y como son.

Este estado estaría abierto y preparado para aceptar la verdadera diversidad social y cultural humana, a través de prácticas reales y cotidianas donde no nos separamos ni mucho menos se excluya a alguien

por sus particularidades. Esto no quiere decir que se haría caso omiso a las similitudes o diferencias que nos unen o separan, sino que, en el caso de la danza, lo que nos unirá es el gusto por el movimiento y la creatividad. No se trata de un espacio homogéneo y pasional en donde se pierden los límites, sino un espacio con vacíos y con espacios de encuentro.

Las necesidades de esta forma de trabajo dentro de la danza contemporánea en nuestro país son inmensas y muy ricas. Es un espacio a la espera de la creatividad de los y las interesadas para seguirse ramificando, del riesgo a probar y equivocarse para aprender.

Dentro de la experiencia de ConCuerpos, la integración que hemos abierto se da no sólo entre personas con y sin discapacidad sino también entre personas de diversas edades, de diversas condiciones socio-económicas, entre instituciones privadas y públicas, entre escuelas y compañías de danza y fundaciones de discapacidad, entre organismos que trabajan por los derechos humanos, entre músicos, diseñadores, artistas, fotógrafos, etc. Hemos descubierto que nuestros lineamientos pedagógicos, investigativos y artísticos son pertinentes no sólo para las personas en situación de discapacidad sino para cualquier grupo, pues se trata de trabajar en medios que reflejen y partan de las diversas realidades humanas.

Lastimosamente siguen existiendo prácticas predominantes en donde esto no sucede. Empezando por la infraestructura de la ciudad, la cual claramente no está diseñada para recibirnos a tod@s, de hecho, a veces parecería que no está diseñada en ningún sentido… Pero sí existen esfuerzos individuales, grupales e institucionales cada vez más organizados y visibles. Por lo menos tenemos unas leyes cada vez más sensibles a la no exclusión, cada vez menos "indiferentes", cada vez más respetuosas de la diversidad. Esfuerzos que seguramente a muchos le interesan ahondar si se enteran de ellos, porque como dice Alito, para muchos sería un gusto, un placer y casi una necesidad poder hacer parte de una construcción tan maravillosa.

ConCuerpos quiere invitar a los lectores a soñar y plantear proyectos basados en la no exclusión, que seguramente serán apoyados y más que eso, abrirán espacios altamente gratificantes en todas las dimensiones.

LA NORMATIVIDAD COMO FUENTE DE LAS ESTRUCTURAS EXPRESIVAS DEL MOVIMIENTO

Foto: Zoad Humar. Obra: A y B (2010). Compañía: La Arenera

Margarita Roa

Es directora de la compañía la Arenera, bailarina de la compañía Danza Común y profesora en la Universidad Javeriana. Desde 2009, es directora de la revista de danza el cuerpoeSpín.

Natalia Orozco

Coreógrafa y bailarina colombiana. Directora de la compañía de danza Tercero Excluído e intérprete de la compañía L´Explose Danza. Co-dirige la Asociación Alambique, entidad dedicada a la investigación en danza. Produce y hace parte del consejo editorial de la revista de danza el cuerpoeSpín y gestiona el proyecto Espacio Ambimental. Estudió filosofía y actualmente es estudiante de la maestría Psicoanálisis y Cultura en la Universidad Nacional.

Durante el año 2006, el grupo de investigación de la Asociación Alambique conformado por Margarita Roa, Adrian Cussins y Natalia Orozco, llevó a cabo una primera aproximación a la pregunta por las normas que constituyen el hacer dancístico en los procesos de la formación en danza[1]. A partir de la observación de ciertas experiencias pedagógicas (la carrera de Danza de la Facultad de Artes de la Universidad Distrital-ASAB y la Fundación Danza Común) se movilizaron interrogantes sobre la conformación de la actividad en los procesos de enseñanza y aprendizaje en la danza. En el siguiente extracto se tratará de poner en evidencia algunos de los puntos de partida de nuestra observación.

La pregunta por la relación entre individuos y normas es una pregunta que en principio interroga por nuestros modos de constituir experiencia del mundo a través de nuestra actividad. Interrogar el

1 "La danza contemporánea y el juego constante de la transgresión y creación de normatividades", nombre de nuestro proyecto de investigación, ganador de la beca de investigación 2006 del Ministerio de Cultura.

carácter constitutivo de nuestra experiencia implica considerar cuáles son las normas que guían nuestras actividades. Es en este sentido que la normatividad es una teoría que no se reduce al carácter restringido de toda norma (pensemos en las normas cívicas, morales, religiosas, etc.) sino que abarca las constituciones ontológicas de nuestra experiencia. Es, en principio, una teoría que atiende a la manera como algo se presenta para un sujeto.

Las normas son fuentes de guía que nos indican lo que debemos hacer, lo que podemos hacer, así como también nos permiten distinguir, entre otras cosas, lo correcto y lo incorrecto. No obstante, no todas las fuentes de guía están constituidas de la misma manera; la forma como es guiada nuestra actividad de danza en un espacio no convencional, es muy diferente a como lo es en un salón de danza tradicional, equipado de barras, espejos y espacio vacío. Al respecto, Cussins distingue dos tipos de contenidos del mundo –conceptuales y no conceptuales- que bien pueden diferenciarse a partir de la distinción entre normatividades élite y normatividades mundanas. "Existe una diferencia general entre dos tipos de guía: el tipo de guía élite suministrado por el juicio proposicional, el cual se usa, por ejemplo, en el raciocinio práctico y teórico. Y otros tipos de guía más mundanos, utilizados en el "saber desempeñarse" cotidiano. El primer tipo es guía-en-el-juicio; el segundo, guía-en-la-actividad. Si la guía es la forma general de la normatividad, entonces debemos distinguir entre las normas élites del juicio y las normas mundanas de la actividad"[2].

De la normatividad élite

Es "la verdad" la que se presenta como prioritariamente explicativa respecto de las formas de guía que regulan la práctica del juicio: las formas de guía son responsables de la norma de verdad. Pensemos en las maneras como la disciplina del ballet se ha impartido de forma tradicional en los espacios de formación: hay un sistema de organización establecido para el aprendizaje del ballet: niveles de conocimiento/experiencia (elemental, intermedio, avanzado), un abecedario de movimientos (*plié, tendue, jetté, rond de jambe, frappé, etc.*) que en su orden preparan y activan los diversos sistemas corpóreos utilizados (mus-

2 Cussins, Adrian, "Norms, Networks, and Trails" 2001, inédito.

culares, articulares, óseos, etc.), una distribución espacial establecida (primero la barra, luego el centro, y por último las diagonales), una marcación temporal de cada uno de los movimientos realizados (2/4 ó 3/4 ó 4/4, etc.). Esta organización de tiempo, espacio, lenguaje y conocimiento opera así en la práctica de la formación de ballet, sin que la práctica altere toda esta sistematización. Las normas del ballet son explícitas y tienen la misma respuesta que una proposición (hay todo un sistema causal que soporta su distribución).

Con ello, no estamos diciendo que el ballet sea una actividad que se constituya sólo por ese tipo de normatividad. Las diversas maneras de abordar el ballet tanto en la formación (la técnica cubana, americana, rusa) como en la creación -Eduard Lock, William Forsythe, Mats Ek, Nacho Duato, entre otros-, ponen en evidencia que toda práctica no tiene una esencia normativa élite o mundana que la determine absolutamente en su devenir; al contrario, lo que hacen ver, es que el ballet aunque opera con todo un ordenamiento sistemático de verdades sobre armonía, proporción, belleza, equilibrio, etc., es ante todo una actividad que persiste sólo en contexto y en proceso, y que por lo tanto es susceptible de ser interrumpida en su normatividad y de dislocar sus predeterminaciones.

Hay unas normas reguladoras que guían la actividad; pero a su vez, hay procesos en contextos que determinan su práctica. Sin embargo, el ballet clásico en tanto un sistema de normas reguladoras, puede ser ejemplo de lo que es la normatividad élite. Las normas de la proporción, la armonía y la belleza son de carácter global y determinan el modo como se nos presenta el ballet clásico a nosotros. Y es en razón de este sistema de normatividades que en la práctica ballet clásico se hace explícito qué está mal o bien hecho.

De la normatividad mundana

"Una norma nos puede guiar siendo explícita y proposicional; no obstante, hay muchas formas de guía que no son ni explícitas ni proposicionales. Los códigos sociales son a menudo no-explícitos y pueden ser no-proposicionales. Consideremos, sin embargo, una forma de guía tan omnipresente [ubiquitous] y tan cotidiana que a veces pasa desapercibida. Piense en entrar a un cuarto desconocido, y en

encontrar el camino de un extremo del cuarto al otro. Un sujeto es guiado por la solidez posicionada de los muebles, mientras el propio cuerpo —o los sistemas de información propios— chocan gentilmente contra las materialidades del ambiente. Estos "choques" son formas de guía; así se manifiestan como candidatos a normas, los cuales, si bien no poseen el estatus de la norma de verdad, sí son completamente normativos. Las estructuras materiales del cuarto son lingüísticamente mudas, y sin embargo no son mudas: los espacios sobresalientes nos llaman, atrayéndonos a ellos o rechazándonos: ¡Ven aquí!, ¡No vayas allí! (¡Así (mientras nos movemos) está bien! ¡Así está mal!). Tales normas mundanas están situadas en el ambiente, son modificadas por éste y por el flujo de actividad que en él se da, y a su vez modifican el ambiente y su flujo de actividad" [3].

En este caso, las formas de guía de la actividad son prioritariamente explicativas de las normas mundanas de actividad; esto es lo que las hace normas mundanas. Entender las normas es seguir los rastros de actividad; comprender de qué manera están estructurados los ambientes de actividad. En uno de los talleres de improvisación que se realizaron en la Fundación Danza Común con el maestro Dominik Borucki, fue posible considerar la manera como se iba constituyendo la actividad en términos de una normativdad mundana. No había un maestro explicador que antecediera la acción de los estudiantes; estos, más bien, tenían que atender a los rastros de su actividad –bailar- para ir conformando un material –"una tierra"- que sirviera de punto de partida para cualquier exploración. La actividad misma iba otorgándole –explicándole- al estudiante las vías a seguir, y este a su vez debía atender a la manera como se iba constituyendo su sistema mental, físico y emocional. La manera como el estudiante se encuentra en la exploración del movimiento no tiene por qué estar soportada por una intención determinada; y, si ésta existe, puede no estar regulando la actividad misma. Sin embargo, es importante señalar la existencia de un organización dirigida por Borucki; hay un marco en el cual Borucki da instrucciones que plantean una plataforma de auto-observación y desarrollo.

La exploración en la improvisación parece implicar un estado de atención a esa estructura que determina el momento. Borucki al res-

3 Cussins, Adrian, "Norms, Networks, and Trails" 2001, inédito.

pecto, le decía a los estudiantes que una atención al cuerpo emocional en presente implica dejar de lado las dramatizaciones que puedan existir alrededor de toda experiencia emocional; si se atiende al presente de ese cuerpo emocional, se atiende a su devenir, a su constante transformación. Esta atención al devenir del momento es propia de una actividad que se encuentra libre de intenciones, guiada por una normatividad mundana. "La actividad que es guiada por este tipo de normatividad atiende a los choques gentiles del propio cuerpo y los propios sistemas de información; a las permisividades y resistencias cognitivas del ambiente"[4]. El ejemplo de Borucki nos permite identificar dos cosas:

1- La importancia de entender el flujo de actividades por parte de los estudiantes; no saber en cada momento qué se está buscando, pero si atender a las formas cómo se está buscando, es una manera de construir una actividad que prioriza la normatividad mundana; no se está buscando nada, sino se está haciendo algo, se está creando, desarrollando algo.

2- La importancia del estado emocional, el estado mental y el estado corporal en constante flujo, en permanente movimiento, nos permite entender y realizar las cosas de múltiples maneras sin quedarnos atrapados en una forma, una emoción o una idea predeterminada.

Las estructuras normativas de nuestra actividad nos dejan saber los modos como constituimos el significado de nuestra experiencia y del mundo. La experiencia –esa relación primera entre individuos y normas- de la danza contemporánea no se constituye sólo por una forma de actividad. Lo que nos parece interesante de considerar es que precisamente las conexiones entre las normatividades élite y mundana que se generan en algunos procesos de formación, evidencian los múltiples niveles de transformación de los que es capaz una actividad como la danza.

4 Cussins, Adrian, "Norms, Networks, and Trails" 2001, inédito.

De las relaciones entre la formalidad y la creatividad en las normatividades élite y mundana

Hemos hablado de la normatividad enfatizando su ubicuidad en el mundo; es decir su carácter constitutivo de la experiencia dada en las diversas actividades de los hombres. Todo aquello que pueda ser evaluado o valorizado, todo aquello que posea una identidad, una meta, una organización específica, un modo de estar, está determinado por su estructura normativa. Sin embargo, se han distinguido dos tipos de normatividad no con el fin de categorizar el mundo y decir cosas como que el ballet clásico está constituido por la normatividad élite y la improvisación por la normatividad mundana. Estas ligeras consideraciones conllevarían a reducir el análisis de la investigación en aquello que precisamente está tratando de evidenciar: un reduccionismo en la formación de la danza contemporánea que mantiene la dualidad entre técnica-experimentación, maestro lleno-alumno vacío, saber-ignorancia, etc. Decir que hay actividades en las cuales hay prioridad de una normatividad sobre otra, no implica decir que dichas actividades eximan aquella normatividad que se encuentra en menor orden de prioridad.

Las distinciones entre normatividad élite y mundana son del orden de lo conceptual, para precisamente comprender que nuestras actividades, así se rotulen técnica, improvisación, composición, y se encuentren configuradas de cierta manera, no por ello su estructura está impedida para dejarse permear por aquello otro que la re-configura una y otra vez. Si en una exploración dada a partir de la improvisación no existieran pautas o, peor aún, cada pauta apareciera por la pura contingencia del pautador, si sólo estuviera configurada por la normatividad mundana, nos encontraríamos en un mundo totalmente constituido por la contingencia de los acontecimientos, y por ende, por la violencia de sus constantes alteraciones.[5] Igualmente, si en una clase de ballet el maestro sólo atendiera a las normas reguladoras y

5 La ejemplificación que usa Adrian Cussins en su texto para explicitar este hecho está dada por un episodio de la caricatura Calvin y Hobbes, en la cual, todas las reglas del juego entre Calvin y Hobbes están hechas en el camino sin ningún horizonte; son una negociación de reglas hecha con lo que tienen a la mano y en la cual Calvin recrea imágenes para Hobbes en las cuales el primero se aprovecha totalmente de la situación creada por el segundo.

globales de la técnica, sin advertir la singularidad y dispersión que constituye a cada cuerpo-estudiante, al entorno, al presente y a la localización de la clase, existirían graves lesiones en los estudiantes no solamente a nivel físico, sino a nivel mental y emocional.

Los dos sentidos de determinación, la normatividad élite y la normatividad mundana, nos permiten considerar cómo en los procesos de formación y creación de toda práctica artística, y en este caso, la danza, se instauran experiencias a partir de la formalidad propia de la normatividad élite y la creatividad propia de la normatividad mundana. Sin embargo, esta interconexión entre normatividades no es algo ya dado para la experiencia sino algo por constituirse. Y es precisamente esta interconexión entre formalidad y creatividad lo que se presenta como un desafío compositivo y pedagógico en el ámbito de la danza contemporánea. La pregunta: ¿cómo entretejer la creatividad con la formalidad, en un proceso que se rotula técnico?, es la misma pregunta que se hace un maestro de técnica cuando se dispone a actualizar-transformar la información global de determinado saber en una experiencia local para el individuo-estudiante. Y si pensamos en el ámbito mismo de la creación, podríamos decir que aquello que nos seduce de una pieza o acción de danza es la posibilidad de suspendernos en ese lugar que la pieza crea, que aparece como un limbo, donde no es posible identificar distintamente las fuentes de su formalidad y el caos de su creatividad y, sin embargo, es posible identificarnos con ella.

Hasta aquí apenas un esbozo de una de las reflexiones que atravesaron la investigación "La danza contemporánea y el juego constante de la transgresión y creación de normatividades".

MEDITACIÓN Y TÉCNICA EN LA DANZA CONTEMPORÁNEA

Foto: Oscar Prieto. Obra: Shaman Sol (2011). Compañía: Om Tri

Carlos Latorre

Coreógrafo y bailarín de danza contemporánea de Bogota Colombia, director de Danza Om Tri desde 1992, estudio y danzó en las compañías de danza Triknia Khábelioz (dirigida por Carlos Jaramillo), Danza Concierto (dirigida por Peter Palacio) y la Compañía Colombiana de Ballet (dirigida por Cristopher Fleming). Asesor artístico de festivales de danza contemporánea en Colombia como: Caliendanza, Sol a sol, Festival de danza Libélula Dorada. Propone la danza como una fuente de conocimiento espiritual para el desarrollo individual y social, con más de 21 obras coreográficas, creadas y producidas desde Danza Om Tri, bajo los conceptos mito y contemporaneidad, su propuesta pedagógica la denomina técnica danza Om Tri que es una fusión de los fundamentos del ballet clásico, danza moderna y yoga. Recientemente fue invitado como coreógrafo de la obra *Insurrección de las hormigas - Sinfonía de un cuerpo que vuelve*. Es proponente de un proyecto que dignifique el oficio de danzar en Colombia sobre la creación de una compañía nacional de danza.

DANZA OM TRI

La presente reflexión sobre procesos de meditación y búsqueda en la construcción de una técnica o técnicas del danzar originadas desde nuestras propias necesidades, gustos y afinidades, como individuos y sociedades ubicadas en la geografía cultural de Latinoamérica, me ha llevado a investigar y proponer de manera continua, y durante 20 años, el proceso pedagógico y creativo DANZA OM TRI.

Desde los orígenes de la cultura, la danza se presenta como un medio fundamental y natural de expresión de la energía interna del cuerpo mediante la sanadora acción del movimiento; nuestros antepasados danzaban por una necesidad natural de sentir el espíritu interior y exterior del cosmos. El cuerpo humano, siendo la forma y el instrumento más directo de 'ritualizar' la vida en comunidad, desentraña las fuerzas naturales del entorno para adorar o resaltar respetuosamente la maravillosa fuerza mágica del vivir.

Desde el origen de la humanidad, la danza es una expresión 'ritualizada' dirigida hacia los dioses o dios, y se manifiesta en la tierra mediante la sanación, la embriaguez o la belleza de lo espiritual en lo humano. Danzar es una posibilidad natural de conectar lo sagrado con lo humano; ¿qué es lo sagrado en la humanidad? Lo sagrado en lo humano es esa parte interna, poderosa, mágica que todos llevamos dentro, pero que en muchos casos nos cuesta trabajo conectar.

La conexión con lo sagrado requiere un entrenamiento, un conocimiento fuera de lo común. En los orígenes de los pueblos este

conocimiento lo detentaba el chamán o chamana, personas iniciadas en los misterios de la vida; estos personajes eran capacitados por otras personas de mayor experiencia e iniciación con el trabajo espiritual de los misterios de la vida y del ser.

La danza y el canto o sonido son los primeros instrumentos humanos de conexión con la abstracción de lo divino; son la comunicación directa con las fuerzas sagradas del cosmos interior y exterior, para sentir y experimentar la vivencia de la fuerza renovadora de la creación; nuestros ancestros danzaban, en tanto la creación era comprendida como una transformación sin fin de la unidad y la totalidad. Y así mismo, meditaban porque descubrían en esta acción mental, espiritual y física, el camino para desentrañar el misterio abstracto del ser interior. La meditación es un entrenamiento antiguo para focalizar el poder mental humano en estados naturales de la trascendencia del ser y su entorno. A través de ella adquirimos concentración, focalización, aquietamiento de la turbulencia mental en la cual permanecen nuestras acciones en la cotidianidad. La mente que medita adquiere una belleza natural que le permite viajar por la totalidad de la esencia de las cosas, obtener visión de sí mismo y dejar de permanecer ciegos ante los misterios de los cuales hacemos parte desde los inicios de los inicios.

