NOCIONES DE CUERPO Y ENTRENAMIENTO EN DOS COMUNIDADES DE DANZA CONTEMPORÁNEA EN BOGOTÁ: DANZA COMÚN Y CORTOCINESIS



Maestrante
Yudy del Rosario Morales Rodríguez

NOCIONES DE CUERPO Y ENTRENAMIENTO EN DOS COMUNIDADES DE DANZA CONTEMPORÁNEA EN BOGOTÁ: DANZA COMÚN Y CORTOCINESIS

Informe Final de Investigación para optar al título de
Magister en Estudios Artísticos

Maestrante
Yudy del Rosario Morales Rodríguez
Código: 20112103014

Director
Ph.D. Pedro Morales López

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Facultad de Artes ASAB
Maestría en Estudios Artísticos

Bogotá D.C., septiembre 26 de 2015

Dedicatoria

A Ray y Oscarito, las
dos personas que son mi
apoyo y mi luz.

Agradecimientos

A los miembros de los colectivos Danza Común y Cortocinesis que abrieron sus espacios-lugares para hacer posible este proyecto.

A mis colaboradoras incondicionales Mariana Velazco y Martha Tuta, por sus manos extendidas que acogieron cada solicitud de apoyo.

A los amigos y familiares, con sus voces de aliento fueron el apoyo emocional para seguir adelante.

A los maestros que me acompañaron en este proceso, desde el primero hasta el último día sus consejos, sugerencias, controversias y generosidad del conocimiento compartido hicieron posible el tránsito por esta experiencia.

A los compañeros de la primera cohorte de la maestría, cómplices de los momentos vividos y permitirme ser parte de ustedes.

A los estudiantes que soportaron las angustias, las preocupaciones, los días de sueño y agotamiento, gracias por su comprensión.

A todo el personal administrativo de la maestría y a los monitores, por estar ahí solícitos y pendientes de nuestras necesidades.

Eternamente agradecida…

TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN DEL PROYECTO 8

PALABRAS CLAVE 8

INTRODUCCIÓN 11

MOTIVOS, DESEOS, INTENCIONES Y PERSPECTIVAS DE UN PROYECTO 11

DESENTRAÑANDO LA MADEJA PARA UNA POSIBLE SALIDA DEL LABERINTO DE MAZES 22

CAPÍTULO 1 34

DESDE DONDE PARTIMOS Y DONDE ESTAMOS 34

1.1 Vivo, corro, vuelo 35

1.2 ¿A que nos referimos con Estudios Artísticos? 37

1.3 La Danza 40

1.4 ¿Qué es Danza Contemporánea? 44

1.5 ¿A qué nos referimos cuando hablamos de Cuerpo? 60

1.5.1 Corporeidad y Corporalidad 71

1.6 Entrenamiento 81

CAPÍTULO 2 88

EL ARJÉ DE DOS COMUNIDADES DE LA DANZA 88

2.1 ¿Quiénes son los protagonistas/participantes en esta investigación? 88

2.1.1 Danza Común 88

Protagonistas Danza Común 91

2.1.2 Cortocinesis 94

Protagonistas Cortocinesis 97

2.2 El arjé o arché 101

2.3 Communitas de la danza en Bogotá / Comunidades 114

CAPÍTULO 3 132

DOS PRÁCTICAS DE CUERPO Y ENTRENAMIENTO DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA EN BOGOTÁ 132

3.1 Recorriendo el centro de la ciudad 133

(In)-(con) fluencias Danza Común 135
3.2 Redescubriendo el Espacio Odeón 138
(In)- (con) fluencias Cortocinesis 140
3.3 Una clase. Maestro Rodrigo Estrada 142
3.4 Hablan los maestros sobre la noción de espacio-lugar 146
3.5 Una clase. Maestra Ángela Cristina Bello 149
3.6 Consideraciones sobre el entrenamiento 152
La técnica, lo técnico y otras cuestiones... 160
3.7 Una clase. Maestro Andrés Lagos 175
3.8 La noción de Cuerpo 180
3.9 Una clase. Maestro Edwin Vargas 187
3.10 Interpretación versus Ejecución 190
EPÍLOGO: UNA IDEA QUE REVOLOTEA *201*
CONCLUSIONES *206*
SALIDA DEL LABERINTO DE MAZES *206*
BIBLIOGRAFÍA *211*
ANEXOS *222*
APÉNDICE: *223*
DOCUMENTAL VOCES DE LA DANZA CONTEMPORANEA EN BOGOTÁ. *223*

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Cartografía de la investigación. 31
Figura 2. Eventos del concepto ampliado de danza 42
Figura 3. Las extensiones corporales. 66

LISTA DE ANEXOS

Anexo 1- Bitácora 28

1.1 Facsímil Bitácora Clase de Ángela Bello y Edwin Vargas

Anexo 2 - Megatexto 1 Cuerpo y Entrenamiento 29

Corporalidad-Corporeidad / Interpretación-Ejecución / Bailar / Rol / Técnica - Lo Técnico / Proceso de formación- Metodología / Piso Móvil / Disciplina- Autonomía.

Anexo 3 - Megatexto 2 Otras Nociones 29

Espacio-lugar / Comunidad-Colectivo / Arjé-Arché / Influencias-Identificación / Procesos Creativos / Opiniones Generales.

Anexo 4 - Facsímil Escaleta de Edición Documental Voces de la Danza Contemporánea en Bogotá. 33

RESUMEN DEL PROYECTO

Desde los Estudios Artísticos se busca ampliar el abanico de acercamientos, cruces y desplazamientos para adentrarnos en aspectos de la creación artística. Este relato etnográfico se orientó a resolver la siguiente pregunta de investigación: ¿Qué entienden por cuerpo y por entrenamiento Danza Común y Cortocinesis, dos colectivos de danza contemporánea de Bogotá?

El informe de investigación incluye: introducción, tres capítulos, epílogo, conclusiones, anexos, referencias consultadas y apéndice. La introducción expone los motivos, intenciones y la ruta metodológica seguida. Los capítulos y el epílogo, dan cuenta de la fundamentación teórica conceptual sobre la danza contemporánea y las nociones de cuerpo y entrenamiento desde la mirada de filósofos y artistas; los inicios, experiencias y criterios sobre estas nociones en las voces de los protagonistas/confidentes de dos agrupaciones dancísticas en la ciudad de Bogotá: Danza Común y Cortocinesis; además de la visión de la autora/investigadora.

Se asume la noción de cuerpo bajo una acepción integradora de las valencias corporales que identifican al ser humano; la necesidad del entrenamiento como espacio-lugar transformador del cuerpo que somos, especialmente, en el ámbito de la expresión artística que constituye la danza y resumido en este trabajo bajo la definición de corpopoiesis.

PALABRAS CLAVE

Danza Contemporánea, Cuerpo, Entrenamiento, Communitas.



ABSTRACT

The Art Studies seek to expand the range of approaches, crosses and movements to get into aspects of artistic creation. This ethnographic description about two groups of contemporary dance in Bogotá was aimed at solving the following research question: What do the groups *Danza Común* and *Cortocinesis* understand about body and training?

The research report includes an introduction, three chapters, an epilogue, conclusions, annexes, consulted references and an appendix. The introduction presents motives, intentions and the methodological route used to develop this research. The chapters and the epilogue present the conceptual and theoretical basis of contemporary dance. Further, the notions of body and training are presented through different points of view of philosophers and artists. Their beginnings, experiences and criterion towards these concepts are presented by the voices of the actors and friends of these two dance groups from Bogotá. Besides that, the point of view of the author/researcher is included.

A notion of body is assumed from an inclusive point of view that takes into account bodily valences to identify the human being. The need for training as a space-site that transforms the body that we are, especially, in the field of the dance as an artistic expression and summarized in this paper by the concept of corpopoiesis.

KEYWORDS

Contemporary Dance, Body, Training, Communitas.



RÉSUMÉ

Dès les Études Artistiques on cherche à élargir l'éventail des approches, des carrefours et des détournements pour nous plonger dans des aspects sur la création artistique. Le présent récit ethnographique a été dirigé à répondre la question suivante: Qu'est-ce que les groupes de danse contemporaine de Bogotá, connus comme *Danza Común* et *Cortocinesis,* conçoivent-ils par corps et entraînement?