La meditación en la danza es un elemento fundamental de asimilar información, desarrollar conciencia, progresar en la vastedad del camino hacia sí mismo. La técnica o proceso de entrenamiento del cuerpo-mente es un medio esencial para lograr altos estados de control y conocimiento de los elementos fundamentales del danzar. Una buena técnica nos acerca a la metáfora de la armonía, nos brinda un poder sagrado espiritual para volar danzando sobre los límites del cuerpo. En cuanto a la creación, es un don natural que nos permite construir historias en este arte que conmuevan tanto al espectador, como al propio danzante.

Desde mi humilde perspectiva, la danza debe estar cimentada sobre excelentes técnicas corporales, profunda concentración para, de esta manera, sobrevivir al desgaste de la cotidianidad. La técnica corporal y la concentración son elementos que acrecientan la energía del cuerpo/ mente/espíritu y permiten el desarrollo de los objetivos trazados a nivel artístico y humano.

Los artistas de la danza contemporánea, en su búsqueda de nuevos lenguajes de expresión del cuerpo y del movimiento humano, proponen experimentar con libertad las diferentes fuentes del conocimiento de esta disciplina; y, por medio de esta experimentación, se posibilita el encuentro con lenguajes expresivos, nuevas fusiones y equilibrios que permiten re-significar el mundo de hoy. El presente es una oportunidad para crear y proyectar nuestros sueños, concretar la visión mística de un mundo mejor a pesar de los pesares. Nuestros errores, debilidades, poderes, talentos y virtudes propias de seres humanos, se liberaran del prejuicio y ceguera acumulados a lo largo de las eras, para darle paso a la nueva humanidad; una humanidad consciente de sus poderes de luz, respetuosa, creativa, que dignifique al ser y al cosmos como fuentes sagradas y eternas del estar vivos.

Investigación y creación

Foto: Fernando Cruz. Obra: 48.9 Pasado Meridiano (2006). Compañía: Marybel Acevedo

LA INVESTIGACIÓN-CREACIÓN EN ESCENARIOS FRONTERIZOS

Foto: Eloísa Jaramillo. Obra: El Correo de la Noche (2010). Compañía: Caborca Theatre

Eloísa Jaramillo Arango

Investigadora y creadora, dedicada especialmente a la creación de trabajos escénicos e interdisciplinarios. Magíster Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas, Universidad Nacional de Colombia. Literata egresada de la Universidad de los Andes. Profesora certificada del Sistema Biodanza. Su trabajo se ha desarrollado dentro de la exploración de las dimensiones terapéutica y pedagógica de las artes escénicas y la escritura. En la actualidad desarrolla el Proyecto Shakespeare.

La Investigación-Creación es un término cada vez más usado dentro de las esferas del arte. Se dice que toda investigación contempla una dimensión creativa y a la vez, que todo proceso de creación artística implica una investigación. Sin embargo, sospecho que la investigación-creación no se trata ni de lo uno ni de lo otro, que nada tiene que ver con el proceso de las ciencias sociales o exactas que buscan demostrar hipótesis previas y que contempla una serie de operaciones pertenecientes al terreno de la intuición y la sensación, que tienen lugar cuando investigación y creación se proponen como un mismo proceso, cuando sus límites se desdibujan y cuando el investigador, a la vez creador, se ubica dentro de terrenos liminales. Sobre este proceso de amalgama, de fusión, de des-fronterización, tan crucial para el campo extendido de las artes escénicas y del movimiento, quisiera iniciar una conversación con ustedes. Así que los invito a seguirme, a consentir, a disentir, a contra-argumentar, a estar de acuerdo, a estar en desacuerdo, en fin. A dejar que su cuerpo vibrátil se permee, se mueva, hable, opine. Que él forme parte de estas reflexiones compartidas, de este espacio común.

El primer aspecto que quisiera poner sobre la mesa es el de la implicación del cuerpo en los procesos de investigación-creación. Voy aquí a oponer algo que, atrevidamente, voy a llamar la investigación tradicional como contraste a la investigación-creación. Por investigación tradicional me refiero, en términos muy generales, a la demostración de hipótesis mediante la utilización del método científico o sus variaciones. En este tipo de investigación se observan unas condiciones, se postulan unas hipótesis, se experimentan (en el laboratorio o en el trabajo de campo) y se obtienen unos resultados que arrojan ver-

dades o teorías sobre el objeto de estudio y que en la colectividad, amplían o replantean el conocimiento sobre el mundo. En contraste, en la investigación-creación no hay pretensiones de verdad, no se quiere demostrar una hipótesis previa y no se conciben los resultados como la obtención progresiva de un conocimiento acumulable.

La investigación-creación responde a lógicas de la intuición, del impulso, de la sospecha, de la sensación. Es por ello que afirmo que en la investigación-creación, el cuerpo tiene una implicación particular. No puedo aquí dejar de hacer referencia a los planteamientos de la pensadora brasileña Suely Rolnik, que en sus innumerables escritos sobre el cuerpo, propone dejar de concebir el mundo como un campo de formas, perceptibles a través de los sentidos, para empezar a sentir el mundo como un campo de fuerzas, donde nuestros cuerpos vibrátiles están sujetos, de manera irremediable, a una serie de intensidades. Traigo esta referencia porque sospecho que una de las operaciones que se lleva a cabo en la investigación-creación, es aquella en la que el cuerpo adquiere una autonomía propia: la de ver sin nombrar, la de sentir sin categorizar, la de escuchar sin decodificar.

El segundo aspecto que quisiera mirar es la pregunta sobre el resultado en un proceso de investigación-creación. La obra artística, por lo general, se mide en términos de productos terminados, es decir, aquel proceso en el que ha habido una selección y una depuración, y que expone una escogencia de materiales. De hecho, el carácter mercantil del arte tiene que ver con la compra y venta de estas obras finalizadas. Una aproximación muy diferente ocurre cuando pensamos el resultado del quehacer creativo en términos de procesos o relaciones. Cuando nos desprendemos de los productos terminados, es decir, de las obras, y pensamos un continuum en constante construcción, o cuando vemos el resultado como una manera de operar con respecto a una comunidad o un espacio.

En un proceso de investigación-creación el resultado podría pensarse como la acción de explorar. Como la acción de entrar en contacto. Como la acción de registrar y esto nos sitúa, sin duda, en una condición fronteriza.

Es tal vez por ello que la investigación-creación aparece en el terreno de las artes escénicas y del movimiento, de la mano del performan-

ce y de las artes vivas, que emergen en la ciudad, recientemente, en un proceso bastante orgánico de búsqueda de nuevos formatos, nuevas formas de asociación, nuevas maneras de concebir la experiencia artística, que surgen pues, de la exploración en escenarios fronterizos.

La investigación-creación no es más que una invitación a desprenderse de las taxonomías disiciplinares, a ubicarse serenamente en las fronteras, a resistirse al posicionamiento. Reivindica la navegación por distintos lenguajes como una posibilidad, no sólo artística y profesional, sino también vital.

Me pregunto qué pasaría si nosotros, los artistas del campo extendido de las artes escénicas y del movimiento, nos concibiéramos como artistas-investigadores y dejáramos que nuestros cuerpos vibrátiles se afectaran por el mundo y entraran en un intercambio. Qué pasaría si en vez de pensar la investigación en las artes escénicas como la construcción de etnografías o la recolección de datos estadísticos para ser reproducidos sobre el escenario, nos permitiéramos un tipo de investigación-creación en la que nuestros cuerpos se emanciparan y hablaran por sí mismos.

48.9 PASADO MERIDIANO.

MEMORIA Y ESCRITURA COREOGRÁFICA SOBRE EL 9 DE ABRIL

Foto: Fernando Cruz. Obra: 48.9 Pasado Meridiano (2006). Compañía: Marybel Acevedo

Marybel Acevedo

Mención de honor en Salón Nacional de Artistas (1992) con su obra *Camila sepultada en la luz*. Primer puesto de coreografía a nivel distrital (2007) y mención de honor en el Premio Nacional de Danza (2008) con su obra *48.9 pasado meridiano*. Desde 1983 es profesora de danza contemporánea en diferentes Universidades, entre ellas, el Rosario y Externado de Colombia. Como investigadora prepara una compilación de archivos histórico de la danza de 1900 a 1950 bajo el titulo: *Al Pie de la Danza*. Fue coordinadora de Artes Escénicas en el IDCT (1995) y creó el I Festival Universitario de Danza Contemporánea (1996).

El pensamiento coreográfico es el oficio que me he propuesto desde la dirección que estudia, observa y evalúa la obra dancística como una totalidad integradora de elementos en los que el "qué decir" del director se complementan y comprometen con el "qué hacer" de los intérpretes y así, con las miles de posibilidades para la composición se llega al resultado final. ¿Cómo confluir experiencia, conocimiento y sensibilidad en un documento que me confronta desde el intelecto pero resuelvo en el movimiento o al revés, siempre con la conciencia y presencia en el escenario?

Aquí la investigación teórica parte de una investigación corporal donde los códigos de expresividad se revelan y re significan. Son preguntas desde el oficio, desde la danza. ¿Cómo desarrollar una temática, partiendo de la historia con documentos y testimonios de la vida real y desde una poética en el lenguaje de la danza? El trasfondo socio-cultural me permite conciliar el contexto con la temática que determinan el carácter a la pieza; de esta manera esta escritura coreográfica busca que desde el lenguaje del movimiento se den otros códigos y signos para leer el entorno, para tener una mirada diferente de la realidad en la que vivimos y, desde el cuerpo, se manifiesten otras actitudes para referirse a ella, para considerarla críticamente y poderla transformar. Se trata de crear un lugar donde los bailarines, espectadores y lectores tengan sentido de pertenencia de los alcances de su experiencia sensitiva, e implementen, con sus posibilidades y cualidades, un conocimiento de su corporalidad para desentrañar un profundo correlato vital, que aspira a desembocar en la estructuración de poéticas personales.

La investigación estética es un tema aparentemente nuevo en el área de la danza, la cual no se puede abordar de una manera lineal y unilateral, pues su objeto de estudio es extenso y complejo en tanto sus implicaciones corporales. Partiré de un marco histórico, que siempre me ha interesado y en el cual desearía especializarme. Por ahora

dejo planteada la intención de este documento que es una memoria coreográfica.

La obra *48.9 Pasado Meridiano*[1] surge a partir de la investigación sobre los sucesos del 9 de Abril de 1948 y los diferentes registros del acontecimiento; se hace una escritura coreográfica desde la composición escénica y el lenguaje del cuerpo. La puesta en escena es el resultado de las imágenes que he concebido en el acercamiento a autores como: José Antonio Osorio Lizarazo, Rafael Humberto Moreno Durán, Arturo Alape, Luís Vidales, Miguel Torres y Alba Lucia Ángel, entre otros, quienes han tratado el tema. La pieza coreográfica se plantea como una emisora con el dial en los acontecimientos del 48 y toma el mundo sonoro de la ciudad de Bogotá en esa década, donde ya se vislumbraba una metrópoli. Desde una narrativa corporal apoyada en un lenguaje simbólico y con conciencia histórica, hago memoria para develar situaciones del siglo pasado que siguen vigentes y que nos conducen a preguntas que, con la danza, quisiera responder.

48.9 p.m. toma el Bogotazo como tema propuesto en esta pieza de danza; es una emisora con su dial en el cuadrante de los acontecimientos históricos. Al tomar los hechos y sus personajes reales y de ficción, cuento cómo se trastocó la vida cotidiana y el azar los puso en determinado momento en situaciones absurdas y dolorosas.

Mientras beben, los periodistas siguen el último caso jurídico de Gaitán; para ellos, es otra la realidad de la ebriedad; ellos son la metáfora de la información en la superficie, son la laguna histórica. Un sacerdote con un fusil siempre será un enigma; nadie supo si los curas eran el camuflaje perfecto para ser protegidos por la investidura; veían un cura en cada campanario; ¿se multiplicaron?, ¿quién le hubiera disparado a un sacerdote? Si el solo hecho de atentar contra él es atentar contra Dios. La Novia que nunca entendió que no se pudo casar porque los disparos sobre un candidato presidencial dejaron el corazón de los colombianos debajo de un zapato, y a ella en la puerta de la Iglesia. Los lustrabotas aparecen como símbolo de solidaridad, aunque una caja de lustrar zapatos se volvió protagonista porque la

1 La pieza coreográfica *48.9 Pasado Meridiano* obtuvo una Beca a la Creación Coreográfica en el 2006 del IDCT. Obtuvo el I Premio Distrital de Coreografía 2007 y Mención de Honor en el Premio Nacional de Coreografía, 2008, del Ministerio de Cultura.

estrellaron contra la cabeza del asesino y el corazón quedó troquelado. Con los hombres de corbata la controversia política no se resolvió con el corte de corbata (práctica de asesinato) y desde el café El Gato negro, una mujer de rojo vio cómo al mediodía del 9 de Abril de 1948 un gato negro se le atravesó a los colombianos.

La pieza se estructura con una serie de fragmentos que determinan a los personajes y su incidencia en los hechos reales. El coro y su tratamiento tradicional será la conciencia del movimiento colectivo y su significante de ciudad. La estructura de la obra es abierta y fragmentada, está apoyada por la música procurando no perder la idea temática; las situaciones coreográficas que se plantean como punto de partida son el texto, las referencias y documentos de la época. Estos se vuelven el material en sí mismo con el que los bailarines trabajan las situaciones planteadas para concluir en una dramaturgia coherente que aporte una nueva mirada a los acontecimientos del 9 de abril del 48. El tono de la pieza lo dan las situaciones insólitas que rozan con lo demencial y muestran cómo trastocan la realidad del país.

El proceso de trabajo propuesto para este montaje desarrolla dos líneas estructurales: la línea temática, que tiene los componentes expuestos en la propuesta, y la línea narrativa, que son las cadenas de acciones que se concretan desde las aproximaciones coreográficas y las motivaciones documentadas para hacer las improvisaciones.

La resolución escénica, la composición plástica y musical están en diálogo continuo con el trabajo coreográfico, ya que la exploración sobre los objetos utilizados, re-significa el sentido corporal y su dinámica. Esto propicia un estudio para la puesta en escena donde la escenografía, utilería y música empiezan a aportar de una manera definitiva al resultado final. Una escenografía sencilla con pacas de papel periódico, que los bailarines manipulan hasta convertirlas en laberintos o trinchera en la ciudad destrozada. También serán muros de contención, esquinas, oficina del periodista, calles y carreras. La escenografía es una ayuda para que el cuerpo despliegue su potencial de movimiento y logre, con la manipulación del objeto, crear espacios nuevos que siempre están a la vista del público. El periódico se propone como objeto plástico por su connotación con el mundo de las crónicas y las publicaciones, que por la época, definían una ciudad muy interesada en la palabra impresa y el arte gráfico.

Hay un telón de fondo construido con 250 pañuelos blancos, que simboliza las manifestaciones con los pañuelos en alto. Los bailarines son interventores del espacio. Con un objeto cotidiano se encuentra una lectura simbólica. Alrededor de un pañuelo que se multiplica a medida que va avanzando el espectáculo, el telón recibe las proyecciones, archivos documentales en cine de la época, que al ser manipulado por ventiladores o manualmente, adquieren otra lectura, una especie de animación artesanal. El pañuelo es el leitmotiv en toda la obra, ya que es el elemento bisagra de la historia.

En esta memoria explicativa describo el texto desde las referencias y material de consulta. Muchas veces trabajé desde una fotografía, un texto histórico, un relato, crónica, una cinta de cine o conversaciones que escuché en mi familia y vecinos del barrio la Perseverancia (barrio obrero de la época).

El trabajo escrito esta soportado sobre el cuerpo de los bailarines que asumieron esta aventura histórica-estética. Así que toda referencia de descripción de personajes va acompañada con imágenes en video con material coreográfico.

Tratamiento de la obra

Los elementos de investigación, utilizados en la estructura de la obra *48.9 Pasado Meridiano*, tienen como punto de partida la indagación que alimenta el valor simbólico de la obra. En el proceso de creación se debe encontrar el equilibrio entre información e imaginación. Lo anterior se sustenta en el trabajo técnico y creativo, requeridos para el tratamiento simbólico de la obra.

En términos contemporáneos de movimiento, se quiere ubicar el tono, color y sonido en la historia de la ciudad, en este caso, Bogotá.

Existen dos instancias en la investigación de este proyecto, uno es el histórico que depende de los hechos reales y los objetivos más interesantes del arte que son tomar la visión de la realidad y transformarla en profundidad. Y otro es plantear el sentido y el significado de la narrativa de la danza y el espacio: los acontecimientos, el tiempo, la emoción y las fuerzas que aparecen en la interacción de los bailarines, es decir, la forma y el contenido de un hecho estético. Los elementos

constitutivos de la danza o las realidades físicas son dados por el lugar, la gravedad, el cuerpo, el pulso interior, la fuerza y el control muscular; además de los elementos secundarios como la luz, el sonido y la realidad de los objetos que intervienen.

El trabajo práctico es el que determina el trazo y estilo del movimiento; la unidad no está en las líneas narrativas sino en las temáticas, en cada escena se enlazan estas dos líneas estructurales, que definen la composición coreográfica, dando como resultado los tiempos y ritmos de la escena. "La figura gris se paró en seco. Dio algunos pasos con los brazos extendidos como si alguna pared se atravesara y luego retrocedió, queriendo devolverse, puso las manos en la espalda, tanteando los riñones, después se fue de bruces contra el hidrante de la esquina y se abrazó a él, se deslizó muy suavecito, y ella lo vio caer entonces de cara a los tejados. El policía ni se acercó siquiera…"[2] Material como el anterior me proporcionan pautas para involucrar al bailarín y para hacer un ejercicio de improvisación y composición. A partir de las fuentes se re-elabora y se permite que el cuerpo haga la traducción de la historia. Por ejemplo: "Esos buses con la bandera de la Cruz Roja y, junto a ellos hombres que alzan los brazos sin que podamos saber ante qué o ante quién se rinden: casi oímos el rumor de los pasos..." [3] es otro material que, haciendo transposición al lenguaje corporal, me permiten, como coreógrafa, dar información clara a los bailarines de lo que se quiere en escena. En este caso, el trabajo de torso y brazos estará fuertemente soportado por una emocionalidad que acude a la memoria de nuestra historia y que por esta razón tiene un contenido: el movimiento. Es pertinente citar en este momento a uno de los grandes maestros y coreógrafos: "Las emociones me interesan mucho más que las historias. Cuando uno se contenta con relatar una historia, yo pregunto: ¿Y después? … Con las emociones, por el contrario, hay miles de derivaciones. Me encanta esbozar historias que sirven de trampolín a las emociones." [4] Acudo a esta reflexión porque una investigación y sustentación coreográfica debe darse des-

2 Alba Lucia Ángel, *Estaba la pájara pinta*. Universidad de Antioquia, 2003.

3 William Ospina, *El Saqueo de una ilusión. La persistencia de un día tremendo.* Número Ed. 1997.

4 Maurice Bejart, Un Instante en la vida ajena, Biografías y Memorias, Gedisa-Emecé, 1982.

de la reflexión corporal, en el piso de danza. De esta manera, creo firmemente que el cuerpo es el sello de la sociedad; en él está plasmada la historia. A través del cuerpo se gesta otra mirada diferente que nos permite una consideración crítica y transformadora de la realidad. Con un conocimiento de nuestra corporalidad y con un sentido de pertenencia podremos aspirar a desembocar en la estructuración de poéticas personales.

Recordemos a Pina Bausch, coreógrafa y pionera de la danza –teatro, al tener en cuenta una de sus premisas: a Bausch no le interesa cómo se mueven las personas sino qué las conmueve. Su modo de trabajar resulta ejemplar para comprender que la narrativa corporal presupone una superación de las fronteras entre el teatro y la danza. La forma de trabajo con sus bailarines parte del deseo de intervenir de un modo más libre y creativo en la gestación de la obra, desde una postura arriesgada, donde el conocimiento corporal se sitúa en un contexto de búsqueda constante. Dentro de este panorama se afianza la presencia en el escenario de bailarines-actores, se fortalecen sus intereses de no ser intérpretes, sino grandes productores de símbolos, basados en la experimentación y la improvisación, estas últimas, alimentadas desde su formación técnica.

Finalmente, y a propósito de resistencias creativas, quiero cerrar este texto con un material que encuentro sobre la guerra de los mil días, donde los bordes entre la intervención, el ingenio y la realidad están desde siempre al servicio de la creación, juzguen ustedes:

> Las Enaguas rojas de las mujeres liberales. Cuenta Carlos Chaparro Moncó en sus memorias de la guerra, que en el combate de Gámeza un cuerpo de 12 mujeres comandadas por Carmen Galindo, ante el peligro de que las tropas gubernamentales cerraran el cerco en torno a los liberales, corrieron a la cima de un promontorio que aún no había sido tomado por el enemigo y, desplegadas en guerrilla, se pusieron a batir sus enaguas rojas, que semejaban desde la distancia las banderas de un respetable cuerpo que estuviera defendiendo dichas posiciones. La estratagema fue tan habilidosa que los conservadores, creyendo la posición en manos de un fuerte contingente liberal, no intentaron el ataque, dando así tiempo para que los liberales coparan el estratégico promontorio. [5]

5 Carlos Eduardo Jaramillo, *Los Guerrilleros del Novecientos,* ed Presencia.

Aportes de la investigación histórica

Esta puesta en escena se desprendió del estudio que hice con las obras y autores consultados que relaciono como material indispensable para la creación de *48.9*:

El día del odio de José Antonio Osorio Lizarazo,

El bogotazo y *El cadáver insepulto* de Arturo Alape.

La insurrección desplomada, suenan timbres de Luís Vidales.

Estaba la pájara pinta de Alba Lucia Ángel,

El crimen del siglo de Miguel Torres,

Vivir para contarla, memorias de Gabriel García Márquez.

El saqueo de una ilusión, Registros fotográficos de Sady Gonzáles y textos de William Ospina, Sergio Otálora, Antonio Caballero, Arturo Alape, Juan Carlos Pergolis, Consuelo Sánchez.

Bogotá años cuarenta, Amalia Iriarte, William Ospina, Lisandro Duque.

Cultura Desde (n) Colombia, Las bananeras: la voz de Gaitán en Cien años de soledad. Manuel Hernández.

Lecturas compartidas, Programa del Instituto Distrital de Cultura y Turismo. Conferencia sobre el 9 de Abril 1948. Manuel Hernández.

Y las largas conversaciones con familiares, amigos y expertos en el tema para quienes el siglo pasado sigue pulsando con la misma fuerza, y así espero se afirme en cada una de las presentaciones ante el diverso público de danza, en los lugares más distantes de Colombia.

HACERSE A UN CUERPO

Foto: Paola Correa. Obra: Odeón (2011). Performance de Gustavo Villa

Gustavo Villa

Es profesor adscrito al programa de Artes Plásticas de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Responsable del componente de Cuerpo. Pertenece al grupo de Poiesis Plástica inscrito en Colciencias. En su obra indaga sobre la relación intersticial entre el Cuerpo y el Espacio a partir del Performance y la Escultura.

Artista Plástico y Visual de la ASAB con Maestría en Artes Plásticas y Visuales de la U.N. Actualmente adelanta estudios en la Maestría Interdisciplinar de Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional.

"Hacerse a un Cuerpo" plantea una suerte de método de creación, en el que se reflexiona sobre la naturaleza de la Imagen, el Cuerpo y el Espacio asumido como potencia "autopoiética".

La propuesta es configurada como "gesto dislocador". Enfatiza en el acto de corporizar imágenes, un intento por afectar la relación que establece la mente y el cuerpo, y que redundan en procesos representacionales.

Son ejercicios de concentración. En este caso, concentrarse implica estimular o provocar la energía para que esta emerja desde una suerte de punto cero, desde una negatividad que abre la imagen, suscitando una potencia decodificada.

Se efectúa una operación dinámica al conjurar el vacío del espacio en el que se desarrollan las acciones, con el flujo sensible que despiertan los Performer en su concentración.

La operación es una "concentración-excéntrica". Los Performer ejecutan en su acción el devenir de su concentración. No se relacionan con los espectadores, pierden la noción del tiempo, no emplean tecnología directamente, utilizan un mínimo de recursos objetuales, no se ciñen a un guión.

La idea de cierto modo es propiciar el "trance". Partimos de conceptos visuales muy básicos, por ejemplo: 2 cabezas de elefantes para ser hechos con sábanas en el acto (con sus largas e incontrolables trompas, sus orejas flácidas, etc.) y que emitían un sonido interno, estertóreo (como el de los elefantes). 3 Cabezas para 3 Performer

(hechas también con sabanas en el acto), y lo que impone el hecho de tener un peso burdo en la cabeza. Un estómago con un acordeón, en el que uno de los Performer saca sonidos del acordeón mientras el otro lo envuelve con una sábana.

En este punto cabe señalar que, si bien el acto de concentración aboga por rastrear un tipo de imagen más bien desprolijo, austero, lo que resulta es el contrapunteo entre la "idea" de una imagen, su positivo y "algo" más del orden de lo inconsciente asociado con la imagen, (una sugestión, una manifestación arquetípica, no sé), su negativo o su fantasma.

Las acciones han sido pensadas para desarrollarse en dos tipos de espacios, por un lado, un cuarto con unas condiciones aceptables, al interior de una casa en estado de abandono, en una ruina. En lo que hemos llamado "una muriente". Nos interesa explorar, mediante estas acciones, las reciprocidades en los flujos de intercambio energético mediante el gesto sanador. Determinar cómo el acto simbólico en la creación emite sutiles efectos transformadores del entorno. El espacio opera como receptáculo del afecto, y esto puede (posiblemente) detener el avance del deterioro y la descomposición en un lugar enfermo.

Y en espacios de exhibición (galerías o museos) neutralizados, o sea que están en el intersticio entre un montaje y un desmontaje, en el caos que vulnera el espacio al no poder responder a su razón de ser, puesto que el sentido de un espacio de exhibición es la muestra de obras de arte.

Encontramos que el sentido de los objetos y espacios creados por el hombre son el hombre mismo. Y que al entrar al mundo son como unidades autopoiéticas. Pequeños sistemas conectados al lenguaje desde el sentido, y que al quedar por fuera del orden de importancia de las cosas, estos se van desconectando progresivamente.

Estas acciones, por otro lado, no responden a la cultura del espectáculo. Sus espectadores (testigos) no pasan de más de cinco personas. No le apuestan al deseo de reconocimiento y aceptación por parte de públicos masivos. Están esencialmente vinculadas a la técnica y a la filosofía del Butoh.

CUERPO CONECTADO: LA POÉTICA DE LO IN(DI)VISIBLE EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA DRAMATURGIA CORPORAL

Foto: Federico Ríos. Obra: antesdelantes: Cavilaciones & mentiras (2010). Compañía: Estantres danza

Vivian Núñez Medina

Magistra en Artes Escénicas de la Universidad Estadual de Campinas - Unicamp (S.P-Brasil), en la línea de investigación: Fundamentos técnico poéticos del intérprete (danza) con el proyecto de investigación "Cuerpo Conectado: La poética de lo in(di)visible en la construcción de la dramaturgia corporal" (2011), Maestra en Artes Escénicas con énfasis en actuación egresada de la Universidad El Bosque (2004). Se destacan entre sus creaciones las obras: "Antesdelantes" Beca de Creación del plan Nacional de danza Mincultura (2010), "Devaneio" *danza in situ y naturaleza* (2010); "Sin aire…pero con más vida" (Mención de honor del premio nacional de danza 2010), "Al final de la espera", " La Matera Rota", "Pieza para mujeres & peces" y " Efluvia: Lo que los ojos no ven" (Guión dramatúrgico y coreográfico realizado con el apoyo del Fondo Iberescena (2007) y beca de creación en danza de la Orquesta Filarmónica de Bogotá (2008). Ha sido interprete de compañías como L´Explose danza, Noruz y ADN danza. Se ha desempeñado como docente del área corporal en diversas instituciones y universidades. Actualmente enfoca su trabajo creativo en la investigación en entrenamiento y dramaturgia corporal "Cuerpo Conectado", dirige el proyecto de creación- investigación "El Vuelo de los Peces", y se desenvuelve como co-directora, coreógrafa y dramaturga de la compañía Estantres.

Cuando pienso en movimiento, pienso en libertad, en transformación, en encuentro, en un vacío infinito que al mismo tiempo está lleno de innumerables posibilidades, de todas las músicas del alma, todos los colores, sonidos, matices, silencios y una secreta satisfacción que hasta hoy no logro describir con precisión.

El movimiento son las palabras de nuestro cuerpo y alma, la voz sincera de nuestras experiencias, de nuestras memorias, emociones y estados; las palabras sagradas, fluidas y exactas que nos permiten acceder a nuestra propia libertad e infinidad.

Inicié mi proceso como creadora e intérprete en danza en Bogotá en el año 2001, al mismo tiempo en que realizaba mis estudios en teatro. Pienso que debido a esta particularidad, surgió en mí un reconocimiento y apropiación de las herramientas técnicas del movimiento desde un modo especial de entender la danza no como un conjunto de técnicas, sino como un espacio expresivo y liberador, en el cual, con la elaboración de cada coreografía podía traducir, codificar y revelar los contenidos internos de mi alma. Desde siempre entendí el movimiento a partir de una motivación, una intención, un subtexto, y mi aproximación a la técnica se dio a través de una fuerza interior, un impulso vital, un sentido y un diálogo con las emociones y las pulsiones más íntimas.

En este momento puedo decir que mi proceso como ser escénico, es claramente indivisible. Se apoya en la danza como medio para hacer de lo impalpable una expresión más palpable y en el teatro para potenciar de sentido y esencia el movimiento y la imagen.

De este entramado de indivisibles necesidades y pulsiones, surgió la investigación Cuerpo Conectado, en primera instancia, como una necesidad de analizar mi propio proceso y trabajo creativo para de una manera más consciente reconocer y desglosar los componentes de mi propia investigación, y así poder agrupar y proponer algunas reflexiones sobre la dramaturgia del cuerpo, la danza, el teatro y el estado de lo indivisible que para mí sustenta el acto de la creación escénica.

Así pues, la investigación Cuerpo Conectado es una reflexión y articulación teórico-práctica sobre la poética de la construcción de la dramaturgia corporal, que se formula esencialmente a partir de los conceptos pneuma, qi y prana, los cuales fueron indagados en laboratorios prácticos de entrenamiento, exploración coreográfica y creación escénica.

El Cuerpo Conectado se propone como un término que condensa la idea de un todo in(di)visible del ser escénico: cuerpo físico y espíritu en movimiento unidos, fusionados y potencializados a través de una serie de principios y metáforas que apuntan a los aspectos invisibles pero perceptibles del cuerpo.

Estableciendo un diálogo con artistas como Kandinsky, Alex Grey, Mark Olsen y Yoshi Oida, esta investigación formula la idea de que obra y creación se encuentran permeadas por un componente espiritual, por tanto, dramaturgia del cuerpo y del movimiento puede ser entendida como una organización interior, una dramaturgia del alma, una forma de estructurar y organizar los invisibles que sustentan el gesto, la acción física y el movimiento.

Entrelazando delicadamente un tejido de reflexiones y experiencias prácticas interdisciplinares, esta investigación aborda nociones de la anatomía sutil y energética del cuerpo en relación con la práctica creativa y el entrenamiento escénico.

En su componente teórico, la investigación se divide en 4 ejes principales, el primero propone una introducción que presenta en detalle

los impulsos motores de la investigación, antecedentes y referencias de creación y entrenamiento desarrolladas durante los últimos diez años de trabajo con compañías como Estantres Danza y L`Explose danza.

El primer capítulo de esta construcción teórica, llamado **El cuerpo de aire**, apunta a ese elemento clave de conexión interior-exterior que es la respiración. Mediante un diálogo con la meditación Kriya Yoga, este capítulo aborda el aspecto invisibilidad del cuerpo, y a partir de esta noción se reflexiona sobre la importancia de la concentración como punto en común entre la práctica meditativa y la práctica escénica.

El segundo capítulo, titulado **El Cuerpo Conectado**, es una inmersión a los aspectos energéticos y sutiles, en la cual se proponen reflexiones sobre la vibración, la electricidad y la luminosidad del cuerpo escénico. Se profundiza en la noción de un cuerpo sustentado por una estructura interior invisible de energía o electricidad que al circular dentro de nuestro cuerpo crea kinesis, es decir, movimiento y acción. Como artistas escénicos, nuestro trabajo se desenvuelve también en el sentido de vibrar informaciones y emanaciones determinadas en dirección al espectador; así pues, desglosando algunos fundamentos básicos de física cuántica, anatomía sutil y energética, se propone la idea de un cuerpo luminoso del actor bailarín y la visión de un cuerpo multidimensional (físico, pero también energético, mental y emocional).

El tercer y último capítulo, titulado **Cuerpo Conectado: Dramaturgia y creación**, propone una reflexión sobre la verdad en el arte, entendida como una verdad particular diferenciada de la verdad científica, al ser buscada por el artista a lo largo de su trayecto en dirección a la obra, y que por tanto revela una naturaleza mutable, efímera y paradójica. Mediante un trabajo sobre sí mismo, el artista como un ser en conexión traduce mediante su cuerpo y fisicalidad, los contenidos internos del alma, de su visión particular del mundo y de su pulsión interior.

Se formula también, que al hablar de cuerpo escénico y de la dramaturgia de ese cuerpo, hablamos esencialmente de una dramaturgia no solo de imágenes y movimientos, sino de una dramaturgia del alma, como la estructura interna de esos elementos íntimos, invisibles

y particulares que el actor bailarín configura en su obra. En este punto, Kandinsky es un valioso referente teórico del cual absorbí ciertos aspectos para relacionarlos con la investigación, en especial en lo que tiene que ver con la invisibilidad, la resonancia, el espíritu y la necesidad interior. Al re-visitar los lineamientos de la propuesta teórica de Kandinsky a partir de una visión escénica se reconocen puntos en común entre nuestros lenguajes, a partir de aspectos como el color, el sonido, el trazo y la pintura. De esta manera se proponen una serie de diálogos interdisciplinares, que se aproximan a la comprensión substancial y esencial de la danza y del teatro, partiendo de una visión plástica y musical, para poder hablar de un arte espiritual, el cual al nacer de la profundidad de nosotros mismos nos permite la configuración de universos propios que articulan sólidamente práctica y teoría.

Entre los años 2009 y 2011 la investigación Cuerpo Conectado se desarrolló en tres laboratorios prácticos de entrenamiento y creación en Brasil y Colombia: Lab. 1 Cuerpo conectado: movimiento, pneuma e intuición, Lab. 2. Movimiento, pulsión y coreografía y Lab. 3. Cuerpo Conectado: dramaturgia y creación. Este último laboratorio está articulado a los procesos de creación de las obras: *Antesdelantes: Cavilaciones & Mentiras, La historia del soldado* y *Devaneio*.

LA VOZ: LUGAR DEL DESEO EN EL CUERPO[1]

Foto: Gabriela del Sol Abello. Obra: Baldío (2010). Compañía: Tercero Excluído

1 El presente texto es una versión re-editada de un proceso de investigación sobre el lugar de la voz en el cuerpo. Su última versión se titula "La topología atópica de la voz". He preferido mantener el título inicial de la investigación para focalizar en el presente escrito la indagación inicial, los cruces entre la creación, la improvisación y las intuiciones primeras que hoy se ven transformadas y contaminadas por otros encuentros.

Natalia Orozco

Coreógrafa y bailarina colombiana. Directora de la compañía de danza Tercero Excluído e intérprete de la compañía L´Explose Danza. Codirige la Asociación Alambique, entidad dedicada a la investigación en danza. Produce y hace parte del consejo editorial de la revista de danza *el cuerpoeSpín* y gestiona el proyecto Espacio Ambimental. Estudió filosofía y actualmente es estudiante de la maestría Psicoanálisis y Cultura en la Universidad Nacional.

El proceder de la escritura que ahora me convoca me sugiere condensar aproximaciones, experiencias, intuiciones, informaciones, disímiles en su naturaleza y empujarlas hacia un lugar poco cómodo y más bien dificultoso. Escribir supone, por ahora, tejer en el confín de una dislocación, allí donde se hace desafiante crear un nuevo suelo para mi investigación.

Filosofía y danza, lenguaje y cuerpo, cultura y naturaleza, psique y soma, cuatro pares que se unen por una conjunción; pero, la disimilitud que cada uno de estos pares lleva implícita parece crear distancia en la misma conjunción. Allí, en esa complejidad relacional, en esa vecindad de cosas heterogéneas, en ese hueco, sin embargo articular, me concierne, me llama el acto de improvisar, la voz, el deseo y, al parecer, el encuentro con el psicoanálisis. Escribir como improvisar lleva en sí mismo una contradicción. Duras dirá, escribir es también un acto de callar, de escuchar; la improvisación es también un dejar de hacer para responder a un llamado.

¿Escuchar qué?

En el año 2009, Tetsu Saitoh, un músico japonés, improvisador y contrabajista, orientó un taller de improvisación para bailarines en la ciudad de Bogotá. Saitoh definía la improvisación como un acto, primero, de escuchar, segundo, de esperar y tercero de creer. Pero escuchar, esperar y creer no son expresiones o cualidades propias de una persona; son más bien el resultado de una comunicación anómala, de un pacto. "Cuando bailamos o hacemos música escuchamos. Cuando se improvisa bailando se busca algo, quizás, aquello que de nosotros no conocemos, es inédito; cuando se improvisa sonando se llama; una y otra son formas de entrar en comunicación con..."[2]

En la improvisación tanto del que suena como del que baila hay un ejercicio de escucha que no está exclusivamente amarrado al sonido. Incluso, pensando en las transformaciones de la composición musical y dancística en los años sesenta, en personajes como John Cage en la música y Merce Cunnigham en la danza, por cierto, creadores del método del azar en la composición, la creación estaba ya no solo

2 Notas personales de Natalia Orozco del taller de Taicko.

a expensas de una métrica musical o corporal, sino también a la escucha de los acontecimientos (actos) escénicos que una estructura previa y abierta (composicional) pudiera provocar. Me atrevería a decir, por ahora, que las estructuras previas para una composición instantánea, es decir, ausente de una partitura formal y cerrada (principio, desarrollo y final) son dadas para abrir relaciones de escucha en el sentido de la alianza[3].