Le présent récit de recherche est composé d'une introduction, trois chapitres, un épilogue, des conclusions, des annexes, des références et une annexe. L'introduction présente les motivations, les intentions et la méthodologie utilisée. Les chapitres et l'épilogue présentent des concepts théoriques sur la danse contemporaine, ainsi que les notions de corps et l'entraînement en danse, lesquels sont présentées à travers différents points de vue des philosophes et des artistes. Les débuts, les expériences des groupes interviewés et leurs critères sur ces concepts sont présentées à travers les voix des chefs de file/confidents des deux groupes de danse de Bogota (*Danza Común* et *Cortocinesis*). En également, le point de vue de l'auteur/chercheur est inclus.

La notion de corps est prise à partir d'une perspective d'intégration, en tenant compte des valences corporelles qui identifient l'être humain. Le besoin d'entraînement comme l'espace-lieu qui transforme le corps, le corps que nous sommes, particulièrement dans le domaine d'expression artistique qui inclut la danse et condensées dans le présent document avec la définition de corpopoiesis.

MOTS CLÉS

Danse Contemporaine, Corps, Entraînement, Communitas.



INTRODUCCIÓN
MOTIVOS, DESEOS, INTENCIONES Y PERSPECTIVAS DE UN PROYECTO

Históricamente la danza se ha manifestado de diversas formas en estrecha vinculación con las tensiones propias de las sociedades que la han alimentado. Por este motivo la investigadora cree fehacientemente que estamos en mora de abordar desde la mirada de los estudios artísticos este momento particular en que se consolida el movimiento de la danza en Colombia. Es de interés personal y una necesidad académica de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas en los 20 años de existencia del énfasis y posterior Opción Danza Contemporánea del Proyecto Curricular de Artes Escénicas de la Facultad de Artes ASAB que a la vez, dio paso a la creación del Proyecto Curricular Arte Danzario en el año 2011, configurar el pensamiento y la acción dancística de la escena contemporánea en la ciudad capital en un período concreto que fomente los saberes de los espacios académicos de sus planes curriculares.

Es necesario, por la naturaleza y característica inmediata de la práctica artística danzaria que se puede perder en el tiempo y solo quedar en la memoria de sus protagonistas, desarrollar cierto corpus reflexivo encaminado a hacer pervivir el arte de la danza, su contexto de producción y el tejido de relaciones que puede desarrollar. Unido a estas situaciones encontramos un campo artístico fragmentado y poco reconocido desde las estructuras de la sociedad y además, desvinculado de la necesidad de posicionar la danza en un marco cultural y político que reconozca las dimensiones humanas, universales, motoras, polimórficas, polivalentes, complejas e integradoras de esa expresión artística.

En Colombia, los maestros Pedro Morales y Adyel Quintero (2012) comentan: “nos falta camino por recorrer en ese sentido, la mayoría de las investigaciones que se llevan a cabo no tienen como objeto de estudio el arte, sus orientaciones principales son de carácter



histórico y sociológico, y no suelen adelantarse abundantes exploraciones en torno a la teoría, la técnica y la artesanía de los lenguajes artísticos" (p. 10).

La danza es aún un campo poco explorado en la ciudad y en el país, el gremio dancístico es relativamente joven, y se ha venido convirtiendo en un grupo altamente propositivo. En tiempos recientes se ha podido constatar la existencia de iniciativas que van abriendo espacios de consolidación artística, de circulación de propuestas y de construcción histórica, que aún no alcanzan la definición necesaria para trascender lo institucional, lo social y lo político como espacios fortalecidos y representativos.

En un barrido exploratorio de las publicaciones e investigaciones sobre la danza contemporánea en la ciudad, nos encontramos con muy poco acervo en esta materia. En el *Estado del Arte del Área de Danza en Bogotá D.C* (Beltrán & Salcedo, 2006) auspiciado por el Observatorio de Culturas del Instituto Distrital de Cultura y Turismo (IDCT), actualmente Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, su investigadora principal Ángela Beltrán, se refiere a la escases de bibliografía directamente relacionada con la danza contemporánea en la ciudad pues solo el folclore y la tradición han tenido eco en la producción textual de la memoria dancística. En este orden aparecen las publicaciones realizadas fundamentalmente por el IDCT entre los años 1994-1998 dedicadas a la danza y relacionadas a continuación:

- Flórez Forero Nubia (1994). *Así danzamos*. Colombia. Ministerio de Cultura, Icetex-Icfes.

- Universidad Nacional-IDCT (1995). *II Encuentro de danza contemporánea. danza adentro, danza afuera*. Colombia. Universidad Nacional- IDCT.

- Velásquez Ana María (1997). *Re-flexiones, II Festival Universitario de Danza Contemporánea*. Colombia. Fundación Universitaria Jorge Tadeo Lozano.



- Flórez Karla (1997). *Recuentos y reflexiones. Proyecto María Barilla en Bogotá*. Colombia. Banco de Propuestas Artísticas. IDCT.

- Autores varios (1998). *Gestus*, Centro de Documentación Escénica. Colombia. Ministerio de Cultura.

En años recientes la memoria de convocatorias, concursos, ensayos, e investigaciones, así como las reflexiones de sus protagonistas, son recogidas en diferentes publicaciones con temas variados y dirigidos fundamentalmente a la práctica artística de creaciones contemporáneas. De estas publicaciones aunque no han tenido la continuidad esperada, podemos mencionar las siguientes:

- Beltrán Ángela, Castillo Leyla y Rodríguez Vladimir (2005). *Colección Memorias de Danza, Tomo I, Danza Urbana*. Colombia. Editado por la Alcaldía Mayor de Bogotá, IDCT.

- Autores varios. (2005), (2006) y (2007). *Pensar la Danza.* Colombia. Alcaldía Mayor de Bogotá, IDCT. (Colección de entrega anual).

- Autores varios (2010), (2011). *Tránsitos de la investigación en danza. Encuentros y reflexiones en torno al saber del cuerpo, la creación, la tradición y la memoria*., 1ra parte y 2da parte de la publicación digital. Idartes y Asociación Alambique Ontología Cultural.

- Congote Juliana (2013). *Cierta época para danzar*. *Temporada Internacional de Danza Contemporánea de Colombia 1996-2006*. Colombia. Ministerio de Cultura.

- Grupo de Investigación y Creación Huellas y Tejidos (2014). *Historia de la Danza Contemporánea en Colombia*. Beca de Investigación Cuerpo y Memoria de la

Danza. Programa de Estímulos 2011. Plan Nacional de Danza. Colombia. Ministerio de Cultura.

- Autores Varios (2014). *Programa de mano. Coreografías colombianas que hicieron historia*. Colombia. Elaborado y publicado por el Ministerio de Cultura, Idartes y Alambique.

En este rastreo para la propuesta de investigación, solo se ha encontrado una investigación realizada para una serie documental de televisión sobre seis creadores de la danza en Colombia: *Memorias de cuerpo. Maestros de la danza en Colombia*. Es este un material precedente que rescata la memoria de los pioneros de la danza, resaltando las figuras de Jacinto Jaramillo, El cuerpo de la tierra, Delia Zapata, El cuerpo mestizo. Recoge además a Carlos Franco como El cuerpo festivo, a Gloria Castro en El cuerpo como instrumento, Álvaro Restrepo, se identifica como El cuerpo sagrado mientras, Carlos Jaramillo se presenta como El cuerpo fuego. Estas personalidades se consideran los precursoras de la danza nacional. Los autores, Raúl Parra, Emilsen Rincón, Jenny Fonseca y Sandra Molano, pretendieron dejar una memoria para las nuevas generaciones en torno a las bases del actual panorama danzario en el país. Otras propuestas de iniciativas particulares se encuentran en la revista *El CuerpoeSpin* (su primer número aparece en 2009) con la Asociación Alambique, recoge comentarios, críticas y reflexiones sobre tópicos de la danza contemporánea y la escena en la ciudad.