"Escuchar entraña obedecer... Existe un fuerte lazo etimológico entre ambas palabras en muchos idiomas. Obedecer, obediencia (*obéir, obeyance*, en francés) viene del latín *ob-audire*, que deriva de *audire*, oir; en alemán, *gehorhen*, *Gehorsam* provienen de *horën*. Oír; en muchas lenguas eslavas *slusati* puede significar tanto escuchar como obedecer; lo mismo sucede al parecer con el árabe, y así sucesivamente. La etimología ofrece indicios de un nexo intrínseco: escuchar es `siempre ya' obediencia incipiente; en cuanto uno escucha, ya ha comenzado a obedecer…"[4] Esta referencia etimológica sólo la traigo a colación para aproximarme a la experiencia de ser llamado, de estar dirigido hacia... en la improvisación. Nancy lo llamará el estado indicial del cuerpo:

> "... ahí hay alguien, hay alguien que se esconde, que asoma la oreja, alguno o alguna, alguna cosa o alguna señal, alguna causa o algún efecto, hay ahí algún modo de ahí, de allí, muy cerca, bastante lejos…"[5]

En mi ejercicio con la improvisación, y luego de algunos años de experimentar con ella, apareció la voz como otro material vibrátil. Esta incursión desembocó en nuevos contagios y problematizaciones sobre el acto de improvisar. El acontecer de la voz en el cuerpo conmemoraba la experiencia de hechos fundantes; me aproximaba a experiencias inéditas, poco comunicables lingüísticamente que atravesaban el cuerpo como actos premonitorios (como un saber no sabido) que escapaban a los intentos de interpretación y sentido.

---

3 "... si ha de haber una ley fundante, un pacto, la voz tiene que desempeñar en ella un papel crucial…La ley misma, en su forma pura, antes de ordenar nada específico, halla su epítome en la voz, la voz que exige obediencia absoluta, aunque sea insensata en sí". Dólar Madlen, *Una voz y nada más*, editorial Manantial, Buenos Aires, 2007, pag 69.

4 Ibid, pag 92.

5 Nancy, Jean-Luc, *58 indicios sobre el cuerpo / Extensión del alma*, editorial La Cebra, Buenos Aires, 2007.

¿Escuchar qué? preguntaba al inicio. La voz tiene algo de siniestro. En ella, y siguiendo la definición de siniestro de Schelling, hay algo íntimo que debía permanecer oculto y que, sin embargo, sale a luz. Pero no entendamos ese oculto como un yo o una interioridad guardada, sino más bien como el residuo o resto de la cópula entre lenguaje y deseo. La pregunta por la escucha resuena en el hueco, allí donde aparece la voz. La voz que llama y por lo tanto se expone como la voz que grita y por lo tanto se impone. "La voz se halla ubicada en un lugar topológico paradójico y ambiguo en la intersección del lenguaje y el cuerpo, sin que esta intersección pertenezca a ninguno de los dos. Lo que el lenguaje y el cuerpo tienen en común es la voz, pero la voz no es parte del lenguaje ni del cuerpo. La voz surge del cuerpo pero no es parte de él, y sostiene al lenguaje sin pertenecer a él..."[6]

Desplazamientos

…al lenguaje, del lenguaje al cuerpo; del cuerpo a la voz, de la voz al deseo, del deseo al lenguaje, del lenguaje al cuerpo, del cuerpo a la voz, de la voz al fantasma…en una zona de medianía, estos desplazamientos o bien intersecciones insólitas son límites, litorales de mi pregunta: ¿Escuchar qué? La incorporación de la voz en el acto de danzar fue apareciendo no como un mecanismo de comunicación demandante de un sentido sino como una condición casi necesaria para mantener el estado "vibrátil"[7] del cuerpo. ¿Por qué a través de la voz? ¿Por qué no era suficiente a través del movimiento? Con Suely Rolnik podemos decir que sonar "moviliza la potencia vibrátil de lo sensible, y convoca memoria, las marcas de vivencias fecundas, pero también las marcas de sus traumas". Este acto de sonar en la improvisación convoca lo inaudito; y el cuerpo, a nivel de la sensación, es guiado por aquello que resuena más allá del sonido.

Baldío, la última creación realizada y generada por una necesidad de indagar y arriesgar ciertas direcciones a la pregunta por la incursión de la voz en el cuerpo, implicó desarrollar tareas de improvi-

6 Dólar Madlen, *Una voz y nada más*, editorial Manantial, Buenos Aires, 2007, pag 89.

7 Suely Rolnik, psicoanalista brasilera desarrolla el concepto de cuerpo vibratil para nominar la potencia sensible del cuerpo. Al respecto véase *Una terapeútica para tiempos desprovistos de poesía* de la autora en mención.

sación que 'deslocalizaron' mi manera de acercarme a la creación; desplazaron el lugar de la imagen visual y por lo tanto, mi manera de dirigir. No había de que "hablar"; no había a donde llegar; en el papel no quedaba registrado el medio por el cual accedía a una imagen previamente elaborada. Más bien, en el cuaderno de notas, habían muchos recorridos sensibles, los de cada intérprete creador, que me guiaban, me hacían ir hacia... y que, en su insistencia, hacían aparecer un decir o más bien un sonar, un territorio sonoro. Los dispositivos creativos partían del intento por provocar (¿invocar?) estados materiales del cuerpo y la voz que singularizaran el paisaje sonoro de los intérpretes-creadores. No se trataba ahora de ver, sino de escuchar (ser guiada hacia...), esperar (a veces con muchas desesperación), y creer (en medio de mucho escepticismo) en el decurso del entramado sonoro que iba apareciendo allí en la materia del cuerpo en movimiento. El sonido, la música o la sonoridad esta vez no estaban como interlocutores del cuerpo sino como intrusos del mismo y entonces ¿cómo bailar desde allí?, ¿cómo avanzar materialmente en la creación desde el cuerpo fonador[8] pero sobre todo, cómo trabajar desde los vestigios de lo inaudito e inédito[9]? Suely Rolnik me permite pensar en esta deslocalización de la siguiente manera:

> "Las fuerzas que animan la realidad, al ser absorbidas en el cuerpo como sensaciones, acaban por presionarlo para que las incorpore y las exteriorice. La creación es ese impulso que responde a la necesidad de inventar una forma de expresión para lo que el cuerpo escucha de la materia del mundo en cuanto campo de fuerzas. Las formas así creadas –ya sean verbales, gestuales, plásticas, musicales o cualquier otra– son pues secreciones del cuerpo vibrátil. Más precisamente, son secreciones de sus micropercepciones. Interfieren en el entorno en la medida en que hacen surgir posibles hasta entonces insospechables. Es en esas circunstancias que tales formas se hacen "acontecimientos".

Registros de improvisación

Hago mención a continuación de algunas aproximaciones a ciertas experiencias generadas en la tarea de improvisar. Se trata por lo tanto

8 Sobre todo de nuestros cuerpos entrenados para bailar e ignorantes para sonar.

9 Indagaciones que me rodeaban como directora y que se encontraban en esa relación paradójica entre lo material del cuerpo y la voz y lo pulsional del deseo y lo inaudito.

de poner en común dispositivos de la experiencia que han provocado que la pregunta por la voz se alimente de resonancias epistémicas y sensibles diversas.

1. Para improvisar se requiere de una cierta disposición de escucha que en la mayoría de los casos se orienta con la palabra del otro. En una sesión, o bien se entra por una preparación somática que atiende a los diversos sistemas del cuerpo, como el muscular, articular, óseo, epidérmico, etc; o por tareas que demandan situar el cuerpo en una relación espacial o temporal con los otros; o bien por activar, a través de la acción-reacción, el estado presente y singular de cada improvisador. Tres maneras entre muchas más. Improvisando e insistiendo en la exploración, el que improvisa se encuentra inicialmente anudado a la palabra del otro; en cierto sentido se vuelve resonancia de la palabra del otro en su propio cuerpo para tramitar lo real[10]. Pero la palabra-imagen tiene lugar para todos los que improvisan de maneras no compartidas (imaginarias) e inicialmente, desde el cuerpo que cada uno tiene. Puede suceder un momento siguiente, como puede que no, donde el otro (cualquier otro que baila) con su cuerpo se vuelva sujeto de mi exploración, soporte de mi búsqueda para, finalmente, y no siempre, dar lugar al cuerpo que se es, donde la palabra-imagen ha quedado como un residuo de la experiencia y, la improvisación, en tanto repetición, da lugar al encuentro con el cuerpo real, donde la experiencia de la voz se encarna en la materialidad corporal. Descripciones como estas me ponen en contacto con prácticas y saberes donde no se trata tanto de dar lugar a la interpretación y a la construcción de un sentido de un hacer cuanto de escuchar lo que está en la estructura de lo que se dice sobre lo que se hace. Este estado residual me permite sospechar del lenguaje que enuncia lo que se hace con el cuerpo y, de esta manera, escuchar con cuidado lo que está en los intersticios de las descripciones, de las palabras que tratan de capturar el hecho inasible de sonar, improvisar y crear.

2. Siempre me ha llamado la atención cómo en ciertas improvisaciones de danza y voz se vuelve necesario, a un nivel somático, cerrar la sesión con el sistema muscular, y a un nivel pulsional, cerrar la voz

10 Real, Simbólico e Imaginario son conceptos acá utilizados desde la perspectiva psicoanalítica de Lacan, como registros o elementos constitutivos de la realidad humana y la subjetividad.

con una canción…[11] Sin que la analogía pueda tener lugar en la presente investigación, y más bien se lea como metáfora del cuerpo, he pensado que el hueso, nuestros huesos son lo más real del cuerpo. Son estructuras poco moldeadas por el entorno; cuando nos movemos, solo accedemos a ellos a través del músculo que los recubre; como lo real es recubierto por lo simbólico. No accedemos al hueso de forma directa, como tampoco a lo real. En cambio, por el sistema muscular es posible saber algo de la historia de un cuerpo; los músculos son en cierto sentido las palabras del cuerpo, lo que el sujeto ha aprendido y le ha sido entregado por la cultura; son depositarios de las maneras en que recibimos el mundo. Cuando nos movemos el músculo soporta y el hueso dirige, va hacia…

3. El cuerpo volcado hacia su instancia pulsional crea una estrecha relación entre voz y lo inédito, haciendo que el acto de escuchar se trance con lo inaudito, con aquello que deja de pertenecer al ámbito de lo sonoro y bordee una zona indecible que se señala y se vuelve próxima. El acto de improvisar poco a poco me fue acercando a la posibilidad de introducir(me) (en) la voz y de esta manera, considerar e indagar espacio/tiempos donde el que baila hace un pacto no para redundar en su aparición sino en su constante desaparición[12].

11 Al respecto no puedo eludir la referencia a Carol Swann, investigadora y co-fundadora de *Moving On Center* quien desarrolla *Voice Thru the Body*, y quien ha sido una influencia determinante para mi actual investigación.

12 Sobre el bailador de Flamenco Israel Galván, Didi Huberman dice "Israel Galván no se muestra. Aparece. Lo cual significa que comienza a crear las condiciones espacio-temporales, o sea, rítmicas de su ausencia...No muestra lo que sabe hacer, deja que surjan, en momentos impensables, los destellos de su inmensa ciencia corporal y de su energía psíquica tan misteriosa. Con lo cual muestra sobre todo cómo cesa de hacer..." Georges Didi-Huberman, *el bailador de soledades*, editorial Pre-Textos, España, 2008, pág. 21.

Investigación y teorías del cuerpo

Foto: Zoad Humar. Obra: Proyecto Tempestad (2010). Compañía: Proyecto Tempestad

MATERIALIDAD: FUERZAS INVISIBLES DE LA ACTUACIÓN

Foto: Zoad Humar. Obra: Desencaje en 3 (2010). Compañías: Omutismo, La Prenda y La otra Danza

Renato Ferracini

Graduado en Artes Escénicas de la UNICAMP (1993), obtuvo la Maestría (1998) y el Doctorado (2004) en Multimedios del la misma universidad. Es autor-investigador y actualmente Coordinador de LUME –Núcleo Interdisciplinar e investigaciones Teatrales de UNICAMP–, a donde participa teórica y prácticamente en todas las líneas de investigación desde 1993. Es profesor y tutor en el Programa de Posgrados en Artes de la Escena de UNICAMP . Ha sido profesor invitado en la USP, UFPB (especialización), FURB (especialización) y la Universidad de Évora (Portugal). Coordinó el proyecto de Jóvenes Investigadores de la FAPESP, "Apectos Orgánicos en la Dramaturgia de Actor", un proyecto interinstitucional entre LUME de UNICAMP y LINCE de la USP.

En la actualidad coordina el Proyecto temático FAPESP "Memoria(s) y Micropercepcion(es)" y es becario de Productividades del CNPQ.

Tiene tres libros publicados: A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator (Editora da UNICAMP e FAPESP - 2001), Café com Queijo: Corpos em Criação (HUCITEC y FAPESP - 2006) y Corpos em Fuga, Corpos em Arte - ORG (HUCITEC y FAPESP - 2006). Prepara un cuarto libro, "Ensaios de Atuação" que será publicado por Editora Perspectiva, cuyo lanzamiento está previsto para los primeros meses del 2012. Es editor de la Revista ILINX (Revista del LUME) y ha publicado artículos en las principales publicaciones periódicas de teatro y artes escénicas del Brasil.

Traducido por: Adriana Urrea

Filósofa de formación, profesora de la Pontificia Universidad Javeriana y de la Maestría de Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional. Ha combinado su vida académica con el trabajo en el mundo de las artes, la cultura y lo editorial desde el sector público y privado. Su trabajo teórico se ha desarrollado en el contexto de la Estética, la Filosofía del Arte, la Filosofía Política y la relación Filosofía- Literatura. Es miembro fundador del Núcleo de Estética de la Pontificia Universidad Javeriana y de Mapa Teatro.

Partamos de un principio presente en el pensamiento contemporáneo: El arte del actante o del agente de las artes performativas –sea este actor, bailarín o performer– se coloca en el área de la actuación (sea ella escena, instalación, inserción, acontecimiento, evento) en tanto materialidad de su propio cuerpo. La materialidad del cuerpo potencia el terreno performativo y genera en las acciones posibles líneas de fuga de las relaciones de representación y de los modelos preestablecidos. Podemos verificar estas cuestiones en los escritos potentes sobre el cuerpo posdramático de Lehmman, en los performances de Feral, en el "teatro energético" de Lyotard. En otras palabras: en el pensamiento contemporáneo la materialidad de ese cuerpo-en-arte-performativo de cierta forma implosiona, explota, intensifica, fisura. Ella –la materialidad del cuerpo– desterritorializa los modelos, los cuerpos dóciles (Foucault, 1987)[1], las doxas, las opiniones, establecidas, las molaridades enyesadas. Sin embargo, la potencia de esa materialidad no se reduce a cuestiones de personaje, líneas de tiempo, dramatismo, traducción emocional o interpretativa. Atraviesa la cuestión de una realidad mental inteligible y también de narrativas, ilustraciones y percepciones organizadas. Materialidad: cuerpo en su potente hacerse presente como intensificación poética que abre fisuras en las fuerzas estratificadas y genera en esa acción flujos liberados y abiertos de fuerza. En ese movimiento puede establecer campos o mesetas

1 N.T. Se ha mantenido al interior del texto las referencias bibliográficas utilizadas en portugués por el autor.

energéticas (Gil, 1996) al potenciar relaciones de retroalimentación entre un afectar y ser afectado. Ese territorio alimenta una Zona de Turbulencia extremadamente dinámica en el espacio "entre" el actante y el público en el cual se intensifican los figurales (Lyotard, 1979) y las figuras (Deleuze, 2007). Esos, en dinámica, generan las vibraciones (sensaciones) que afectan, atraviesan e implosionan los signos –significantes y significados– al ser "leídos" en un encadenamiento lógico de figuraciones, modelos y/o representaciones. La materialidad hace fluctuar el signo, lo hace planear sobre la sensación, tornándolo inestable.

Conviene entonces reforzar que "la sensación es vibración" (Deleuze: 2007, 51). El campo de fuerzas que se atraviesan –esa meseta vibrátil (invisible) del cuerpo– es justo (precisamente) el campo de las sensaciones que atraviesa el plano de las percepciones –es, por tanto, el plano de síntesis de la conciencia de ellas. Es en ese sentido que "(…) la obra de arte es una sensación (…)" (Deleuze y Guattari: 1992, 213) o, lo que es lo mismo, un ser de vibración. El cuerpo-en-arte-performativo (en arte, en obra de arte) es así un "cuerpo vibrátil" (Rolnik:2006) que trasborda, diluye, hace oscilar (en planos de fuerza) al cuerpo perceptivo o al cuerpo material en su propia materialidad.

Resta problematizar lo que sea esa "materialidad" detentora de la capacidad potente de fisurar y reorganizar los sentidos y de instaurar otras sensaciones y campos de vibración.[2] El primer equívoco radicaría en tratar la materialidad del cuerpo solamente como el material fisiológico tecnificado en acción. Esa materialidad que aquí se postula no puede ser reducida solamente a su capa de organización mecánica. Obviamente, el orden fisiológico es una capa, un orden de grandeza, un territorio de potencia de esa materialidad del cuerpo en el arte preformativo, mas sin lugar a dudas no se puede reducir a ella. Materialidad no es el material y no se reduce al objeto. No puede tampoco esa materialidad estar vinculada solo a relaciones abstractas o puesta en afirmaciones verticales de subjetividades o imposiciones de presencia por parte del actante. La materialidad del cuerpo tampoco se reduce en absoluto a una supuesta "materialización" de la fuerza fisi-

2 Aquí apenas me atengo a la materialidad del cuerpo como foco de esta reflexión y no de la escena y sus elementos, a pesar de que pueda uno considerar cada uno de ellos como un "cuerpo" específico.

ca, adiestramiento técnico o memoria personal traducida en "acción" o en "emociones corporificadas". Tampoco es la materialidad una objetivación del pensamiento ni "el músculo del pensamiento" ni el pensamiento traducido en acción. La materialidad postulada por ese pensamiento contemporáneo, por tanto, no se reduce ni al objeto, ni a la traducción subjetiva sea ésta de cualquier orden. Ella los atraviesa, los intensifica y los deconstruye.

La materialidad potencialmente poética del cuerpo tal vez tenga como premisa que éste es atravesado por fuerzas y potencias que no se reducen a su aspecto fisiológico-mecánico ni a su aspecto abstracto subjetivo con su horda de significaciones, traducciones, ilustraciones, modelos y "euzinhos[3] sobrevolantes" ("euzinhos sobrepairantes")[4]- El cuerpo, por tanto, es un subjétil (no es ni sujeto, ni objeto, sino sujeto y objeto) atravesado por fuerzas potentes e invisibles sean ellas del orden molar (social, cultural, histórico, económico), sean ellas del orden físico (el tiempo en tanto fuerza de memoria, espacio en cuanto fuerza de volumen o el tejido espacio-tiempo en cuanto fuerza de "texturización" que produce el peso, la fluidez, las dinámicas). También está atravesado por fuerzas singulares/colectivas que detonan procesos de subjetivación, o más aún, por fuerzas vitales que producen voluntades (no de "euzinhos", sino de potencia – Nietzsche) o deseos (no de carencias, sino de producción) – Deleuze). Es en ese sentido que el cuerpo sin órganos (CSO) –en tanto proceso– actúa y al mismo tiempo se deja actuar justamente en esas fuerzas positivas de desterritorialización y no en la imposible desorganización de los órganos molares. Llamar a esas fuerzas de campos o mesetas de energía que trasbordan y/o atraviesan el cuerpo fisiológico y material puede hacer bastante sentido. El cuerpo, por tanto, es un mapa, un campo de fuerzas en atravesamiento dinámico.

Las fuerzas, por principio, son relaciones. Así, el mapa corpóreo de fuerzas solo puede ser potenciado en la relación con otro mapa corpóreo de fuerzas. El cuerpo material –transbordado (desbordado, excedido) y atravesado por fuerzas– solo se potencia e intensifica en la

3 Euzinho no tiene una traducción literal. Sería como un yo pequeño. Se mantiene la palabra en portugués en el texto.

4 Ese fondo, esa unidad rítmica de los sentidos, solo puede ser descubierta excediendo sobrepasando al organismo.

relación con el otro, y por ser ese mapa de invisibilidades ya no puede ser definido por su subjetividad individualizante, sino por el grado de potencia que produce en tanto mapa de fuerzas en relación de alteridad; alteridad esa a ser que potencia el encuentro con el otro o en el encuentro con el redimensionamiento de sus propias fuerzas. Y "¿qué es ese grado de potencia? Es un cierto poder de afectar y ser afectados[5]. (…) Mas nunca sabemos de antemano cuál es nuestra potencia, de qué afectos somos capaces. Es siempre una cuestión de experimentación." (Perlbart: 2008, 33. El subrayado es mío). O también:

No sabemos nada de un cuerpo en tanto no sepamos lo que puede, esto es, cuáles son sus afectos, cómo pueden o no comportarse con otros afectos, con los afectos de otro cuerpo, sea para destruirlo o para ser destruido por él, sea para intercambiar con ese otro cuerpo acciones y pasiones, sea para componer con él un cuerpo más potente. (Deleuze y Guattari: 1997 (1), 43)

Es de esta forma que un cuerpo contemporáneo solamente puede ser experimentado en la potencia de un encuentro que produzca diferencias: diferencias del/en el encuentro; diferencias en el/del cuerpo en tanto restructuración de su mapa de fuerzas. Actuar en tanto materialidad del cuerpo es sumergir el propio material corporal (en cuanto huesos, nervios, músculos, pero también en cuanto ritmo, dinámica en la textura tiempo-espacio) en esa meseta de invisibilidades, en ese flujo "energético" y hacer potenciar ahí flujos de fuerzas estancadas y también hacer crear ahí otros flujos y nuevas líneas en las cuales viejas fuerzas puedan encontrar canales de desagüe. Es importante decir que esas fuerzas "escapan" en la propia materia sumergida en ese plano. La invisibilidad (de las fuerzas) fluye, navega y se materializa en la macro-visibilidad (del cuerpo material). La materialidad del cuerpo-en-arte-performativo hace vaciar y concretiza fuerzas en/del propio cuerpo material en la experiencia del encuentro. Materialidad en tanto explosión de potencia y flujo de fuerzas en el encuentro y jamás solo como exposición material corporal en la imposición de una traducción subjetiva.

5 " (...) El afecto no es un sentimiento personal, tampoco una característica, es efectuación de una potencia de rufián que subleva y hace oscilar al yo." (Deleuze y Guattari: 1997(1), 21).

Estar en materialidad presente es estar en estado de creación –por tanto en estado de generación de diferencia (de sí, del otro y de su propia zona de turbulencia generada por la relación diferencial sí-otro). Y para mantenerse en ese estado es necesaria la continua experimentación de la "presentación" y de la "escucha" de esos campos de fuerza en atravesamiento. Un dejarse afectar para la acción y no solo la realización mecánica de la acción per se.

La creación es este impulso que responde a la necesidad de inventar una forma de expresión para aquello que el cuerpo escucha de la realidad en tanto campo de fuerzas. Absorbidas en el cuerpo como sensaciones, tales fuerzas acaban por presionarlo para que las incorpore y las exteriorice. Las formas así creadas (…) son secreciones del cuerpo. Pero precisamente ellas son secreciones de sus micropercepciones. Ellas interfieren en el entorno en la medida en que hacen surgir posibles hasta entonces insospechados. Es en estas circunstancias que tales formas se convierten en acontecimientos. (Rolnik, 2006, 1)

Es en este punto que podemos hablar de una materialidad que potencia "formas de una forma" o "formas invisibles" (Gil: 1996, 54). Esas formas, lejos de ser abstractas, son las actualizaciones de las fuerzas en "secreciones de cuerpo". El conjunto –en zona de turbulencia inestable– de esas "formas" en potencia y en intensidades genera lo que Gil denomina de nube (de nuvem): "concreción moviente y móvil, sometida a transformaciones imperceptibles; así como el sentido aprehendido en los gestos del bailarín, la forma de nube es generalmente inestable y efímera. (Gil: 2004, 99)

Aquí nos adentramos en un terreno fértil de pensamiento. La experiencia (estética) no como organización de percepciones conscientes de una obra o de un cuerpo-en-arte-performativo, más como flujo de micropercepciones en nubes efímeras que son aprehendidas por la sensación en afecto. La materialidad elogiada de la contemporaneidad se territorializa en la intensificación de su propio material y en el dejarse afectar por los planos de vibración de su diferencia recreada para generar experiencias de flujos de formas de fuerza que esa misma materialidad hace secretar.

Bibliografía[6]

Deleuze, Gilles.

- Lógica da Sensação. Equipe de Tradução: Roberto Machado (coordenação). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

- Lógica de la sensación

Deleuze, Gilles y Guattari, Felix.

- O que é Filosofia. Trad. Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

- ¿Qué es filosofía? Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1997.

- Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia Volume 4. Trad: Sueli Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

- Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia. Trad. José Vásquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta. Valencia: Pré-Textos, 1994

Gil, Jose.

- A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções. Lisboa : Relógio D´agua Editores, 1996

- Movimento Total. O corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2004.

Rolnik, Suely (Org.).

- Uma terapeuta para tempos desprovidos de poesia. Lygia Clark, da obra ao acontecimento. Somos o molde, a você cabe o sopro. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2006.

Pelbart, Peter Pál.

- Elementos para uma cartografia da grupalidade. In Próximo Ato: Questões da Teatralidade Contemporânea. Organização Fátima Saadi e Silvana Garcia . São Paulo : Itaú Cultural, 2008.

6 Se incluye en la bibliografía las traducciones al español, cuando las hay, de los textos utilizados por el autor en portugués.

EL CUERPO Y LA DANZA TRADICIONAL EN EL ESCENARIO EPISTEMOLÓGICO

Foto: Tulia Villa Macías. Obra: Ña Rita... prenda el radio (2010). Fundación Obelisco Danza Teatro

Hanz Plata Martínez

Profesor de Planta de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Ciencias y Educación, Licenciatura en Educación Básica con énfasis en Educación Artística; Doctorando en Educación y Cultura en América latina de la universidad de Artes y Ciencias Sociales de Chile, licenciado en Danza y Teatro de la universidad Antonio Nariño; Especialista en Pedagogía del Lenguaje Audiovisual de la Universidad del Bosque. Ganador de Becas de Creación en Danza de la SDCT y SCRD, los años 2004, 2006, 2007 y 2010 como director de la fundación Obelisco Danza Teatro. Jurado evaluador de concurso nacional de investigación en danza 2008 de SCRD y de eventos pedagógicos e investigativos en danza y teatro a nivel distrital y nacional.

Las culturas precolombinas reconocían en el cuerpo un elemento esencial para la conformación, reafirmación y perpetuamiento de la cultura. Así lo evidencian, por ejemplo, la estatuaria de antiquísimas comunidades como las de San Agustín y Tierradentro; las expresiones estéticas, impregnadas de sentido religioso de las diferentes tribus, fijadas en la alfarería, la escultura, los tejidos y también la persistente expresión tanto rítmica como corporal que acompaña al rito en las comunidades indígenas que aún sobreviven en Colombia. El ser consciente del cuerpo y su cometido en el mundo, hacía que éste ocupara un lugar primordial, ya que se entendía como medio para pensar la vida que él contiene y, por consiguiente, la cultura que es un constructo del tránsito del ser humano por el mundo.

Es claro que estudiar de manera sistémica los lenguajes del cuerpo y, específicamente, los lugares del cuerpo en las diferentes culturas permite entender las complejas rutas que conforman el diverso y amplio legado folclórico de un país que se constituye en parte de su base identitaria. Este sustrato permite también atender las necesidades de las nuevas comunidades, permeadas de manera importante por los medios de comunicación en la denominada cultura urbana, en la que tiene lugar una "hibridación" (García Canclini, 1990) que incluye los elementos culturales procedentes de tradiciones ancestrales que subsisten, a pesar de las fuertes influencias mediáticas.

Al investigar la cultura a partir de los códigos escritos en y con el cuerpo, 'escritos cinéticos' (cuya base son el movimiento y la proxe-

mia[1]), es factible hallar una serie de representaciones que permiten el contacto directo con la realidad, con la vida cotidiana de los pueblos, ya que en los lenguajes no verbales pueden leerse claramente las características del contexto. El cuerpo cotidiano es un cuerpo expresivo, un cuerpo que cuenta historias y muestra las verdades de la presencia del ser humano en el mundo, tanto como las recoge y expresa la lengua oral o la expresión escrita.

La Danza Tradicional constituye un registro cinético y tangible que muestra el reflejo de la humanidad en una determinada época, con un conjunto de 'gestus' que construyen un lenguaje propio, vinculado al momento histórico en el que emergen y que deja percibir de manera clara el recorrido histórico de las comunidades actualizándolas y recontextualizándolas. Asumir este mismo recurso con los 'nuevos cuerpos' dentro los contextos contemporáneos (esencialmente urbanos), abre la posibilidad de acercarse a las comunidades actuales y a sus necesidades tanto comunicativas como expresivas y entender el carácter de sus motivaciones e interacciones. Así los lenguajes no verbales de la danza permiten construir vasos comunicantes entre lo folclórico y lo contemporáneo.

Hoy existe creciente preocupación por establecer espacios donde el cuerpo no sea más 'un extraño', espacios que acojan, que comuniquen constantemente, espacios que permitan la emergencia del lenguaje no verbal que en la cotidianidad no se hace visible, con el fin de convertirlo en un lenguaje cinético expresivamente consciente. Es así como, con el paso de los años, los cuerpos expresivos han ido transformándose, entretejiendo culturas, momentos y épocas que confluyen en 'cuerpos nuevos', heteróclitos, en los que ocurre la simbiosis de lenguajes y conocimientos que se adaptan y readaptan en sí mismos, se reacomodan en espacios y tiempos, originando nuevos códigos comunicativos que constituyen cultura e identidad por cuanto se convierten en significantes. Recuperar la expresión y la percepción del mundo desde el cuerpo permite recuperar al ser humano holístico protagonista de su historia y su cultura.

Entender el cuerpo como recurso para llegar al conocimiento, permite percibir al ser humano como sujeto que, durante el tiempo,

1 Relación del individuo con el espacio que le rodea.

ha construido cultura y la ha transformado constantemente; permite recrear historias, relatos no verbales que narran la realidad social de los pueblos.

El 'nuevo cuerpo' en la post-modernidad responde al contexto, entra en comunión y habita en él, logrando trascender, dando origen a una 'nueva cultura', arraigada en las tradiciones y en el legado de los cuerpos que anteriormente existieron y que de igual manera dejaron su huella. Por tanto este no es un proceso de repetición, sino de transformación. De igual manera el folclor coreográfico de un país, no sólo debe limitarse a la reproducción, sino a entender los contextos históricos, a descifrar los símbolos que lo constituyeron y convertirlos en motor de la creación.

Es preciso recrear la danza tradicional colombiana siguiendo rutas creativas que, desde siempre, han constituido parte integral de otras disciplinas escénicas, como el teatro. Componer coreografías para la puesta en escena, atiende al objetivo de diseñar cuidadosamente una armonía de movimientos, como si se tratara de la partitura de una pieza musical. Eugenio Barba (1990:188), alude al proceso de composición, usando el término "montaje", el cual define como la capacidad de construir secuencias y relatos a partir de acciones; por ello se propone el concepto de Danza Tradicional Contemporánea en concordancia con una corriente que resalta la importancia del folclor coreográfico nacional (Abadía, 1983), pero que también, a través del tiempo, muta para permanecer vivo en la memoria de los sujetos. De este modo la Danza Tradicional, no sólo se limitaría a preservar el resultado de antiguas investigaciones, o en ir al terreno en procura de nuevas-viejas-danzas para traer a los escenarios de la ciudad, sino en plantear propuestas situadas en la realidad de unos seres que tienen dificultades para reconocerse en estos contextos.

Bibliografía

- Abadía Morales, Guillermo (1983). *Compendio general del folklore colombiano*. Bogotá: Biblioteca Banco Popular.

- Curt, Sachs (sf). *Historia Universal de la Danza*. Buenos Aires: Centurión.

- Dinello, Raimundo A. Jiménez, Carlos A. y otros (2000). *Lúdica, cuerpo y creatividad*, Bogotá: Magisterio.

- Foucault, M. (1998), citado por Pacheco Ladrón de Guevara, Lourdes (2004). *"El horizonte epistémico del cuerpo"*. En: Región y sociedad. Vol. XVI, Nº 30, 189.

- García Canclini, Néstor (1990). *Culturas Hibridas*, México: Grijalbo.

- Guerra, Ramiro (1999). *Coordenadas danzarias*. La Habana : Ediciones Unión.

- Iowen, Alexander (1997). *Bioenergética*. México: Diana.

- Matoso, Eliana (1995). *El cuerpo: territorio escénico*. Barcelona: Paidós

- Nettl, Paul (sf). *La Música en la Danza*. La Habana: Editorial Nacional de Cuba.

- Silva, Armando (1994). *Imaginarios urbanos*. Bogotá: Tercer Mundo.

- Urrea Restrepo, Adriana María (2005). *"Leer el cuerpo, escribir el cuerpo"*. En: La danza se lee. Bogotá: IDCT, 2005

LA CIUDAD DANZADA

Foto: Carlos Mario Lema. Obra: Por ahí andan Rutina y Cotidiana (2002). Dirección: Ingrid Sierra

Felipe Hernán Lozano

Magíster en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad de la Universidad Nacional de Colombia; Licenciado en Educación Artística de la Corporación Universitaria CENDA; Especialista en Educación para la Cultura de la Universidad Antonio Nariño; Aspirante a Especialista en Didáctica del Arte de la Universidad Los Libertadores. Coreógrafo, Bailarín, Docente, Investigador y Gestor Cultural con estudios en Ballet Clásico, Danza Contemporánea, Danza Moderna (Duncan), Danza Folclórica Colombiana y Danza Teatro.

Director de los Programas de Licenciatura en Educación Artística y Técnico Profesional en Danza Contemporánea de la Corporación Universitaria CENDA. Fundador y Director de las compañías: SINTAXIS DANZA (danza contemporánea), ANDANZAS Y TRAVESIAS (danza mayor), COMPAÑÍA FELIPE LOZANO (danza folclórica). Director del Grupo de Danzas Folclóricas Colombianas de la Universidad Nacional de Colombia entre 2004 y 2009. Docente de Danza de la SECRETARIA DE EDUCACIÓN DEL DISTRITO. Docente en Historia del Arte y Danza de la FUNDACION UNIVERSITARIA LOS LIBERTADORES. Docente de Arte y Estética de la Corporación de Educación Nacional de Administración-CENDA. Columnista del Periódico LA DANZA. Miembro de organizaciones culturales: Consejo Distrital de Danza de Bogotá; Fundación Artes y Ciencias Escénicas- FACE; Corporación Nacional de Danza y Red de Maestros Investigadores de la Universidad Pedagógica Nacional, entre otras.

Este escrito hace parte de la tesis de grado "La Ciudad Danzada", adelantada por el autor para optar al título de Magister en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad, de la Universidad Nacional de Colombia,[1] y cuyo objetivo era establecer una relación entre Danza, Arquitectura y Ciudad a partir del análisis de tres casos específicos: *Por ahí andan Rutina y Cotidiana*, una creación de la coreógrafa Ingrid Sierra para la fuente del Parque Santander, en el año 2002, *Calle Real* de Charles Vodoz, sobre los bolardos de una acera de la carrera 13 con calle 16, en el año1999 y *A Sol y Sombra* de Karla Flórez, en el Cementerio Central, en el año 1997, obras pertenecientes al "Festival de Danza Contemporánea en Espacios Insólitos Para Público de Paso" que se llevó a cabo en la ciudad de Bogotá desde el año 1997 hasta el 2006.[2] En cada uno de estos casos se determinaron los elementos objetivos y subjetivos de *la experiencia excepcional de las acciones coreográficas en espacios públicos*, develando la *poética* del cuerpo y del espacio que le otorga sentido a la *Ciudad Danzada*, como un lugar habitado, imaginado y construido por el *bailarín*[3] con sus acciones

1 Programa de Posgrado: Maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad, de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá, 2005.

2 Programación Distrital de Danza, Festivales de la Gerencia de Danza del Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá, Línea de Fomento a las Expresiones Artísticas 1995 - 2005.

3 En este trabajo se utiliza la palabra "bailarín" en un sentido genérico para aludir tanto a un sujeto individual como a uno colectivo, femenino y masculino, y se hace extensiva a la actividad del coreógrafo, quien aunque no necesariamente ejecute el movimiento, es el directo responsable de su diseño y concepción. En los casos en que no sean asimilables estos conceptos se hará la distinción.

coreográficas. La investigación se direccionó a través del análisis fenomenológico del movimiento desde las reflexiones filosóficas de Marcel Merleau-Ponty, Gastón Bachelard y Paul Valéry, del arquitecto colombiano Alberto Saldarriaga y de los teóricos de la danza Rudolf Laban y Alberto Dallal, como una manera de contribuir con a un diálogo interdisciplinar entre la Danza, la Arquitectura y la Ciudad. En el aparte que se presenta a continuación, se retoman las ideas del filósofo francés Paul Valéry sobre el estado excepcional de la danza para analizar lo que ocurre con el cuerpo, el movimiento y el espacio en el preciso instante en que suceden estas acciones coreográficas en un espacio público.

El estado excepcional de la danza, la arquitectura y la ciudad

De acuerdo con Paul Valéry, la danza es un *estado excepcional* en el que el bailarín se traslada, y traslada a quien lo ve danzar, más allá del tiempo y del espacio en el que realmente están, creando con sus acciones un *mundo*, un clima, una atmósfera diferentes a los de la vida cotidiana:

> *Pero la Danza, se dice, después de todo es solamente una forma de Tiempo, es solamente la creación de una clase de tiempo, o de un tiempo de una clase completamente distinta y singular". "(…) esta persona que danza se encierra, de algún modo, en una duración que ella engendra, en una duración eternamente hecha de energía actual, hecha de nada que pueda durar. Es inestable, prodiga lo inestable, pasa por lo imposible, abusa de lo improbable; y a fuerza de negar con su esfuerzo el estado ordinario de las cosas, crea en los espíritus la idea de otro estado, de un* ***estado excepcional*** *– un estado que sería sólo de acción (…).*[4]

Los pasos en el bailarín tienen el mismo sentido y cumplen la misma función que las palabras en el poeta: las figuras, desplazamientos, ritmos y esfuerzos adoptan el sentido de un lenguaje poético por cuyo efecto las actividades corporales se salen de su finalidad práctica y de su curso ordinario de disponibilidad general, para intensificar la percepción y la conciencia del cuerpo y sus sensaciones en un lugar

4 Valery, Paul. "Filosofía de la danza". En: *Teoría, poética y estética.* Traducción de Carmen Santos. Madrid, Visor Distribuciones S.A., 1990, p.p. 179,180.

en el que se nombra su propia realidad.[5] Los pasos del bailarín son un discurso o un poema, y sus movimientos develan un conocimiento comparable al del poeta, donde sus actos y singularmente los que su cuerpo lanzan al movimiento, pueden hacerle entrar, a él y quien le observa, en *"un estado raro y admirable"*.[6] Sus movimientos son comparables a las reflexiones del filósofo, e incluso más trascendentales, siendo la danza una forma de pensamiento o una manera de *pensar en movimiento*, si se tiene en cuenta que el cuerpo es el punto de partida y de llegada de todo conocimiento y experiencia del ser determinando la manera como se sitúa en el mundo.