No queda duda al respecto de la necesidad del reconocimiento y archivo de lo que se hace y se produce en Bogotá en el terreno de la danza, a través del registro visual-textual del diálogo permanente desde adentro de su práctica. De cierta manera, el presente trabajo es una reivindicación ante la poca circulación y atención dada en los medios masivos, así como la restricción de los imaginarios sociales y políticos alrededor del arte y en particular de la danza que se considera como una manifestación con “poco peso” y “contenido”, muchas veces vista en los límites del entretenimiento, la “cultura física”, o para el desarrollo de un cuerpo “glorioso”, escultural, con patrones estéticos competitivos y



comerciales y no como una manifestación capaz de participar activa y dinámicamente en la construcción de corporeidades colectivas e individuales. Es también una forma de posicionamiento político desde la academia que sitúa y reconoce la danza como una profesión, y como un campo de conocimiento sensible.

El texto artístico de la danza contemporánea se aleja de los cánones tradicionales de la danza occidental, fundamentalmente de su mayor exponente, la danza clásica. En el recorrido de las posturas ante el trabajo del cuerpo, los patrones estéticos, las significaciones que se asumieron en el devenir histórico del cuerpo en la creación artística de la danza como espectáculo, es lo que impulsa esta indagación. Se busca re-conocer las propuestas que en este tiempo histórico[1] como categoría que recoge la permanencia de unas formas y estructuras que determinan los períodos de inicio, evolución y movimiento en el tiempo que se afianzan dentro de la danza contemporánea bogotana, escenario del proyecto, para hacer visible los procesos formativos y la acción práctica de las propuestas que se desarrollan en la construcción de un cuerpo artístico.

En otro orden de ideas y no menos importante, la consolidación en los espacios universitarios de los programas dedicados al saber dancístico, su estudio y la reflexión sobre la práctica nos obliga a contextualizar el hecho artístico en el acontecimiento propio de su apuesta, así como, reconocer la huella de su paso en una doble vía: para su praxis, desde la fundamentación de los espacios académicos dedicados al trabajo del cuerpo como una práctica artística, el pensamiento y la teorización en contexto. Reafirman esta intención las palabras de Hilda Islas (1995): "lo inatrapable del fenómeno [danza], el carácter kinético–empático de su trasmisión, ha desanimado la proliferación de discursos verbales y los mismos productores de danza no han generado suficientes discursos sobre su hacer, en comparación con otros artistas" (p. 42).

[1] Los hechos históricos nunca suceden en el vacío, están situados en un tiempo (cuándo) un espacio (dónde) y sus protagonistas (quienes). http://portalacademico.cch.unam.mx/alumno/historiauniversal1/unidad1/categoriasConceptos/bibliografia.http://enciclopedia.us.es/index.



Este elemento también constituye una motivación personal. Por más de 30 años de trabajo la autora ha trabajado en la práctica y el entrenamiento de la danza contemporánea, como docente, intérprete, creadora y gestora. Ello ha desembocado en la necesidad de revisar y proponer una mirada en torno a su propia experiencia como una confrontación necesaria para transformar y trascender tal experiencia personal, artística y docente. De esta manera, los pensamientos de los otros (percepciones, razonamientos, valoraciones) contribuyen al reconocimiento mutuo y al autoreconocimiento, indispensables para la construcción de una suerte de tejido de identidades de quienes conforman el campo de la danza.

En efecto, la danza posee una amplia trayectoria, desde tiempos inmemoriales se hace danza por necesidad expresiva de los hombres ancestrales, sin embargo es paradójico que sea poco su registro e insuficiente su reflexión. "Tradicionalmente la danza pasa de cuerpo a cuerpo, de maestro a alumno, de un individuo a su pareja, y la trasmisión es kinética, emotiva: compleja" (Islas, 1995, p. 42). Es decir, la danza por su carácter performático en su hacer, es eminentemente efímera y experiencial. Muchas veces, el registro de su poiesis y su poética, no permite quedarse en el espectro de la institución arte (museable y registrable) y se ve relegada a otros niveles de aceptación académica, dejándola prácticamente solo a la contemplación y al placer de su práctica. Desde esta perspectiva, no se construye el soporte necesario para un posible ejercicio de análisis y crítica que realce la contribución de esta praxis artística al campo del arte en general.

El poco reconocimiento o posicionamiento de la danza en la producción de conocimiento que si poseen otras áreas, como la plástica y la música, que históricamente han sido capaces de generar transformaciones, se debe entre otras cosas, a la no sistematización consecuente para que cada una de las técnicas, métodos y conocimientos afloren y acrediten la danza como una forma más dentro del espectro de la producción humana, tanto individual como colectiva, importante y necesaria en las sociedades para crecer y desarrollarse a través de todas sus expresiones. Es por medio de la *estesis* que afloran los distintivos de identidad que nos hace particulares, construimos comunidades, desarrollamos la cultura y por qué no, la historia.



En los campos de la creación y la formación artística se presentan resistencias frente a la exclusión y se establece un diálogo horizontal de pares de diversos saberes para develar otras maneras de hacer, pensar y estar, orientando así las miradas a la complejidad misma de las relaciones humanas. Es necesario entonces, poner en evidencia qué es lo que se hace, se dice, se reflexiona y se produce en todas las esferas del arte, para desplegar la constante praxis de los procesos. En el caso particular de este trabajo de investigación, se pone la atención en la construcción de cuerpos-corporeidades/corporalidades que, desde el entrenamiento o la clase técnica, se entretejen en dos grupos exponentes de la práctica de la danza contemporánea en Bogotá: Danza Común y Cortocinesis.

Las agrupaciones Danza Común con 22 años de existencia y Cortocinesis con 12 años de conformación como colectivo fueron escogidas para la realización de este proyecto por su incidencia en el espectro de la danza contemporánea de la ciudad, el país y más allá de sus fronteras. Estos grupos han mantenido sus proyectos en la escena colombiana desde una propuesta particular en la danza, y desde ahí, se han proyectado para abrir espacios y desarrollar acciones en varios frentes. Sus puntos de partida fueron las creaciones coreográficas o performáticas; debido a la necesidad de crecer profesional y artísticamente exploran otros caminos, participando en procesos de formación o creando su propio sistema de entrenamiento. Sus experiencias nutren a la comunidad dancística y forman parte de la historia de la danza en Colombia

Al por qué de la pregunta por el cuerpo y el entrenamiento, como se ha explicado antes, se debe a muchas razones: las necesidades del campo de la danza, el re-conocimiento de la producción y las maneras de proceder, las particularidades del quehacer artístico los problemas a los que se enfrenta la práctica de la danza, las motivaciones y deseos personales con compromiso social y académico, la posibilidad de develar cuestiones importantes del cuerpo escénico ex-puesto en la escena. Es de advertir que queda oculto uno de los elementos fundamentales que soportan la re-presentación escénica, el entrenamiento, actividad insustituible dentro de la manifestación de la danza y a la que pocos le prestan la atención necesaria. La investigadora Hilda Islas (1995) en su texto



Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia, nos estimula a trabajar sobre cuestiones metodológicas en torno al cuerpo y el entrenamiento. Este incentivo da pie para asumir esta tarea en el presente trabajo al vivificar la interpretación documental a beneficio del rescate de la especificidad de la práctica dancística.

Otro elemento que no puede ser soslayado es la idea de que entrenar es anular el cuerpo. Idea que corresponde a corrientes o postulados postmodernos, una de cuyos exponentes es Yvonne Rainer con el *Manifiesto del No*. En este orden de ideas, Susana Tambutti[2] cuando nos habla del concepto que tiene de la técnica, (por la herencia de los postulados de la danza clásica y su visión de armonía, belleza, proporción, práctica de un método de entrenamiento y representación bajo la perspectiva moderna de la dualidad cartesiana), la asume como una manera de anular, reprimir y castigar el cuerpo con una disciplina rigurosa, ordenada cuantitativa y matemática, donde el cuerpo y el movimiento son prisioneros de las formas.