La experiencia excepcional de las acciones coreográficas en el espacio público tiene que ver con ese estado excepcional en que los elementos del movimiento – **cuerpo, espacio, tiempo, energía** – entran en una relación directa y sentida con los elementos objetivos y subjetivos del lugar – **la arquitectura, los transeúntes, las practicas cotidianas, el medio ambiente** – propiciando un acontecimiento íntimo que resulta del encuentro entre la fenomenología del movimiento y la poética del espacio. Dentro de la fuente con sus piletas, por entre las tumbas y arriba de ellas, alrededor de los bolardos o sobre ellos, los bailarines de *Por ahí andan Rutina y Cotidiana*, *A Sol y Sombra* y *Calle Real*, penetran el agua y rompen con el concreto y el mármol, y como aves se posan en los bordes y tejados, para lanzarse caedizos en el vuelo, a realizar marchas, carreras, saltos, giros, desplomes, rebotes, deslizamientos, torsiones, balanceos, flotaciones y muchas otras posibilidades en las que se incluye la inmovilidad. Las energías que despliegan esas criaturas de gestos compulsivos y acariciadores, apasionados y calculados, consumen la faz lampiña e indiferente de los objetos, y los hacen estallar en múltiples imágenes-movimiento.

La Arquitectura y la Ciudad participan, así, del *estado excepcional* de la Danza en el que el movimiento altera el sentido del lugar y la realidad urbana; ya que el bailarín se toma las vías peatonales, puentes, parques, azoteas, fachadas y los más inesperados sitios como cementerios, fuentes de agua, bolardos, los despoja del uso que regularmente

5 Valery, Paul. "Poesía y pensamiento abstracto". En *Teoría*... Op. cit., p.p. 90-92.

6 Valery, Paul. *El alma y la danza*. Buenos Aires, Editorial Losada S.A., 1958, p. 39.

se les atribuye y les encuentra nuevas maneras de habitarlos; sus interacciones cinéticas y expresivas con las instalaciones y características del lugar – la fuente de un parque, los bolardos de una acera o las tumbas de un cementerio - exacerban esa condición particular que tiene la danza de alterar, abrir o crear un espacio, mediante una doble afectación entre el movimiento y el espacio, entre el bailarín-habitante y el espectador-transeúnte: *"Vedme ese cuerpo que salta, como la llama a la llama reemplaza; ved cómo huella de lo verdadero y lo patalea; cómo destruye furiosamente, gozosamente, el lugar mismo en que se halla y cómo le embriaga el exceso de su mudanzas"*.[7]

El estado excepcional de la danza es el resultado de la dialéctica entre la razón y la sin-razón, entre la realidad y la fantasía, donde un cuerpo se entrega en su danzar a una clase de *emoción* que se asimila a *"un estado poético que compromete a todo el ser sintiente"*. El bailarín, quien es el que hace visible la experiencia del movimiento, y el espectador, quien la recibe con su mirada atenta, son transportados a "*otro espacio* y a *otro tiempo"* más allá de aquellos en los que realmente están, develando detrás de los eventos externos y de los objetos materiales *"un universo"* investido de una energía creadora que transita entre la racionalidad y la imaginación.[8] El bailarín se halla impulsado por una energía vital que por momentos escapa a su control para recuperar enseguida, sumergido en un estado que conjuga la libertad y la medida del movimiento. :

> *que tan pronto se transporta, pero sin ir realmente a ninguna parte, como se modifica allí mismo, se expone bajo todos los aspectos; y que, en ocasiones, modula sabiamente apariencias sucesivas, como por fases medidas; a veces se convierte vivamente en un torbellino que se acelera, para fijarse de repente, cristalizada en estatua, adornada con una extraña sonrisa.*[9]

La combinación del movimiento danzado con los objetos, los sentidos y los usos de un espacio público, producen imágenes simbólicas que son el resultado de ese juego entre realidad y fantasía, razón y sin razón. El espacio construido y la realidad urbana se convierten en danza y se consagran al movimiento total, pues, acaso: *"¿no se antojara*

7 Valery, Paul. *El alma y la danza*. Op. Cit., p. 42.

8 Valery, Paul. "Poesía y pensamiento…". Op. Cit., p p. 90-93.

9 Valery, Paul. "Filosofía de la danza". Op, cit., p.p. 183.

que con sus pies anduviera tejiendo una alfombra indefinible de sensaciones?... Cruza, descruza, trama la tierra con la duración".[10] La mutabilidad de la danza conjura un mundo mágico en medio de la ciudad; una tierra de esfuerzos y de sueños habitada por el cuerpo investido de ritmos y gestos plásticos que emprende altos vuelos simbólicos y se hunde en las profundidades del inconsciente. Los cuerpos en la fuente, en los bolardos, en el cementerio, o en cualquier espacio, cerrado o abierto, reaccionan a las cosas del mundo con una intención expresiva que crea atmósferas rítmicas y sorpresivas una vez que el movimiento ha llegado a su clímax, desplegando una temporalidad vital para dibujar con sus grafías dinámicas ese nuevo mundo:

> "*un grupo de sensaciones que se hace una morada propia, en la que determinados temas musculares se suceden de acuerdo con una sucesión que le instituye su tiempo propio, su duración absolutamente suya; que contempla con una voluptuosidad y una dilección cada vez más intelectuales ese ser que crea, que emite de lo más profundo de sí mismo esta bella sucesión de transformaciones de su forma en el espacio.*[11]

El bailarín hila una compleja y variada red de sensaciones físicas y emocionales que oscilan entre la naturalidad y la abstracción, produciendo un inter-juego de fuerzas antagónicas y paralelas, de contrastes y similitudes, de simetrías y asimetrías, en imágenes-movimiento surgidas de la realidad y que a la vez la trascienden. Un cuerpo que es, al mismo tiempo, conciencia plena (M-Ponty) alerta a capturar y a volver poesía todo lo que le acontece, desarrollando un variado y complejo vocabulario motriz y gestual para dar nueva vida al espacio y graficar un mundo temporal compuesto de figuras corporales, ritmos, energías, gestos y sensaciones a medida que se desplaza por el lugar: en la fuente se sumerge y flota, se equilibra y se resbala, se congela y se derrite; en el cementerio transita por entre tumbas, estatuas y mausoleos, se detiene ante el atrio de la pequeña capilla y se retuerce ante el mármol como un ser fantasmal; en la acera gira, corre, salta, cae, trabaja y ama en torno o sobre los bolardos. En el espacio público el bailarín coloca todas y cada una de las posibilidades de su cuerpo y sus recursos expresivos al servicio de la arquitectura y la ciudad, reavivando memorias, imágenes, usos, donde se transfiguran unas situa-

10 Ibid. P. 26.

11 Valery, Paul. "Filosofía de la danza". Op. Cit., p. 183.

ciones propias del habitar del lugar y de su propia imaginación, para trasladar su *estado excepcional* a unos lugares que no han sido concebidos para danzar, procurando por el lenguaje sentido de sus movimientos una experiencia poética de la arquitectura y la ciudad.

La danza inaugura *"un mundo"* que trastoca la realidad cotidiana para trascender el plano de la funcionalidad y abarcar el de la conciencia, el lenguaje y la imaginación. Los movimientos, gestos y trazados del cuerpo están montados en la forma contundente y emotiva que les asigna el mismo impulso interior (muscular y emocional) desde el cual nacen, junto con los estímulos del lugar. Esta energía se transmite a los espectadores, que se dejan contagiar por esos cuerpos y esos espacios de la imaginación, mientras que, a su manera, danza con ellos y participan del "estado excepcional", cautivados por sus movimientos para aceptar su *invitación a la danza*. En pleno corazón de la ciudad, en sus calles, plazas, parques, sitios sagrados y esquinas, el bailarín crea "un mundo" de condición mutable y fluida, el cual puede, incluso, verse como inapropiado, perturbador y amenazante, para ciertas miradas acostumbradas a ver la danza confinada en un teatro. Los espectadores son sorprendidos, y hasta incomodados, por la nueva vida que adoptan ante sus ojos aquellos sitios que se habían vuelto casi invisibles por la costumbre, asistiendo a ese juego entre la motricidad y los pensamientos, entre la realidad y la imaginación, la razón y la pasión, entre el cuerpo y el alma, entre el bailarín y el transeúnte, entre las planimetrías de danza y la planeación de la ciudad.

Es el *territorio de la poesía* construido *paso a paso* por las sensaciones del cuerpo danzante que devela imágenes-movimiento tras la apariencia ordinaria del espacio público. Un mundo de imágenes y sensaciones con su apariencia y su significado propios, que no es necesario hacer coincidir con referentes externos para que tenga validez, pues *"la bailarina se encuentra en otro mundo, que ya no es el que pintan nuestras miradas, sino el que ella teje con sus pasos y construye con sus gestos"*.[12] La emoción del movimiento sugiere más que describe, trabajando sobre algo latente, evocador, capaz de motivar la curiosidad y la fantasía del espectador. El bailarín alterna en sus acciones cambios de intensidad de lo fuerte a lo suave, de velocidad entre lo lento y lo rápido, momentos de reposo y de acción, en una gran variedad de situaciones motrices hiladas

12 Ibid. p. 182.

en la composición coreográfica que les transportan a él y al espectador a un estado excepcional. Sus configuraciones espacio-temporales en el caso de un espacio público se conjugan con las configuraciones de la arquitectura y generan resonancias cinéticas y emotivas en el cuerpo danzante, en el cuerpo del espectador y en el cuerpo de la ciudad, inaugurando un *mundo* que transita entre el límite y la libertad, entre la razón y la imaginación, entre lo planificado y lo imprevisible.

Pero, este mundo no es "gratuito", pues contiene su propia significación, y aunque el bailarín se entregue a él, lo "domina" desatando y liberando sus acciones y sus emociones. Tampoco es "útil", en el sentido de que sobrevenga como resultado de acciones que pertenezcan a la "vida funcional". No persigue otro fin que no sea su propia realización en el acto mismo de danzar. Puede que exista el requerimiento de preparar los movimientos y combinarlos en una estructura coherente, antes de ponerlos en un sitio específico, aunque en últimas esa *preparación* es condición indispensable al acto de danzar; puede que exista una historia que guie la danza; o puede que el interés sea algo aparentemente ajeno a la danza, como la arquitectura y el sentido de una fuente, una acera o un cementerio; de todas maneras, el propósito es siempre, y ante todo, el movimiento en el espacio:

> *Pero, en este mundo, no existe fin exterior a los actos; no existe objeto que agarrar, que alcanzar o rechazar o huir, un objeto que termine exactamente una acción y dé a los movimientos, primero, una dirección y una coordinación exteriores, y después una conclusión nítida y cierta*.[13]

13 Idem. P. 182.

GEOGRAFÍAS CORPORALES

Foto: Álvaro Ayala. Obra: Laboratorio Cuerpo y Sonido (2010). Dirección: Adrián Gómez

Adrián E. Gómez González

Nacido en Cuba el 25 de agosto del 1973. Cursó estudios de bachillerato artístico en la Escuela Especial de Artes Plásticas "20 de Octubre" C. Habana.1984-1987, graduado de la Academia de Artes "San Alejandro" C. Habana en el año 1991, con pregrado técnico profesional en artes. Ha sido profesor de artes de diferentes instituciones en Cuba y Colombia. Actualmente es docente del Proyecto Curricular de artes Plásticas y Visuales en la Facultad de Artes ASAB. Investigador principal del proyecto "Lo interdisciplinario en virtud al ritual". Director del grupo de investigación "Okan", grupo que se ha dedicado al análisis de temas como el ritual, la interdisciplinariedad, el performance, el arte relacional. Cuenta con cerca de 20 exposiciones entre colectivas y personales, además de varios proyectos de intervención y performance. Autor del ensayo "La interdisciplinariedad en la Creación" Publicado en el libro "Universidad y Creación" compiladora María José Arveláez. Primer Premio Proyecto de Creación "Geografías Corporales". Concurso convocado por el comité de Creación de la Facultad de Artes ASAB. 2008. Fundador y Coordinador del Encuentro Internacional de Artes Relacionales, que en estos momentos culmina su segunda versión. Participación en Proyecto S.A. Museo de Arte Contemporáneo MAC Minuto de Dios 2009. Participación en VII Encuentro Instituto Hemisférico Performance y Políticas Ciudadanías en Escena, Bogotá 2009.

Al hablar de "Geografías corporales", nos estamos refiriendo a una realidad que deviene de dos realidades la *geografía* y el *cuerpo*, de manera que, para explicar esta noción, es menester comenzar por exponer el sentido desde el que se asumen las dos nociones que le dan lugar.

Comencemos por diferenciar *geografía* de *cartografía*. Desde esta propuesta se interpreta la *cartografía* como la representación abstracta de la *geografía*, su traslación a un lenguaje determinado por coordenadas, escalas, medidas, códigos, generalmente transmitidos a un plano bidimensional. De manera que la *cartografía* estaría más relacionada con la visualidad. En cambio la *geografía*, refiere a los accidentes que se recorren, las texturas, los cráteres, la realidad primera, el andar, palpar, de manera que la *geografía* alude entonces a la *experiencia*. La *cartografía* alude a una coreografía en la que prevalece la figura y no su fondo.

La *geografía* puede ser palpada a ciegas, la *cartografía* requiere ser vista a cierta distancia. La *geografía* se habita, la *cartografía* nos habla de formas de habitar. La *geografía* implica vivencia, la *cartografía* analiza la vivencia, la representa. En la *geografía* se descubre, la *cartografía* es el lenguaje que comunica lo que se descubre. Estar en la *geografía* es estar en el adentro, la *cartografía* está en el afuera, y desde ahí nos muestra, no una realidad, sino sus determinaciones, límites y orientaciones. Traslademos lo dicho al cuerpo: La *geografía* palpa el cuerpo, lo habita, es su vivencia, su adentro, lo descubre. La *cartografía* es ver el cuerpo

a distancia, y en esa distancia lo deshabita, lo analiza, lo representa, lo comunica desde y hacia afuera, muestra, determina y orienta sus límites.

Claro que en toda *cartografía* está presente una *geografía*, el problema es de qué manera. Quién determina a quién. Pues puede pasar que una *geografía* sea alterada, forzada, sus montañas rebajadas, sus abismos tapados, sus árboles talados, a fuerza de empuje, de sacrificio, de incansable entrenamiento, o que, para magnificarla, sus hierbas sean estiradas hasta hacerlas frondosas, sus secos afluentes sean llenados ya sea con agua milagrosa de una lluvia superior o con lágrimas de abnegado sufrimiento, todo para adaptar esta *geografía* a una *cartografía* ya determinada, supuestamente bella, o al menos aceptada colectiva y tradicionalmente como correcta.

La propuesta que aquí se hace es que se parta de la *geografía*, para constituir mapas de experiencia que, a través de conexiones rizomáticas, produzcan diferentes *cartografías*, inesperadas, no escritas de antemano. *Cartografías* que nacen y no que se engendran. Invertir el orden, en lugar de partir de una *cartografía* para producir una *geografía* del cuerpo capaz de encarnarla dignamente, se busca vivir la *geografía* y que esta misma vivencia trace mapas que finalmente dibujen opciones cartográficas en el espacio. De manera que entre la *geografía* y la *cartografía* se constituya un *mapa* como transición y no el *calco* como método. En "Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia", dicen Deleuze y Guattari: "Muy distinto es el rizoma, *mapa y no calco*…Si el mapa se opone al calco es precisamente porque está totalmente orientado a una experimentación que actúa sobre lo real…Contribuye a la conexión de los campos…El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, por un grupo, una formación social…Contrariamente al calco, que siempre vuelve "a lo mismo", un mapa tiene múltiples entradas…"Un calco es más bien como una foto, una radiografía que comenzaría por seleccionar o aislar lo que pretende introducir, con la ayuda de medios artificiales…y, cuando cree reproducir otra cosa, ya solo se reproduce a sí mismo. Por eso es tan peligroso inyecta redundancias, y las propaga. El calco solo reproduce los puntos muertos, los bloqueos...".

Esta idea se explora en ejercicios experimentales llevados a cabo por el grupo de investigación y creación "Okan". Experiencias que atraviesan prácticas corporales y performáticas, en las cuales se asume la integración corporeidad-emocionalidad y pensamiento-cuerpo. Uno de los espacios constituidos para esta práctica es el laboratorio de cuerpo y sonido, espacio interdisciplinar donde se encuentran músicos, artistas plásticos y estudiantes de danza, donde el recorrido por las geografías del cuerpo se acopla con las geografías sonoras, configurándose cartografías conectoras, a través de improvisaciones, relaciones y sensaciones movidas por lo sonoro y lo corporal, sus pesos, gravedades, texturas etc. Impulsos que trazan el viaje a través del cuerpo y el sonido. No pensando en una figura-cartografía como imagen predeterminada, sino creando caminos con la huella misma. No hay camino, se hace camino al andar.

Hablar de "geografías corporales" alude a una perspectiva desde la cual el cuerpo deviene *geografía*, para luego ambos devenir en una realidad que finalmente no está restringida ni a la *geografía* ni al cuerpo de forma separada.

El cuerpo es recorrido, reconocido, experimentado, como *geografía* y esta es vivida, palpada, en sus montañas, accidentes, ríos, mesetas, abismos, malezas. Nótese además que se propone la relación desde lo plural ("geografías corporales") de manera que se le apuesta a una multiplicidad posibilitada por las especificidades de las *geografías* individuales, que crean *cartografías* diferentes y diversas.

Trasladando esta idea a ciertas prácticas corporales, entre ellas la danza, diríamos que una tendencia presente en la formación educativa es la de asumir el cuerpo como "Cuerpo-cartografía", esto significa que se antepone la representación de la *cartografía* a la *geografía*, incluso en ocasiones la primera desplaza a la segunda. De manera que se pasa directamente a esa representación de escalas, medidas, coordenadas que constituyen una figura destinada únicamente a la visualidad como imagen.

Pero esta imposición de una *cartografía* sobre la *geografía*, es una tendencia presente también en varias dimensiones de la educación, implicando conflictos de inclusiones y exclusiones e imponiendo universalidades sobre individualidades. En este sentido encontramos que,

en muchos procesos formativos, se asume el cuerpo como un medio, por tanto como aquello que debe siempre servir para algo. Se habla de una educación del cuerpo como la manera de acoplar este a los instrumentos ya creados, el cuerpo es entonces doblegado y manipulado como medio para legitimar otras realidades, de conocimiento y de existencia concreta. Esto reclama una discusión que, en el campo del arte (aunque esto sea difícil de creer) todavía debe ser fortalecida y profundizada, pues la preocupación que se ha planteado en relación a los programas educativos artísticos es que estos apunten más a un problema de producción de obras que a una preocupación por el cuerpo que las produce, más a procesos de *expresión* (faceta perteneciente a la "cartografía") que de *impresión* (estado vinculado a la "geografía") más a enunciaciones que a sensibilidades. Aunque estas descompensaciones se están cuestionando y equilibrando desde hace un tiempo, todavía queda mucho que hacer más allá de las disciplinas y centrándose en una necesidad fundamental: asumir el cuerpo desde sus multiplicidades y ambivalencias. Es por esto que me interesa abordar el problema de la intolerancia corporal en los territorios educativos como asunto esencialmente humano. Partiendo del cuerpo como un modo de existencia y organicidad.