Anima a la presente indagación, la posibilidad de reivindicar este *momentum* tan importante que es el entrenamiento. A pesar de intentar negar esta práctica, sigue siendo una necesidad en la praxis de la danza; el por qué y el para qué es lo que trataremos de develar en el presente trabajo, así mismo, nos proponemos eliminar la "carga semántica" negativa de la clase-entrenamiento donde el cuerpo se pone en acción para explorar al máximo sus capacidades expresivo-creadoras.

El cuerpo es el receptáculo natural de la danza, es a través del cuerpo que se manifiesta la acción y su naturaleza intrínseca -el movimiento- que junto con el entrenamiento, se convierten en la razón primordial e hilo conductor para el desarrollo de la investigación.

Es de interés conocer cómo se habita el cuerpo en la danza contemporánea, cómo afecta el "hábitus del entrenamiento", *y* cómo se manifiesta dentro del campo sensible en el contexto

[2] El discurso de Susana Tambutti lo podemos encontrar en textos tales como Danza y Pensamiento moderno, Danza y discursos teóricos y Danza o el imperio sobre el cuerpo que sustenta la argumentación de que el entrenamiento y por consiguiente la técnica suprime y anula el cuerpo.



sociocultural de la práctica de la danza respaldado por el concepto sociológico de Bourdieu y reafirmado por Canclini de ese *hábitus* como generador y sistematizador de prácticas individuales y colectivas que suceden en un contexto social. Se nos propone por otro lado, prestar atención a la *dialéctica de las relaciones* y cómo estas, pueden consolidar la subjetividad tanto individual como colectiva, las posiciones éticas, la estesis y aisthesis en el hacer de las prácticas que enmarcan el trabajo de los dos grupos artísticos.

Nociones de cuerpo y entrenamiento en dos comunidades de danza contemporánea en Bogotá: Danza Común y Cortocinesis, pretende indagar en la construcción de la corporalidad desde el lenguaje de la danza, ese cuerpo que somos y cómo se nutre desde la práctica artística de la danza con uno de sus componentes esenciales, el entrenamiento, son las razones para formular la pregunta o problema de investigación:

> ¿Qué entienden por cuerpo y por entrenamiento Danza Común y Cortocinesis, dos colectivos de danza contemporánea de Bogotá?

Objetivo General:

Explorar las nociones de cuerpo y de entrenamiento en Danza Común y Cortocinesis, dos colectivos de danza contemporánea de Bogotá.

Objetivos Específicos:

1.-Revisar la definición de danza contemporánea, la noción de cuerpo desde la Teoría del Cuerpo y el concepto de entrenamiento en la práctica artística.

2.- Indagar en torno al arjé/arché y el devenir como comunidad artística de los grupos Danza Común y Cortocinesis.



3.- Reconocer las influencias técnicas-conceptuales, la noción de cuerpo y las prácticas de entrenamiento en Danza Común y Cortocinesis.

A través de tres capítulos, se presenta el material obtenido producto de entrevistas y observaciones de clases de los participantes-protagonistas, conjuntamente con el apoyo teórico-conceptual del material bibliográfico estudiado. Es de interés que las voces de los protagonistas de nuestra indagación se hagan visibles, por ello, el elemento preponderante de este relato etnográfico-artístico es la información que se consigna de primera mano y los discursos aquí analizados se registraron entre abril – junio de 2013. Con base en tales discursos/enunciados se esbozan y se definen las nociones de cuerpo y entrenamiento, simultáneamente con los datos y anécdotas que contiene el relato etnográfico-artístico.

El primer capítulo del informe de investigación tiene como propósito poner en contexto histórico, artístico y conceptual las categorías, los conceptos y los fundamentos teóricos que apoyan y dialogan con la propuesta indagatoria de esta etnografía artística, exponiendo en el reconocimiento de la investigadora, la problemática de definir lo que significa danza contemporánea desde un recorrido histórico-categorial. Se parte de la Teoría del Cuerpo de Arturo Rico Bovio como argumento de desarrollo del cuerpo que somos, y desde otros autores el aporte de las definiciones de corporeidad y corporalidad, sus usos y perspectivas, así como, la conceptualización de las técnicas corporales y el entrenamiento.

El segundo capítulo recoge una reseña del registro del trabajo acumulado de los colectivos danzarios objeto del proyecto y una síntesis de la vida artística de los integrantes de cada una de las agrupaciones que participaron en la pesquisa. Es ineludible indagar en los aspectos formales y de procedencia, las vías de llegada a la danza y la formación en el campo con una perspectiva histórica que caracteriza e identifica su quehacer dentro del lenguaje de la danza. Por la génesis, estructura organizativa y funcionamiento, se argumenta desde un análisis genealógico el concepto de community dancística.



En el tercer capítulo se revelan los significados (pensamiento-praxis) que se construyen con las acciones humanas en estos dos colectivos danzarios con la "preparación y desarrollo del cuerpo" en danza contemporánea. Se pretende comprender/interpretar esas propuestas del acto de entrenamiento y la acción tónica-motriz[3] (movimiento) de una manifestación artística singular en la danza. Socializa la perspectiva de pensamiento-acción de la noción de cuerpo y el tipo de clase con la que construye cuerpo en y para la danza; establece la posibilidad de acceso para dar a conocer propuestas, prácticas y pensamientos sobre dos ejes que buscan aportar a la consolidación del campo y la construcción histórica de un espacio-tiempo del acontecimiento dancístico en Bogotá.

El epílogo de este informe de investigación propone una idea, es decir, la elaboración de un término/concepto que "resuene" como resumen sintetizado de las acciones que se desarrollan en la configuración del cuerpo en el espacio de entrenamiento en la danza contemporánea.

En las conclusiones se presentan los principales hallazgos e interpretaciones del estudio y se esbozan posibles caminos para la continuidad de esta investigación.

A continuación la propuesta metodológica que se planteó para la realización de la investigación y responder a las interrogantes y los objetivos planteados.

[3] Esta definición de movimiento la aporta Jacques Dropsy citado por Hilda Islas, 1995, p.196.



DESENTRAÑANDO LA MADEJA PARA UNA POSIBLE SALIDA DEL LABERINTO DE MAZES

El método –nunca se subraya bastante esta verdad- resulta ante todo un instrumento para un fin, y no puede ser esgrimido como un molde indoblegable.
Álvarez & Ramos (2003)

Si buscamos una metáfora para relacionar los procesos y el diseño de indagación artística, el hilo del ovillo de Ariadna que usó Teseo para escapar del laberinto de Creta, no es el referente directo para plantear cualquier trabajo de investigación en las prácticas artísticas y culturales. El hilo de Ariadna es una manera unidireccional de seguir "la pista" para enfrentar la construcción de conocimiento en este campo. La investigación en arte propone abrir otras puertas, otras variantes para adentrarnos metafóricamente en los tipos de laberintos, como los de *MAZES*, que tienen caminos alternativos para encontrar las salidas, y no necesariamente una sola manera de emerger ante las problemáticas y los obstáculos que nos encontramos en los vericuetos de la investigación.

Se trata de una propuesta que nos convoca a no estar en una sola orilla, como única vía de solución, sino a ubicarse en la apertura que se ha ido acrecentando en el campo de la investigación en el arte; es verla como un sistema de canales, surcos o estelas para que fluyan otras formas posibles de contribuir al conocimiento en, con y para el arte, es decir, desde "lo propio" y desde lógicas – otras y pensamientos "otros"[4]. Es desde ahí que podremos asumir la investigación en los estudios artísticos como algo común y a la vez particular.

En tiempos de cambio y crisis, de evaluaciones y reflexiones en la posmodernidad, se nos invita en el campo de la cultura y el arte a no quedarnos inmóviles, es "una obligación (…) reconsiderar los modos de observarla, a replantearnos los modos de crearlo y de

[4] Catherine Walsh, citada por Adolfo Albán. (2011). Pensamiento y Creación Artística 2. Cátedra Interdisciplinaria. Facultad de Artes-ASAB. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. p.17.

comprenderlo, tanto en términos de investigación como en crítica especializada, como en los de su creación, de su disfrute individual y de su socialización imprescindible como hecho de la cultura" (Álvarez & Ramos, 2003, p.17). Esta invitación es necesaria atenderla porque el arte y sus prácticas no han quedado anquilosados en el tiempo, siguen sus propios procesos de configuración o re-configuración de sus lenguajes; es parte también de nuestra función participar directamente en estos cambios como agentes activos y dinamizadores de las prácticas artísticas en los diversos roles dentro del campo.