Me interesa delatar la ilusión de creer que vivimos una etapa en la que se enaltece al cuerpo, pues a donde quiera que miremos encontramos, en los medios y en los espacios públicos, imágenes de cuerpos que se muestran sin vergüenza, pensaríamos entonces que vivimos una "época del cuerpo". Pero resulta que lo que vemos constantemente responde a un molde único que nos aleja cada vez más de la experiencia de habitar un cuerpo sensible, de reconocernos como cuerpos específicos. Los espacios que se venden a la población como lugares para los cuerpos (gimnasios, centros de estética etc), son fábricas de moldes, máquinas seriadas y programadas a la más alta velocidad de satisfacción, saltándose los reconocimientos, para caer directamente en el producto que dé con la imagen correcta. No hay tiempo para una relación con nuestros cuerpos, en realidad vivimos una era de no-cuerpo ¿Cuál va a ser la respuesta de la Educación (principalmente de la educación artística y fundamentalmente la que se dirige al cuerpo) ante esto?

Se impone un cuerpo ideal y se muestra como el único cuerpo posible, para coronarse como EL CUERPO, ante el cual otro (no tan perfecto), no es cuerpo, sino que termina siendo una fragmentación o un conjunto de fragmentaciones de algo que, alguna vez, podría ser considerado un cuerpo.

Cabe preguntarse si la educación, siendo un proceso esencial en la expansión y diversificación de nociones corporales, cumple con su parte, o si, contrariamente, aporta a la legitimación de un cuerpo como objeto y destinado a un sentido productivo (y hay muchas maneras de interpretar lo productivo) *"Ya en la producción, ya en el consumo, ya en el ocio, o en el espectáculo o en la publicidad, etc., el cuerpo se ha convertido en un objeto que se trata, se manipula, se explota" J.M. Brohm*[1]

Las "geografías corporales" asumen el cuerpo como territorio, y al mismo tiempo el territorio (espacio de desplazamiento e interacción, posible escena) como cuerpo, enlazan a ambos y proponen una superposición infinita de cuerpos y geografías, un rizoma de territorios como mundos que se habitan mutuamente, desde sus particularidades y autenticidades, asumiendo el riesgo que implica una exploración no atada a figuras predeterminadas, pero reconociendo el riesgo como uno de los motores fundamentales de la creación.

1 Tomado de: Bernard Michel. El Cuerpo. Un Fenómeno ambivalente. Ediciones Paidós.

LA RESISTENCIA DEL CUERPO ESCÉNICO CONTEMPORÁNEO

Foto: Jesus David Torres. Obra: ¡Allá Adentro! (2008). Compañía: Nautilus Danza Contemporánea. Dirección: Edgar Laiseca

Carlos Andrés Martínez

Maestro en Artes Escénicas con Énfasis en Danza Contemporánea de la ASAB, intérprete de danza en diversos procesos desde 1998, fue director de la agrupación Nautilus Danza Contemporánea durante 4 años, y se ha desempeñado como docente en diversas instituciones educativas de danza desarrollando una actividad investigativa en torno a los procesos de creación. Actualmente termina la maestría de investigación social interdisciplinaria de la Universidad Distrital y es profesor del programa de Arte Danzario de la ASAB.

El presente texto hace parte de una investigación que gira en torno a las relaciones de poder vistas de manera ascendente, es decir desde los mecanismos de resistencia que ejercen los sujetos, particularmente los que participan en procesos creativos desde la práctica de la danza.

Tradicionalmente los estudios de las relaciones entre el arte, la cultura, y la política han sido desarrollados por sociólogos y antropólogos primordialmente, y aunque ellos mismos denuncian la importancia de entender estas relaciones desde el contexto particular de la producción artística, desarrollando incluso la sociología del arte, el arte mismo, como disciplina, no ha sido tomado en cuenta como constructor del análisis de esta relación.

Por lo tanto, esta investigación procura conjugar los conocimientos de las ciencias sociales en torno al poder, y los del arte en torno a la creación y la producción artística para desarrollar un proceso de investigación interdisciplinar. En este sentido, la investigación busca trascender la visión funcionalista del arte, que pretende que el artista sólo se ocupe de su práctica, sin que llegue a indagar en cómo esta se relaciona con su contexto.

La base por la que discurre la investigación es la de los estudios de la micropolítica, en términos de Michel Foucault, o de la moleculariidad en términos de Gilles Deleuze y Félix Guattari, y que corresponden al estudio de las relaciones de poder, no desde el análisis de las

grandes estructuras de poder, o de las instituciones hegemónicas, ni de la pregunta de cómo estas ejercen el poder, sino desde las prácticas de resistencia, de cómo los sujetos se relacionan con estas estructuras y otros dispositivos más sutiles que administran su vida.

"Quisiera sugerir ahora otra manera de avanzar hacia una nueva economía de las relaciones de poder, que sea a la vez más empírica, más directamente en relación con nuestra situación presente, y que implique mayor correspondencia entre la teoría y la práctica. Este nuevo modo de investigación consiste en tomar como punto de partida, las formas de resistencia a los diferentes tipos de poder" [1]

Aceptar este punto de partida implica reconocer que, para el análisis, el poder no se ejerce exclusivamente desde las grandes instituciones, sino que circula en entramados complejos en los que todos los sujetos participan y que, por lo tanto, las prácticas de resistencia no están tampoco circunscritas solamente a grandes movimientos de oposición, más bien se desarrollan a través de redes que articulan las más diversas experiencias, colectivas e individuales, en las que la principal resistencia no se basa en la oposición a lo hegemónico sino en la afirmación de sí mismo.

En el desarrollo de la indagación por la resistencia desde las perspectivas teóricas asumidas, el cuerpo emerge como una categoría fundamental que aquí se enfatiza debido al campo de análisis, referido específicamente a la creación en danza. En consecuencia, el recorrido discursivo está basado en la manera en la que se asume el concepto de resistencia desde la práctica creativa de la danza.

La pregunta sobre la cual se elabora la investigación es: ¿Elaboramos estrategias de resistencia en los diferentes entramados de poder de los que hacemos parte como integrantes de procesos creativos de danza?, y de ser así, ¿cómo elaboramos estas estrategias?

Siendo el interés de la investigación indagar por las relaciones entre el arte y el poder, particularmente en el ámbito de la danza contemporánea, se decidió desarrollar el registro de tres series en las

1 Foucault, M. (1985) El Sujeto y el Poder. Traducción de María Cecilia Gómez. En: Otras Quijotadas 2 (septiembre 1985). Medellín. P. 10.

que la danza se desarrolla: 1) la creativa, por medio indagación de dos procesos de creación, uno de la agrupación Nautilus Danza Contemporánea y otro de la compañía Cortocinesis; 2) la pedagógica, por medio del registro de dos procesos pedagógicos y de dos seminarios de pedagogía, el primero liderado por el Ministerio de Cultura y el segundo por la ASAB (facultad de artes de la universidad distrital); y 3) la discursiva, conformado por algunas fuentes bibliográficas, pero sobre todo, por el registro de conversaciones en los que elementos de la práctica de la danza quedan enunciados de manera espontánea.

A partir de la información recolectada de dichas series pueden vislumbrarse algunos elementos que funcionan ahora como hipótesis:

- Los procesos de creación del arte escénico contemporáneo rescatan el papel creativo del cuerpo y la subjetividad de los individuos debido a las dinámicas y metodologías creativas utilizadas. Es el cuerpo del sujeto el que se pone en juego en el desarrollo del proceso creativo, que se realiza en un contexto al que no es ajeno, como tampoco los cuerpos que en él participan desarrollando un proceso de reconocimiento y afirmación de sí mismos que se constituye como práctica de resistencia.

- Los cuerpos de los sujetos establecen diálogos con su entorno que no se restringen a la sumisión plena, y todos los discursos y prácticas que circulan en el entorno no son necesariamente asumidos de manera pasiva por los sujetos involucrados en el proceso creativo.

- Las prácticas artísticas desarrolladas fuera de los lineamentos de las políticas públicas culturales llegan en algunos casos a presionar la reelaboración de las mismas, empoderando a los sujetos como agenciadores de las disposiciones institucionales que sobre ellos se ejercen.

Investigación y epistemología de la danza

Foto: Federico Ríos. Obra: antesdelantes: Cavilaciones & mentiras (2010). Compañía: Estantres danza

“RUTAS HACIA UNA EPISTEME DE LA DANZA”

(SERIE: CUADERNOS DE BORRADOR # 2)

Foto: Zoad Humar. Obra: Círculo Abierto (2010). Compañía: Cámara de Danza

José Luis Tahua Garcés

Estudios: Danza Clásica 10 años. Estudios de Composición en Talleres y Seminarios de Danza Contemporánea. *Graduado en Artes Escénicas con énfasis en Dirección Coreográfica (ASAB-U. Distrital. 2011). Profesor: II grado Kung Fu. Escuela Cámaras Tai Yu Chin desde 1991.

Investigador en Teorias del Cuerpo con proyecto adscrito al grupo Creación y Pedagogía (Nivel A Conciencias. Cierre2009.). Otros grupos: Corporación Si Mañana Despierto. Nivel 1A Colciencias 2009. In Crescendo, Escuela de Música (2009) UPTC Asesoría en la Líneas de Investigación. Area De Danza. OFB (2010).

Publicaciones: +Aportes para una construcción de identidad (Notas y reflexiones críticas) (Febrero 2010). UPTC-Min. Cultura. +Publicación (en proceso 2° Semestre 2010). El Ganso de Aluminio (investigación-creación).

Escritos: Notas críticas y memorias del XIV Festival Universitario de Danza Contemporánea, UJTL. Coordinación Editorial. Día Internacional de la Danza. ASAB (en proceso).

Premio Convocatoria Iberescena 2010. Danza Contemporánea.

I. El presente texto es básicamente una reflexión sobre las rutas o caminos que conducen a la visibilización de una determinada área (en este caso, la danza), y en cuyos recorridos, aparecen como factores relevantes las producciones que los agentes del sector realizan desde las distintas líneas, es decir: investigación, creación, formación, circulación.

Los acontecimientos considerados como importantes para el conocimiento de la danza en el cuerpo social, en muchas ocasiones, están sujetos a un *modo de ver* dictado por intereses diversos, tanto de las instituciones como de grupos que se forman al interior de los circuitos. Ante esto, aparecen diversos focos de producción que reflejan las múltiples creaciones y procesos que dan cuenta de una serie de enfoques, conceptos y perspectivas tanto de la pedagogía del cuerpo, como del movimiento. Esto permite visibilizar el sentido de las búsquedas, así como las mutaciones epistémicas entre momentos y fases de este arte.

El saber-hacer de la danza es la ACCION que aparece desde un impulso primero relacionado con contextos geográficos, socio-históri-

cos, culturales. En este saber encontramos espacios generadores y productores de formas, además de un estrecho vínculo con los movimientos de las labores y acontecimientos cotidianos[1]. Es desde estos tópicos señalados en donde se inscribe un ritmo, una estética, un arte de movimiento circunscrito a técnicas corporales específicas, las cuales permiten resolver tanto las distintas situaciones del cotidiano, como aspectos de construcciones coreográficas y performáticas.

Las rutas[2] que configuran el "campo de visibilidad" de ésta práctica, como ya se había mencionado, se trazan e inscriben desde el propio quehacer de sus formas discursivas, en permanente búsqueda de una identidad – para el caso nuestro[3]. Y tendríamos que mencionar la

1 Aquí quisiéramos hacer un señalamiento en cuanto a la importancia que poseen los diferentes sistemas que integran el cuerpo de lo social – las innumerables voces del hombre del común, sus sucederes, los textos físicos, aparte de los patrones corporales que encierran historias de vida -, por demás desligados en innumerables momentos, tanto de las circuitos de la danza, como de los temas de investigación e historia. ¿Qué sucede con esos cuerpos que hacen parte de nuestro campo de acción? ¿De qué manera los hechos políticos y económicos en que se ven sumergidos esos grupos, y que afectan sus campos de acción, son también nuestras historias relatadas a través de un texto físico? ¿Qué tanto de esos códigos están inscritos en nuestras construcciones coreográficas? ¿En cuánto y en qué tanto, de manera sincera, esa relación de campos contribuye a un lenguaje particular de la danza? No hablamos de panfletos, ni de políticas coyunturales, ni de discursos seudo-cristianos o retóricas seudo-humanistas, ni de oportunistas que recogen temas del acontecer político tan ajeno a sus vidas o proyectos de vida, que sólo lo creen ellos; hablamos de cartografías sobre las que cruzan emociones, sentimientos, palabras, imágenes nunca acabadas, siempre vueltas a re-comenzar, a descubrir y develar todo aquello que ocurre en el paisaje de acontecimientos. Acudo a una frase de Akaji Maru fundador del DAI RAKUDA KAN (1972), grupo de Butoh: "estamos ante el fin de la toma de decisiones". Así pues, se trata de estar DISPUESTOS, es decir, una POSTURA que determine el corte de la en-cruzijada que ha representado el colonialismo de occidente en nuestras vidas y en todos los órdenes, para poder NOMBRAR con propiedad y respeto la palabra DANZA; una "danza antropológica" en cuyo lenguaje aparezca la expresión, el signo gestual, lo más recóndito del alma del hombre; una danza desde un concepto ampliado, parafraseando a Beuys, una danza que traiga esos tres elementos fundamentales: INVOCACION / EVOCACION / CONVOCACION .

2 Toda ruta señala un camino sobre el que se desplaza un cuerpo, es decir, trayectorias que permiten visibilizar la dirección donde se generan dispositivos como estructuras de información, las cuales han de posibilitar un discurso del acontecer humano.

3 Con esto señalamos los diferentes géneros: la reciente danza contemporánea -que inclusive, apenas es un bosquejo de una sumatoria de vertientes, escuelas, tendencias y técnicas de Occidente y el país del Norte, que ahora empieza a pensarse a sí misma, y a establecer un fundamento teórico- y la danza tradicional que, a pesar de sí misma, insiste en llamarse folklórica, "término excluyente, que establece un sesgo con otras formas que

percepción de la logósfera[4] que envuelve esas geografías y la manera como se constituye, a partir de una suma de temáticas e interrogantes, representaciones de las diversas vertientes, necesidades y dinámicas de los grupos y organizaciones.

II. **Espacio escénico**

El campo epistémico puede evidenciar:

Procesos metodológicos conformados por:

- Representaciones conceptuales
- Lógicas no formales
- Procesos no lineales
- Modos a-sistemáticos
- Relato como plataforma de investigación[5]
- Imagen epistémica: visual, escritural, texto físico etc. evidencia la organización del despliegue en el espacio-tiempo

---

podrían denominarse cultas" (Gilberto Gil).

4 Referenciamos el término en cuestión, considerando no sólo la figura en relación a capas de ideas, pensamientos, sino también a todas aquellas proyecciones que de una manera u otra, van a influenciar un derrotero del sector, es decir, investigaciones, creaciones, programas, lineamientos políticos que son por demás significativos en la concepción que de éste arte se tenga.

5 El autor en el desarrollo de su investigación abarca de forma amplia el concepto y dimensionamiento del re-lato como elemento pivotal de un proceso investigativo, para el caso, creación en danza. Sea corporal, de escritura, oral o desde los múltiples órdenes en que se estructura ésta forma de conocimiento, el RE-LATO: es volver sobre la latencia de vida - ese pulso / impulso que descansa tras de cualquier estructura dinámica -, lo cual posibilita encontrar vestigios que nos hablen sobre las trayectorias del movimiento corporal o los elementos en una construcción escénica. Evidenciarlo como elemento pertinente y fundamental de una práctica discursiva, de producción de teorías y conocimiento, es vislumbrar las pequeñas estructuras de información vivas que existen al interior de éste, las atmósferas que lo envuelven y que se transforman de manera permanente.

El escenario, convencional o no, la sala de ensayo, la mesa de diálogo[6], son lugares donde se movilizan ideas, acciones que reflejan y corresponden a una serie de hechos del cuerpo social referenciados en la individualidad del artista, en la evidencia de identidades, ordenes y desordenes de las relaciones, muchas veces un "orden abominable". Todo esto, implica "adaptar los criterios epistemológicos" a las dinámicas de los textos que se cruzan en éste lugar de la acción, a los artificios de sus imágenes epistémicas, pues, no sólo se generan las representaciones o presentaciones de la verdad[7], también, y de manera permanente, las situaciones de lo político cruzan las acciones de creación. Nuestras pesquisas investigativas se sitúan en fronteras móviles y abiertas a otros campos del conocimiento[8], para desde allí, no sólo visibilizar lo que "por un tiempo puede ser visto" (Riquelme), sino también visibilizar ese "largo tiempo de la percepción" (Huertas), que aparece a través de un lenguaje fugaz como es la danza.

6 Recordar que: "el dialogo es una forma de investigación" (Borges).

7 ... la verdad de lo dicho, de lo visto, "el dar para ver". Surge también esta verdad desde un modelo epistémico empleado para visibilizar una investigación creación a partir de datos, que son controlados por el creador conceptual que ha de dar orden a esa serie de categorías, mapas, partituras etc. y seguir una ruta de construcción de esa estructura móvil denominada obra de arte.

8 Aquí valdría aclarar que un campo de conocimiento no sólo está contemplado como aquel que usualmente avala el ámbito académico; son todos aquellos espacios en los que los saberes y acciones de colectivos o comunidades etc., siguen un proceso con metodologías particulares y acordes a su universo, produciendo teorías válidas tanto para los propios contextos en que se desarrollan, como para otros que hallen similitudes en cuanto a necesidades de todo orden. Ya ciertos nodos epistémicos de la IAP señalan y ponen al descubierto la relación entre objetivismo, monopolio del saber y control social; y, de este juego hace parte en muchos casos el ámbito académico sujeto a metodologías, modos operacionales, categorías conceptuales que provienen de sistemas de pensamiento hegemónicos, imponiendo su concepto de lo que es conocimiento y ciencia.

Desde esta instancia cabría preguntarse:

1 ¿Por qué y a razón de qué un sector acude a sus sistemas de información, para dar cuenta de sus recorridos?

2 ¿Cuáles son las herramientas, instrumentos, metodologías, líneas de las que se sirve para visibilizarse? ¿De qué puntos se componen las líneas sobre las que se soporta, es decir, los presupuestos y categorías conceptuales?

3 ¿De qué manera se da prioridad a los signos visibles, a las estrategias de aparición y rutas de construcción del conocimiento?

4 ¿Quiénes otorgan validez a lo que se expone y de qué manera se establece el sesgo de otros discursos del mismo sector?

5 ¿Se hace necesario para nuestra práctica discursiva -con un saber hacer inmemorial-, recurrir a éstas rutas de visibilización?

6 ¿Tras de la necesidad de establecer puentes con otros campos y saberes -sobre todo en y para el ámbito académico-, se esconde un afán de estatus en los "monopolios del saber"?

7 ¿De qué forma se pueden generar canales con otros sistemas de representación inscritos en sociedades tradicionales con sistemas cognoscitivos completamente ajenos a los nuestros?

OBSERVACIÓN # 1

Dentro de los circuitos académicos los métodos de trabajo que se desprenden del universo escénico, han sido reducidos, en muchos casos, a meras intenciones que nacen desde una arbitrariedad subjetiva del artista, a procesos que se resuelven desde planes de contingencia carentes de reflexión y análisis. Este supuesto, sobre una ausencia de rigor metodológico con las respectivas fracturas de conexión (coherencia) entre los conceptos, las herramientas y objetivos propuestos etc., evidencian la falta de una mirada en profundidad sobre nuestra práctica discursiva, amén de otras perspectivas a los tópicos y temas tratados en los trabajos de investigación-creación. Esto conduce a establecer un trabajo de visibilización de los productos y sus procesos,

diálogo entre los agentes del campo, eventos interdisciplinares para "escuchar otras miradas" sobre nuestro territorio etc., y así, dinamizar o dimensionar no sólo la línea de investigación, sino nuestro recorrido histórico como sector organizado.

III. Entrar en el meollo del asunto implica sacudir el polvo de ciertos anacronismos, convertidos en quistes epistemológicos[9], viejas herencias que sólo sirven para anexar nuestro saber-hacer de la danza como una sub-categoría del mal llamado conocimiento científico. La "búsqueda de una episteme de nuestra práctica" nos ha de orientar hacia una reflexión permanente sobre los sistemas[10] que nos soportan, los métodos sobre los que nos movemos, fases de los procesos de creación, para estar a la escucha atenta de nuestros relatos como plataforma y manifestación de la pulsión primera; volver sobre latencias para producir teorías que den cuenta tanto de los sujetos, como de los elementos referenciales, además de textos y contextos donde se construye éste conocimiento.

Hallar una manera organizada de sistematizar la información, los recorridos y rutas de aquello que nos ha servido en este tránsito, es pensar la acción, ese PENSAR / OBSERVAR / DECIDIR[11] de ciertas sociedades tradicionales; un "pensar despacio y actuar rápido".

OBSERVACIÓN # 2

1. En el inconsciente está la intención para "dejar ver, y acoger unos modos de ver" (Riquelme), de todo aquel suceder en ese estrato. Esto permite analizar y reflexionar sobre los materiales síquicos, que

9 ... y al cual sirven, como habíamos mencionado, muchas facciones de la academia, a pesar y en contra...

10 Cuando nombramos sistemas, nos referimos a los distintos géneros, estilos y sistemas que pueden configurarse por otros tantos sistemas y estilos; todo ello nos arroja, a una serie de conceptos, definiciones, filosofías, de los mismos que son, en última instancia, el material acumulativo que ha de servir para visibilizar una época de nuestro conocimiento danzario, observar y analizar los constitutivos de una iconología del cuadro escénico.

11 Acción: concreta/de representación/abstracta / sobre las cosas del mundo / mental o reconstrucción de las acciones de otro. (Tipos de acciones según Ricardo Lucio, para establecer una plataforma de análisis y reflexión, desde la cual se construye conocimiento y no se quede en una mera acción pragmática. Citado por Marco Raúl Mejía).

se convierten en piezas de la creación, esto es pensar la danza desde un concepto ampliado. Pero, es sólo un elemento conjugado, podríamos quedar atrapados y sofocados, en ese espacio por demás atosigante de la psicología experimental, siempre presta a divagar sobre las perversiones de otros…

2. Un espacio generador, para el caso escénico, en el cual se trabaja con una precisión del tiempo, requiere conocer en profundidad todos aquellos elementos motores que se movilizan en dicho espacio, lo cual señala características de una época, los datos que configuran las fases de dicho período -como señala Riquelme y siguiendo a Foucault- en el cual se inscribe el creador; pero con una salvedad, éste ha de situarse en un tiempo radial, para de ésta manera dar cuenta de un "mundo que está siendo" en conjunción con otros sucederes.

3. Los aspectos rebosante, cadavérico, dan cuenta de un estado saludable o enfermo del cuerpo auscultado, lo cual obviamente contempla: color, temperatura, fuerza anímica, tonos etc. Estos mínimos signos hacen parte de una serie de intercambios del lenguaje del cuerpo que bien podrían ser trasladados a otros contextos, y de allí, hacia una reflexividad sobre nuestros procesos de sistematización de nuestro quehacer, en el cual los datos, cartografías, ideas inscritas en el texto corporal se organizan y dan cuenta de un principio / fin en permanente apertura y cierre…

Bogotá, entre finales del 2010 y Septiembre de 2011

Año de la peste ...[12]

12 Este escrito se llevó a cabo con la asistencia en organización de datos de la bailarina Mary Luz Lizarazo Amaya.

Investigación e historia

Foto: Gabriela del Sol Abello. Obra: Baldío (2010). Compañía: Tercero Excluído

© gabriel

HUELLAS Y TEJIDOS.

HISTORIAS DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA EN COLOMBIA

Foto: Laura Benavides. Obra: Lalalá, lalalá, canción que era un soñ (2009)
CEC 2009. Dirección: Bellaluz Gutiérrez de la Torrre

Grupo de investigación HUELLAS Y TEJIDOS

Ganadores de la Beca de Investigación Cuerpo y memoria de la danza del Ministerio de Cultura 2011, conformado por:

Margarita Roa

Directora de la compañía la Arenera, bailarina de la Compañía Danza Común y profesora en la Universidad Javeriana. Desde 2009, es directora de la revista de danza El CuerpoeSpín.

Juliana Atuesta

Historiadora de la Universidad de los Andes y magíster en coreografía de la escuela de artes ArtEz Hogeschool voor de Kunsten. Es directora artística y gestora del proyecto social Danza Con-texto desde el 2010 y fundadora de Atempo Danza (2004-2008).

Andrés Lagos

Historiador de la Universidad Nacional de Colombia, bailarín de danza contemporánea para diferentes compañías de la ciudad y profesor de danza e improvisación para la Fundación Danza Común y la Academia de Artes Guerrero.

Bibiana Carvajal

Historiadora de la Universidad Javeriana y magíster en Artes del espectáculo con énfasis en Artes Vivas de la Universidad Libre de Bruselas. Intérprete- creadora e investigadora de danza contemporánea.

La danza contemporánea, como su nombre lo indica, es contemporánea. Se manifiesta en nuestra y para nuestra contemporaneidad, se pregunta por el ahora, por las identidades construidas en nuestros cuerpos y por las múltiples incidencias que puede tener el enjuiciamiento de lo que "somos". Consideramos que la danza contemporánea reivindica, actualiza y ofrece lentes alternativos que nos invitan a observar de nuevo lo que solemos llamar "realidad". De tal manera, podemos percibir la danza contemporánea como una práctica que no solo trae consigo experiencias de nuestra contemporaneidad sino que es, en sí, contundentemente presente.

No obstante, la experiencia de la danza en tanto práctica de y para el presente, no la despoja de su necesidad de ser abordada históricamente. No la despoja de su pasado sino que lo reivindica, lo interpreta y lo actualiza. La historia se pregunta desde el presente, desde la necesidad por comprender y aprehender contextos dentro de los cuales participamos. Y es desde esta perspectiva como emprendemos un camino hacia el estudio de las historias de la danza contemporánea en Colombia, en donde la historia no se consume en un irrevocable pasado y en donde la danza no se paraliza en un inamovible presente. Historia y danza confluyen en un juego anacrónico, por eso, más que pretender consensuar la historia de la danza en Colombia, ponemos en diálogo sus voces y sus silencios dentro de una trama donde el tiempo no corre en línea hacia los albores del futuro sino que permanece y reaparece cada vez con un rostro desconocido.

Por su parte, la posibilidad de pensar esta historia, particularmente en el caso colombiano, parte de los rastros silenciosos que la danza ha

venido dejando en la práctica y en la memoria colectiva de sus participantes, ya que es una práctica que escasamente se ha documentado, archivado o catalogado. La memoria de la danza contemporánea en Colombia suena en silencio, y es este silencio el que nos ha motivado a recuperar las voces de su historia y, consecuentemente, a producir sus huellas y los recursos que, frente a los ojos de la historia, enfrentan el riesgo de no existir. Es frente a esta situación que nos preguntamos por la manera de abordar la historia de la danza contemporánea en Colombia: ¿cómo recuperar su pasado y cómo construir esta historia?

Taller de investigación "Historia de la Danza Contemporánea en Colombia"

Con el propósito de comenzar a explorar e indagar sobre la pregunta por la recuperación y construcción de la historia de la danza contemporánea en Colombia, realizamos un taller de investigación, "Historia de la danza contemporánea en Colombia", que tuvo lugar en el Centro de Experimentación Coreográfica[1] de Danza Común durante los años 2007, 2008, 2009 y 2010. Este taller propuso examinar aspectos que integraran la danza dentro de una visión histórica alrededor del estudio sobre los tejidos y las transformaciones en el devenir de la danza contemporánea. De tal manera, uno de los factores fundamentales en el inicio de este taller fue la reflexión sobre la naturaleza de las fuentes que podrían ser abordadas, así como aquellas que simplemente no existen. Por tanto, consideramos necesario comenzar con el ejercicio de recuperar esas voces en silencio y, consecuentemente, de construir las fuentes emergentes de esas voces, con las cuales ya se estaba iniciando un llamado a escuchar las voces de esta historia.

La construcción de fuentes que este taller propuso y consecuentemente ejecutó estuvo principalmente determinada por su naturaleza oral. Se utilizó como herramienta metodológica un formato de entrevista para aproximarse a la historia desde la propia voz de cada protagonista, quien habló sobre sus procesos de formación, de creación y la manera como el contexto sociocultural influenció y aún

1 El Centro de Experimentación Coreográfica, CEC, ha sido apoyado por la Orquesta Filarmónica de Bogotá con el programa Apoyos Concertados desde el 2005.

sigue influenciando su práctica artística. Los participantes[2] del taller tuvieron la oportunidad de entrevistar directamente a algunas de las personalidades fundamentales dentro de la historia de la danza en nuestro país como Carlos Jaramillo, Katy Chamorro, Álvaro Fuentes, Ricardo Rozo, Peter Palacio, Álvaro Restrepo, Tino Fernández, Olga Lucía Cruz, Ángela Bello, Raúl Parra, Álvaro Fuentes, Hernando Eljaiek, Marta Roncancio, Leonor Agudelo, Marta Ruiz, Soraya Vargas, Bellaluz Gutiérrez, Maribel Acevedo, Edgar Sandino, Irina Brecher, Carlos Jaramillo, Ricardo Rozo, Mónica Gontovnik, Humberto Canessa, Norma Suarez, Guillaume Zachary, Carlos Latorre, Leyla Castillo y Carlos Martínez.

A partir de las entrevistas realizadas, en la edición 2007 del taller, los participantes escribieron textos reflexionando sobre aspectos que tuvieron resonancia con sus propios procesos artísticos. Movidos por una inquietud compartida con su interlocutor, los participantes se arriesgaron a desarrollar preguntas de esta naturaleza: ¿existe una danza contemporánea colombiana?, ¿si asumimos que somos nosotros los protagonistas de esta historia, qué estamos haciendo y cómo lo estamos haciendo?, ¿cómo hacerse un cuerpo para la danza contemporánea colombiana?, ¿hasta dónde llega el poder transformador de la danza en el individuo?, ¿cómo empezar una creación en danza?, ¿cómo se relacionan los sistemas de entrenamiento y los procesos creativos?

En su edición 2009, con estas mismas entrevistas, los participantes produjeron una serie de *tejidos* donde se establecieron relaciones entre los artistas entrevistados a partir de temas específicos que surgieron como comunes denominadores dentro de las distintas entrevistas como gestión, creación, transmisión de sentido, pedagogía, improvisación para la creación e interdisciplinariedad.

Desde un comienzo, esta experiencia fue asumida como un taller de construcción colectiva de conocimiento donde cada participante

2 A lo largo de cuatro años, los participantes del Taller fueron: Eduardo Oramas, Natalia Dallos, Dina Luz Román, Paula Chavez, Sebastian Ramírez, Angel Avila, Juan Manuel Mosquera, Sebastian Gracia, Andrea Pelaez, Bibiana Carvajal, Maria Fernanda Garzón, Cristina Carriazo, Laura Predieri, Marta León, Rebeca Medina, Gisela Castro, Laisvie Andrea Ochoa, Juliana Rodriguez, Maria Paula Álvarez, Marco Gómez, Paola Chaves y Melissa Lozano. Este Taller estuvo guiado por Andrés Lagos y Margarita Roa.

era responsable y estaba motivado a reconocerse como un sujeto histórico dentro de un devenir y, a la vez, como un productor de esta historia de la que todos hacemos parte. De esta manera, consideramos que el valor de este taller reside en el encuentro entre artistas de diferentes generaciones y permite que estos encuentros sean propulsores de una consciencia histórica que no toma distancia de su pasado sino que lo incluye dentro de la misma práctica actual de la danza. La voz de esta historia toma lugar a partir de sus propios protagonistas y de su relación con nuevas generaciones de artistas donde la voz se manifiesta a través de una multiplicidad de conductos. Anécdotas, memorias, recuerdos, postulados, constituyen *huellas* que le dan valor a la poética que el relato individual trae consigo y que configuran un exquisito material para ser interpretado, contextualizado y situado dentro de un *tejido* social y artístico.

Huellas y tejidos

Los resultados de este taller generaron nuevos encuentros que motivaron a constituir un grupo de investigación[3] para darle continuidad al proceso realizado en el taller, así como también para canalizar la pregunta por la construcción y recuperación de la historia de la danza contemporánea en el país dentro de un marco teórico y conceptual propio de esta investigación, acompañado de una exploración sobre la práctica de la escritura de una historia de la danza y de la reflexión sobre su importancia en el contexto actual.

Huellas y Tejidos es un proyecto que pretende dejar un aporte al conocimiento de los procesos y las prácticas de la danza hasta nuestros días, desde la perspectiva de la propia danza y la voz de los artistas. Como mencionamos anteriormente, hemos rescatado las voces para darle paso a la construcción de fuentes, las cuales son el motor pulsador de esta historia. En este caso, la oralidad de las fuentes, más allá de proporcionarnos un panorama de certidumbre, por el contrario nos adentran en un mundo móvil, subjetivo y, consiguientemente maleable. Por tanto consideramos revaluar la noción de *fuente,* para concebirla en tanto *huella.* Pues la *huella* es un rastro vivo que se trans-

3 Este grupo de investigación está conformado por Juliana Atuesta, Bibiana Carvajal, Andrés Lagos y Margarita Roa.

forma permanentemente. La *huella* es un silencio que enuncia y que sugiere, más no determina ni sentencia. La *huella* es sensible a ser modificada, existe mientras está porque, eventualmente, también puede desaparecer y dar paso a otras *huellas* y a otros silencios.

La efímera presencia de la danza es lo que la despoja de ser archivada y fijada y por eso consideramos necesario abordar su historia y la manera como deja rastro, desde su propia naturaleza. Abordar los rastros de la danza en tanto *huellas,* nos permite comprender que esta historia no se puede construir desde una perspectiva objetiva, sino desde la subjetividad desde la cual la danza genera *tejidos* maleables y vastos.

Por su parte, los *tejidos* son conductos necesarios a través de los cuales las *huellas* son puestas en diálogo. El *tejido* es esa forma de construir encuentros entre las *huellas* a través de los cuales entretejemos una historia que se enlaza en términos de urdimbre abierta, en donde el tiempo no se agota sino que permanece. De manera que la historia que propone *Huellas y Tejidos* es una historia en donde, de las causas no emergen lógicas consecuencias y en donde los procesos no se leen desde una narrativa lineal. Es una historia anacrónica y compleja; como diría Lezama Lima, es un "banquete histórico" en el que el objetivo del diálogo entre el pasado y el presente no radica en comprender su lógica, sino su complejidad. Así mismo, el flujo de *tejidos* de esta historia permite aproximarnos desde lo que somos y permite hacernos preguntas sin recibir respuestas, sin conclusiones ni puntos de llegada. Esta es una historia abierta que sugiere múltiples puntos de partida y dentro de la cual participamos, pues no tomamos distancia del pasado para comprenderlo, sino que a la vez que somos exploradores de ese pasado también somos explorados; somos creadores y partícipes, productos y gestores.

Desenlaces

En los últimos tiempos, individuos e instituciones, se han interesado por revisar lo que se ha hecho y se ha dejado de hacer en el ámbito de la danza contemporánea en Colombia. Este interés ha facilitado la posibilidad de mirar la práctica de la danza desde otras ópticas y nos ha llevado a comprender que no somos artistas aislados sino que

somos fruto de convergencias sociales e históricas. Creemos que tener una visión más amplia sobre la trayectoria de esta práctica, repercute en la manera en la que podemos aprehender y relacionarnos con los procesos de nuestros colegas.

Comprender las redes de colaboración y el esfuerzo individual de artistas, nos permite avanzar con pasos más sólidos hacia la generación de políticas culturales que apoyen el desarrollo de esta práctica, desde su implementación en la educación escolar, hasta en la producción y circulación de obras artísticas.

Huellas y Tejidos abrirá puertas para que su contenido sea confrontado y puesto en diálogo con otras experiencias y desde otros intereses de investigación y así ampliar la producción de conocimiento en el campo de la danza contemporánea. El desarrollo de una consciencia histórica abre la posibilidad de fortalecer redes de identificación y empoderar el sector de la danza con un conocimiento crítico y constructivo sobre su pasado.

Gracias a todos los colaboradores de esta publicación:

Escritores:

Vladimir Rodríguez Chaparro, María Teresa García Schlegel, Marta Esperanza Ospina Espítia, Doris Helena Orjuela Parrado, Lasvie Andrea Ochoa Gaevska, Margarita Roa Vargas, Natalia Orozco Lucena, Carlos Latorre, Eloísa Jaramillo Arango, Marybel Acevedo Fandiño, Gustavo Alberto Villa Bernal, Vivian Nuñez Medina, Renato Ferracini, Hanz Plata Martínez, Adrián Gómez González, Carlos Andrés Martínez Medina, José Luis Tahua Garcés, Juliana Atuesta Ortíz, Bibiana Carvajal Bernal, Andrés Lagos López.

Fotográfos:

Fernando Cruz Florez, Zoad Humar Forero, Yeremy Vega Bohorquez, Oscar Prieto Novoa, Paola Correa Acero, Federico Ríos Escobar, Gabriela del Sol Abello Barbosa, Tulia Villa Macías, Carlos Mario Lema, Jesús David Torres Pinzón, Laura Benavides, Álvaro Ayala y Juan Carlos Chaparro.

Traductora:

Adriana María Urrea Restrepo.

IDARTES, Instituto Distrital de Artes de Bogotá, entidad adscrita a la Secretaria de Cultura, Recreación y Deporte, ejecuta la política pública de las áreas artísticas de la danza, música, teatro, literatura, plásticas y audiovisuales, en todas sus dimensiones y procesos.

La **Asociación Alambique** tiene como propósito fundamental generar prácticas y reflexiones alrededor del quehacer artístico que movilicen la interacción, la creación y la investigación de las mismas. Desde sus inicios (2005) Alambique ha desarrollado plataformas permanentes de investigación y creación, entre ellas Espacio Ambimental (www.espacioambimental.com) y de reflexión como la revista de danza El CuerpoeSpín (www.elcuerpoespin.net).

Tránsitos de la investigación en danza 1 nos deja ver ya un contexto complejo de inquietudes, unos sujetos que indagan y resuelven de maneras diversas sus preguntas, unos objetos (temas) que permiten abrir diálogo con otras experiencias como la académica, o las prácticas de memoria y conocimiento tradicional que podrían alimentar desde otros frentes, a un sector que se nutre de la diversidad.

Para facilitar la lectura se ha realizado una organización posterior a los encuentros en cinco apartados. Uno primero que indaga por procesos de la danza dados en el espacio de formación. Otro, segundo, que reúnen cinco experiencias que autoanalizan su hacer creativo. Uno tercero, conformado por cinco artículos que plantean discusiones alrededor del cuerpo y sus diversas posturas teóricas. El cuarto presenta un artículo que propone conceptos desde la praxis para hablar de una epistemología de la danza; y finalmente, un último apartado que contiene un artículo que indaga por el hacer histórico de la danza en Colombia.

ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ D.C.
BOG BOGOTÁ POSITIVA GOBIERNO DE LA CIUDAD
CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE
Instituto Distrital de las Artes
ALAMBIQUE