La investigación en arte resulta compleja por las múltiples posibilidades de entrada a los problemas que la investigación puede abordar, también porque "el arte convoca la totalidad de la experiencia, la idea y la emoción, además su universalidad no se instala en un lenguaje elaborado, como ocurre con las ciencias, sino que corresponde a una experiencia" (Hernández & López, 2003, p. 66). Desde la perspectiva de los Estudios Artísticos se busca ampliar el abanico de acercamientos, cruces y desplazamientos que seamos capaces de hacer para adentrarnos en aspectos de la creación artística como productora de objetos, artefactos, obras, o "mirar" desde el propio quehacer práctico los momentos de creación, las pedagogías y didácticas aplicadas para la enseñanza–aprendizaje, y por qué no, de la propia investigación que sobre el arte se haga; sus procesos e interrelaciones, reflexiones, críticas o investigaciones de otras prácticas culturales que pueden ampliar los campos de saber sobre la cultura en el aspecto más amplio, y que a su vez, conforme el contenido teórico – práctico de las manifestaciones artísticas locales, como en este caso, o globales y más generalizadoras desde los aportes de los resultados de las indagaciones.

> Hace tiempo se acepta que investigar el arte es tan posible como necesario, y que tal ejercicio puede acometerse de diversas maneras. Preliminarmente, y sin llegar a lo preceptivo, pudiéramos delinear la investigación artística en tres grandes órdenes: investigaciones artísticas con fines científicos, investigaciones artísticas con fines artísticos, e investigaciones artísticas con fines pedagógicos. (Morales & Quintero, 2012, p. 46)



El cómo se investiga en las manifestaciones artísticas, según los planteamientos más generalizados, se va delineando en la medida que se configura el proceso, es decir, estas vías de indagación y su correspondencia con los modos de búsqueda, van floreciendo muchas veces por el propio objeto de estudio, es el que va direccionando el cómo se busca en las actividades dedicadas al conocimiento sobre esta esfera del saber. Como hemos señalado, la complejidad de la práctica artística hace que sea difícil definir una línea específica o única de metodología de trabajo para la investigación en las actividades del arte, y en este caso que nos ocupa, se enfoca en una de las actividades o procesos de producción que soportan la estructura o columna vertebral de una de las manifestaciones artísticas ligada a la re-presentación escénica, y por el alto componente práctico de su accionar conjuntamente con lo efímero de su trabajo como acto vivo: La Danza.

Continuando lo propuesto por Morales & Quintero (2012) en cuanto a la dirección de la investigación artística en tres grandes órdenes y sin dejar de lado que aún existe la discusión sobre la aceptación del término científico para las investigaciones en el arte, los autores asumen la superación de esta disputa dando por concluida al ser aceptada esta concepción en la mayoría de los círculos académicos. Es precisamente en este primer orden: el de las investigaciones artísticas con fines científicos, "donde se lleva a cabo la ampliación del conocimiento del arte y sus problemáticas conexas" (Morales & Quintero, 2012, p. 46) que este proyecto puede inscribirse en su formulación y propósito.

Dentro de este perfil podríamos concretar una investigación que tiene como centro la teorización alrededor del arte; al adentramos en la problemática de la investigación prevista en este trabajo: la noción de cuerpo y el entrenamiento en la danza contemporánea en dos colectivos artísticos, se encamina a la cimentación de un pensamiento sobre el tema. Es a su vez de nuestro interés, ver los significados que constituyen y construyen las acciones humanas en las prácticas para explicar, comprender o interpretar las propuestas desde la praxis del cuerpo y el movimiento, de una manifestación artística singular como es la danza.



Estas nociones tienen incidencia no solo en la creación coreográfica, sino también dentro de la formación artística en el diálogo permanente de enseñanza-aprendizaje y del proceso mismo de la interpretación en la danza. Este tejido permite una ampliación de las entradas o las posibles salidas de sus resultados dentro de la metáfora del Laberinto de Mazes en la praxis de esta manifestación del arte. Por esta razón también podría inscribirse no solo en la anterior tipificación metodológica sino también como una investigación con fines pedagógicos y porque no, con fines artísticos. Esto nos da la medida de lo complejo que son los territorios en que se mueven los procesos en danza; la creación tiene a su vez contenidos pedagógicos y de trabajo corporal, estos a su vez juegan con los rasgos y contenidos de los otros momentos, es decir, todos confluyen en un solo lugar-espacio-tiempo y solo las intenciones desplazan el punto focal del encuentro en la danza.

> El nuevo milenio comienza con un descrédito sensible de la pretensión fundamentalista de los métodos cuantitativos en la esfera de los estudios sociales, y con tanta y mayor razón, en el campo de la cultura y el arte. Asimismo se despliega ahora, con intensidad, el interés por el enfoque cualitativo en las investigaciones de este campo. (Álvarez & Ramos, 2003, p. 41)

Dentro de los paradigmas de investigación, en la perspectiva del paradigma interpretativo o hermenéutico está la base fundamental que da soporte a este trabajo. Este paradigma que cobija la metodología cualitativa abre la perspectiva hacia varios enfoques que van a ser la guía o ruta del proceso, el amparo de los métodos cualitativos, al decir de Álvarez y Ramos (2003) significa "la adopción de un paradigma epistemológico alternativo ante el enfoque científico-positivista*,* esta adopción nos plantea de antemano, la posibilidad de un conjunto de presupuestos meta-teóricos de dicha realidad" (p. 42).

No es de interés ningún acercamiento al problema desde la búsqueda de cuantificación de datos y tampoco a la comprobación de hipótesis; si provoca adentrarse lo más posible a los procesos de la práctica artística de la danza contemporánea y centrar la atención a la



práctica misma del cuerpo en la danza contemporánea específicamente en la de dos grupos: Danza Común y Cortocinesis. Colectivos que en el panorama de la danza en la ciudad de Bogotá han estado marcados por el tiempo de desarrollo de la actividad y por sus resultados artísticos en este sub campo del arte. Es ahí donde está situada la indagación a la que este trabajo se orienta: la proyección de sus prácticas, sentires y pensamientos.

La propuesta de Roberto Castro (citado por Álvarez & Ramos 2003, p. 43), en cuanto "al enfoque interpretativo de la investigación cualitativa como paradigma epistemológico", nos sirve de marco, por las variables que presenta en cuanto al sentido interpretativo subjetivo de la acción que da origen a las conductas humanas; por otro lado, la caracterización del espacio-lugar sirve de escenario al juego interpretación-acción y la estructuración de sus propuestas serán dadas por la posibilidad, a través de las *metáforas de las humanidades,* de presentar y componer el relato consumado por el personaje-narrador del investigador.

La posición de artista etnógrafo, parafraseando a Hal Foster (2001), se convierte de alguna manera en el lector-narrador de la "realidad" a la que se enfrenta el estudio, esa realidad – fenómeno de la representación visual/imagen que se tiene de sí, es lo que se intenta capturar en la lectura de este texto cultural artístico en este caso la danza contemporánea, vistos en los dos grupos de estudio.

La interacción del investigador está mediada por un compromiso total frente a las implicaciones de la indagación, de respeto con sentido ético ante el reconocimiento de la multiplicidad de formas expresivas y las discursividades propias en relación con el "momento histórico", que nunca es *presencia*[5], es decir, como el momento que inmediatamente se convierte en pasado, dado en la relatividad permanente frente a la continua transformación y "desaparición" del acto mismo en la hermenéutica del proceso o, como tiempo y relato de *Otros* que tienen su propia versión de los hechos. Clarificando de

[5] Ramón del Castillo y Germán Cano (2006) Las ilusiones de la estéticas en la presentación de *La estética como ideología* de Terry Eagleton. p. 15



antemano la posibilidad del cambio de miradas, propuestas y acciones de trabajo que los participantes puedan tener en otro momento histórico.

Desde los diseños de investigación cualitativa, la selección del enfoque etnográfico está definitivamente expreso en este proyecto. Este trabajo no pretende reproducir con exactitud del paradigma establecido como marco metodológico sino vincular lo que nos propone la teoría con el propio proceso de investigación. La etnografía, nos dice Rosana Guber (2001), "es una concepción y práctica de conocimiento que busca comprender los fenómenos sociales desde la perspectiva de sus miembros, agentes, actores o sujetos sociales" (p. 12). Esta definición soporta el diseño de la metodología de indagación y es delimitado por lo que señala la autora cuando asevera que la etnografía tiene una triple acepción: enfoque, método y texto.

La etnografía como método de investigación social y cultural aporta en este caso específico una gran variedad de fuentes para obtener información, permite "estar inmerso en el campo de observación de manera directa, participante o de forma encubierta, en la vida cotidiana de las personas" (Hammersley & Atkinson, 1994, p. 15). En esta investigación se utilizaron algunos de los procedimientos de la etnografía frente a la praxis que realizan los grupos elegidos, es allí donde la etnografía y los enfoques etnográficos aparecen como una alternativa, por ser el ámbito en el que, desde los pormenores de la vida y la cultura, "se accede a la puesta en relación de las realidades diferenciadas en un contexto artístico determinado" (Gómez, 2007, p. 3).

Por el carácter abierto, flexible y amplio para desarrollar la investigación sin modelos predeterminados, el enfoque etnográfico permite que las actividades se realicen dentro de un abanico de acciones y que estas se vayan modulando según avance el proceso, o por las necesidades que arroje el mismo. Las posibilidades que brinda este método desde sus rasgos, técnicas, herramientas de investigación, facilitan el propósito fundamental de este proyecto, la interacción con los sujetos a razón de la colaboración directa con sus actores.



Los rasgos[6] del proceso de investigación cualitativa con enfoque etnográfico que están presentes en este informe investigativo responde ante todo, a la exploración de un proceso del arte que no parte de ideas preconcebidas sino que procura percibir lo que entienden Danza Común y Cortocinesis. La búsqueda está dirigida en primer término, a re-conocer, registrar y comprender desde la observación y el diálogo lo que sucede en los entornos donde se transforma o se construye la noción de cuerpo de acuerdo con: "los conceptos y las prácticas que definen un espacio cultural y social particular" (Vilela, 2009, p. 13).

Esta intención documental va de la mano con la voz directa de los participantes en esa re-construcción (relativa y dialéctica) de los acontecimientos. Es una conversación con sus objetivaciones e intersubjetividades en estrecha relación con las nociones mencionadas anteriormente. Sin pretender la crítica, se busca referenciar el suceso como un acto de reivindicación a lo que casi siempre permanece oculto en los procesos de entrenamiento dancísticos. Otro de los rasgos distintivos es la construcción de los datos a partir de las informaciones que se recogieron en el campo y por tanto tiene pasajes descriptivos que responden al registro, al análisis y/o explicación de lo encontrado, tal como se presentó en la observación directa y en la entrevista abierta, no estructurada, como herramienta para la *confidencia.*

Dentro de los lineamientos generales para esta investigación cualitativa con enfoque y método etnográfico, la entrevista con carácter investigativo, es importante y necesaria para el estudio de prácticas artísticas como la que nos ocupa. El objetivo de dicha entrevista, fue la búsqueda de nociones axiológicas (normas, valores), saberes, y re-presentaciones colectivas e individuales, para la re-construcción de archivos orales y visuales de la praxis de una práctica artística particular. Se realizaron entrevistas colectivas e individuales, conformando un grupo heterogéneo integrado por 2 hombres y 2 mujeres de cada grupo entrevistado, en total 8 personas. Se cubrieron 5 horas de grabación audiovisual.

[6] Rasgos generales que aportaron P. Atkinson y M. Hammersley (1994) citados por Álvarez & Ramos en Circunvalar el arte. p. 93.



El uso de la tecnología -herramientas audiovisuales- para la recolección de información en la investigación, permite el ir y venir constante en el registro creado manteniendo viva toda la información recogida, así mismo, funciona como soporte para la transcripción y como dato indeleble de las conversaciones sobre los temas fundamentales que fueron expuestos para construir un planteamiento categorial lo más completo posible desde las percepciones, las normas o valores, acciones y maneras de hacer de cada grupo artístico estudiado. Además, dentro del *sistema de observación*[7], se utilizó un registro del instante de un proceso práctico de entrenamiento, nota de campo o bitácora (Anexo 1), como otra manera de recoger in situ patrones de conducta, frases, particularidades dadas dentro de los acontecimientos, en este caso, las clases de danza realizadas por algunos de los integrantes de los dos colectivos observados.

La posibilidad de recoger la emotividad del entrevistado es otra manera de obtener información que complementa la narración elaborada por el/los participantes de la entrevista, es ahí donde podemos percibir la relación entre el emisor y el discurso, ampliar la explicación y comprensión de lo manifestado completando el texto objeto de análisis.

> Para nosotros el explicar y el comprender no se oponen de esa forma; es cierto que son diferentes y que la explicación causal va más de acuerdo con las ciencias de la naturaleza y la comprensión con las ciencias humanas; sin embargo, un análisis cuidadoso de nuestro proceso cognitivo mostrará que la comprensión y la explicación se dan en íntima, veloz y permanente interacción. (Martínez, 1996, p. 125)[8]

Otra técnica utilizada en esta indagación es el análisis de contenido de los textos, aún en los más variados tipos de datos, entendiendo todo lo escrito, lo dicho, lo visual y auditivo como texto. Esta herramienta constituye el soporte para la comprensión y explicación de los datos actuando como un *filtro epistemológico* que condensa las posiciones de cada entrevistado y

[7] Según Everton y Green citado por Bessy D. Hernández en Cuadernos 8. Colección Metodología de Investigación, plantea 4 sistemas diferenciados en el sistema de observación: Categoriales, Descriptivos, Narrativos y Tecnológicos.
[8] Miguel Martínez. en *Comportamiento humano. Nuevos métodos de investigación* (citado por Álvarez & Ramos (2003, p.132)



sirve para la construcción del cuerpo del informe en relación con el marco teórico construido, para ello, dentro de la variedad de estrategias para realizar el análisis de contenido, se escogió la que se deriva del criterio *discriminativo*[9] que sustenta la realización de contrastaciones entre los distintos textos (intertextuales).

Desde las tácticas intertextuales asumidas, el estudio del texto desde el punto de vista de sus relaciones con otros textos, se realizó un registro de la información en una matriz construyendo un megatexto (Anexos 2 y 3) que pone en paralelo lo expresado en las entrevistas por los informantes de cada grupo sobre las categorías o nociones que busca responder este trabajo, además de aquellas que fueron apareciendo en el desarrollo de la lectura. La revisión primaria del material de registro y la posterior lectura de la transcripción de las entrevistas dieron paso a la elaboración y diseño de la matriz que recoge la información suministrada de forma agregativa, uniendo las voces de los entrevistados y separando lo expresado en cuanto a los términos de la indagación que busca dar respuesta de sus posiciones frente a las nociones de cuerpo y entrenamiento como base fundamental de trabajo de la danza contemporánea de los dos colectivos.

Además de las nociones principales de indagación cuerpo-entrenamiento, aparecieron otras como la noción de comunidad-colectivo-compañía, los conceptos de espacio-lugar y desagregaciones propias que conforman la noción de entrenamiento, las posturas sobre la técnica y lo técnico, también lo que se considera bailar e interpretar. Completando la información, la historia del grupo y algunas metodologías de creación. Todo esto fue posible gracias al desarrollo del discurso conversacional de la entrevista que mantuvo una línea argumental ampliada derivando a otros aspectos importantes que completan una visión más global de los proyectos.

9 Según la metodología elaborada por Pablo Navarro y Capitolina Díaz. *Análisis de Contenido* en Juan M. Delgado y Juan Gutiérrez. Comp. (citado por Álvarez & Ramos, 2003, p.132).



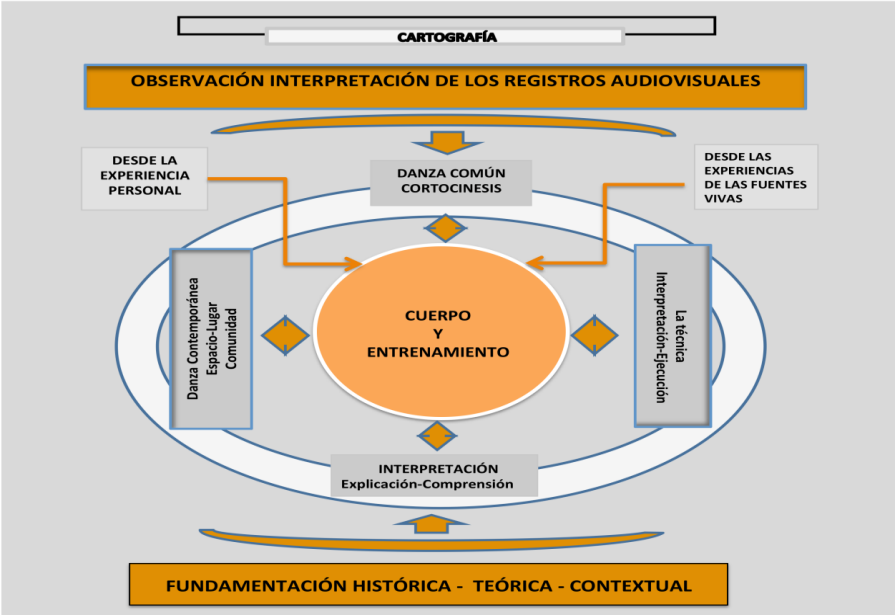


Figura 1. Cartografía de la investigación.

El análisis de contenido fue usado como estrategia para identificar los datos que se *interpretaron*[10] en los textos que parten de las informaciones que fueron suministradas en el registro de los cooperantes (informante(s) X e informante(s) Y). Esta contrastación aporta el sentido intertextual de la estrategia discriminativa apoyada por el sentido extratextual que se complementa con el contexto que enmarca la historia de creación del grupo y sus integrantes. La historia aquí suministrada de forma oral, sirve como método de construcción de la memoria individual y colectiva sobre los hechos acaecidos en este "tiempo histórico" que como categoría, soporta la sucesión, la duración, la permanencia y la simultaneidad *espacializada* en un relato.

> Es un decir sobre lo que el otro dice de su arte, y es un decir de este arte. Si se considera que este "arte" solo puede ser practicado y que, fuera de su ejercicio mismo, no tiene enunciado, el lenguaje debe ser también su práctica. Será un arte de decir: en éste se ejerce precisamente este arte de hacer en el que Kant reconocía un arte de pensar. Para decirlo con otras palabras, será un relato. (De Certeau, 2000, p. 87)

[10] Posición de Paul Ricoeur al comentar que la explicación y la comprensión se da en un proceso integral que denomina "Interpretación" (citado por Álvarez y Ramos 2003, p.132),

La construcción del relato es una exigencia mayúscula para aquellos que nos dedicamos al trabajo del cuerpo en movimiento, nuestra intención es poner en evidencia el desarrollo de una argumentación articulando los discursos teóricos y la práctica, esta distinción del binomio teoría-práctica no se asume desde la perspectiva tradicional sino de dos operaciones diferentes, como plantea De Certeau (2000), una discursiva (relacionada con el lenguaje propiamente dicho) y otra sin discurso lingüístico. Este relato de "historias de vidas" sobre el arte, persigue re-construir sus experiencias y tejer una narración paralela para interpretar y describir sus reflexividades sobre el hacer y su estar en el mundo.

El espacio para contar sobre sus prácticas, será una "manera de hacer" textual, con procedimientos y con tácticas propias. Este relato referencia la creación, desarrollo y grado de "adultez" -*Bildungsroman*[11]- de los colectivos Danza Común y Cortocinesis, examinando sus respuestas en relación a la noción de cuerpo y entrenamiento en la cotidianidad, en la experiencia de su cuerpo en movimiento; parafraseando a De Certeau (2000), será una *metafhorai* del día a día donde se atraviesan espacios y se organizan lugares, seleccionando lo expresado y reuniéndolos al mismo tiempo; para hacer con ellos frases, viajes e itinerarios. Este relato será el recorrido de espacios de "sintaxis" y circulaciones de cuerpos, de disposiciones de sus andares en la danza apoyados en la matriz LASE.

La matriz (LASE), propuesta por Katya Mandoky (2006, p. 23) es el registro de análisis de la retórica en la prosaica[12], es un modelo tetra semiótico que remarca la importancia de la retórica en los procesos comunicativos, sus siglas responden a la posibilidad de observación en las variables léxicas, en este caso específico, vamos directamente a las expresiones orales de los participantes; a las entonaciones, texturas, volúmenes de la voz en el registro acústico. Desde el punto de vista somático, el marco de referencia será la relatoría del

[11] Novela de iniciación o aprendizaje, su temática es la evolución, el desarrollo de un personaje desde sus inicios hasta la madurez.
[12] Prosaica: Teoría de las sensibilidades sociales y del papel de la estesis en las estrategias de constitución e intercambio de identidades individuales y colectivas: (…) es como la valoración de las actividades estéticas materializadas en procesos de construcción de realidades matriciales y sus respectivas identidades" Mandoky (2006). Prácticas estéticas e identidades sociales. Prosaica II.



despliegue corporal, las posturas, los gestos, la expresión facial, y desde la escópica, nos orienta la mirada a todas las "escenografías" donde se cristaliza el relato.

La realización del documental, es un producto complementario de construcción de memoria y otro tipo de relato congruente con la metáfora del laberinto de Mazes y la posibilidad de múltiples salidas, coyuntura suficiente para la circulación de la información en la cultura visual en la que está inmersa la contemporaneidad. La selección del material audiovisual de las entrevistas, atiende a las necesidades "narrativas" que el relato lingüístico discrimina según las categorías principales y subcategorías que sustentan la investigación; esta selección sufre la adaptación al tiempo del lenguaje visual. Las clases observadas, conjuntamente con otras imágenes de procesos coreográficos y re-presentaciones de los dos colectivos, son el elemento de apoyo en la concepción de este documental. Este proceso se sintetiza en una matriz o escaleta (Anexo 4) que registra el orden y la selección del material videográfico con las observaciones y las posibilidades de modificación que el mismo proceso de producción fue exigiendo.



CAPÍTULO 1
DESDE DONDE PARTIMOS Y DONDE ESTAMOS

Los hombres, por el contrario, al tener conciencia de su actividad y del mundo en que se encuentran, al actuar en función de finalidades que proponen y se proponen, al tener el punto de decisión de su búsqueda en sí y en sus relaciones con el mundo y con los otros, al impregnar el mundo de su presencia creadora a través de la transformación que en él realizan, en la medida en que de él pueden separarse y separándose pueden quedar con él, los hombres, contrariamente al animal, no solamente viven, sino que existen y su existencia es histórica (...) dado que son conciencia de sí y así conciencia del mundo, viven una relación dialéctica entre los condicionamientos y su libertad
Paulo Freire (1973)

Es importante situar la dirección del pensamiento para saber desde donde partir y en donde se está para ubicar el desarrollo de este proyecto de investigación. En primer orden, como punto de partida y motivación se tomó la experiencia personal como profesional del campo del arte (artista y docente) en el lenguaje de la danza específicamente. Desde esta experiencia acumulada, no como un conocimiento y práctica estancada, sino como un acontecimiento que la vivencia del quehacer permanente obliga a revisar y re-descubrir otras formas por las que transitan las prácticas artísticas de nuestro tiempo. Este devenir constante de la experiencia siempre ligada a una situación particular. "Ser humano, estar vivo, es estar siempre en una situación, en un contexto, un mundo. No hay nada que sea objeto de la experiencia y permanezca constante o independiente de las situaciones" (Varela, Thompson & Rosch, 1997, p. 83).

Es evidente que se parte de unas "certezas" construidas por nuestra genealogía de vida que son los cimientos de la personalidad, recuerdos, remembranzas, planes y expectativas, que parecen confluir en un punto de vista coherente, "un centro desde el cual ojeamos el mundo, el terreno donde estamos plantados" (Varela, et al. 1997, p. 83). De donde vengo, de donde soy ha influido en la construcción de mi ser, serán las bases de la conformación

genealógica de mi existencia. Es realmente alentador, preocupante y hasta sorpresivo hacerse la pregunta *¿quién soy?*, creo que por vez primera me voy a detener para mirar en el espejo, ese yo que me conforma y me hace cuerpo.

En este recorrido, parto desde donde estoy, siguiendo la trayectoria de los acontecimientos que día a día marcan el curso de la historia de mi vida en una ciudad cosmopolita en el sur del continente americano, lugar en el que el hoy y el ahora están caracterizados por la satisfacción de mi núcleo familiar acompañado de nuevas personas que conforman el circulo de relaciones tanto afectivas como sociales y profesionales. Ya lo expuse antes, mi actividad profesional siempre se ha desenvuelto en la danza, como docente, bailarina y coreógrafa, en los diferentes niveles de enseñanza que conforman el Sistema de Enseñanza Artística en mi país, Cuba, desde la formación de instructores de arte, en las escuelas de ballet y danza tanto provinciales como de carácter nacional y en la Educación Superior. En otras partes de América Latina he tenido experiencias en la educación no formal (academias de danza y ballet) y en Bogotá este círculo de acción se ha alimentado de la posibilidad de encuentros con otras formas de relaciones dentro del campo del arte. En esta mirada rápida de mi andar laboral y profesional viajo en el tiempo y recuerdo ese primer momento de enfrentar el "mundo real" a muy temprana edad (17 años) con la gran responsabilidad de enseñar, cumpliendo lo que se denomina el servicio social, una etapa que todo egresado debe cumplir para retribuir la formación recibida.

1.1 Vivo, corro, vuelo

Sigo un recorrido inverso y encuentro que mis motivaciones hacia el arte podrían tener soporte en el seno familiar debido a la práctica que mis padres hacían de la pintura al óleo, la facilidad de mi madre para moldear figuras con una masa creada con agua y harina de trigo, un tío que tocaba la guitarra… Aún lo veo asomando medio cuerpo en la ventana grande de la entrada de la casa de mis abuelos, allá cerca de las montañas del centro-sur de la isla grande de Cuba en ambientes totalmente desprovistos de algún interés por el arte como profesión, pero sí como parte de necesidades estéticas y expresivas. Esto pudo tener



alguna resonancia en mi crecimiento, en mi motivación e inclinación hacia la práctica artística.

Este ejercicio me permite visibilizar los orígenes de una vocación que siguió forjándose en el escenario y los títeres que trabajamos con el maestro Martínez en primer grado de la primaria. Esta activa vida inicial fue compartida con la familia y la escuela, que hicieron que no me perdiera evento, representación o actividad cívica y cultural: bailaba en los carnavales de mi ciudad, en las bandas rítmicas, en la plaza del pueblo en una gran tarima, hacíamos festivales y actuábamos los cuentos más reconocidos, siendo princesa, mariposa, o cualquier personaje de la historia seleccionada.

El participar en todas estas actividades me puso en contacto con las convocatorias para estudiar en la Escuela Nacional de Arte, ubicada en la capital del país. Al mismo tiempo, tuve la posibilidad de estudiar ciencias exactas en la escuela vocacional de la región oriental cubana. A los 11 años de edad, cuando mi madre me preguntó a dónde y qué quería ir a estudiar, no dudé en responder que me inclinaba hacia el campo artístico. Es evidente que mi punto de partida e interés fundamental, es la danza, el movimiento del cuerpo, esa pasión infinita que desde la niñez ha sido mi lenguaje de expresión.

Con apenas doce años me vi frente a un entrenamiento riguroso alrededor de técnicas corporales codificadas. Un entrenamiento dedicado a moldear las posibilidades kinestésicas, sensitivas y estilísticas de mi cuerpo, para ponerlo en función de los lenguajes clásicos y modernos desarrollados por la Escuela Cubana de Ballet y la Escuela Nacional de Danza Moderna y Folklórica, respectivamente. Más adelante, mi cuerpo debió entrenarse para la danza contemporánea, sin descuidar las tradiciones populares y folklóricas cubanas, a tono con el sistema de formación dancística integral propio de Cuba.



Una vez más vivo otra experiencia, y…

¡Heme aquí! Nuevamente ante la posibilidad de continuar mi crecimiento personal al cerrar otro ciclo de formación, el posgradual, que concatena con los estudios universitarios en el Instituto Superior de Arte en La Habana, Cuba, hoy Universidad de las Artes. La llegada a Bogotá, Colombia, abre un nuevo capítulo significativo y vital en el andar de la vida, es en este lugar-espacio-tiempo el que proporciona un nuevo campo de experiencias al permitirme entrar en contacto con un abanico de propuestas y proyectos artísticos que son otras historias por contar. La apertura del proyecto curricular de maestría en la Facultad de Artes ASAB me dio la oportunidad de seguir labrando el camino hacia nuevos horizontes dentro del conocimiento sensible desde otra faceta, la investigación, razón suficiente para inmiscuirme en los vericuetos de los Estudios Artísticos.

1.2 ¿A que nos referimos con Estudios Artísticos?

Una de las cuestiones centrales sería una posible definición a priori de lo que serían los Estudios Artísticos, tratando de "parafrasear" a Grossberg (2009), para adentrarnos en el *corazón* de éstos. Los Estudios Culturales, como problemática diferenciada, emergen a mediado de los años 50, nos comenta Stuart Hall (1994) en *Estudios Culturales: dos paradigmas*[13] desde su punto de vista, estos surgen de manera indistinta porque los estudios culturales son producto de dos obras que ayudaron a delimitar el nuevo territorio. Los autores de los que nos habla Hall son Hoggart con su libro *Uses of Literacy* y William con *Culture and Society* and *The Long Revolution*, van sentando las bases de lo que posteriormente se denominará Estudios Culturales. Sin embargo ha sido complejo definirlos por la variedad de posturas, por la multiplicidad de frentes de estudio a los que se abre, y evocan los tipos de trabajos que se realizan bajo esta nomenclatura que cerrarlos a una definición absoluta, cualquier proyecto por su interdisciplinariedad, podría negar la

[13] Publicado originalmente en Media Culture and Society, 2, London, 1980, p. 57-72. Traducción al castellano en: *Hueso húmero* No 19, Lima, Perú.



posibilidad de otras entradas a la problemática que los convoque, "y esto contradeciría con la política de los estudios culturales" (Grossberg, 2009, p.16).

El autor se arriesga a una sustanciosa y enriquecida argumentación para llegar al corazón de los estudios culturales cuando plantea que estos no solo estudian los textos o la textualidad de la cultura aunque sea un foco importante de atención, como tampoco pretenden interpretar las realidades sociales como un texto o hacer lecturas de poder que se desprenden de estas relaciones sociales, sino que se interesan por la descripción e intervención de las formas de las prácticas culturales que se producen, se insertan y funcionan con un objetivo claro que se perfila "con la intención de reproducir, enfrentar y/o transformar las estructuras de poder existentes" (Grossberg, 2009, p. 17).

Si miramos estos planteamientos se puede evidenciar una posición política contestataria frente a las situaciones contextuales en las que se insertan las acciones cotidianas de empoderamiento o no en la vida económica, política, social de lucha y resistencia y por qué no, de cambios histórico-sociales que desde una perspectiva crítica penetren estos asuntos para hablar, con la academia y la intelectualidad, en un encuentro interdisciplinario, desde la interacción en el contexto.

Regresando a la idea de intentar delimitar los Estudios Artísticos, esto sería encontrar o llegar al corazón que late, irriga y oxigena los intereses de la observación, el análisis y contrastación que puedan ser recibidos por la comunidad artística, sino también para que desde sus reflexiones, descripciones y caracterizaciones se amplíen los lazos de relación de la actividad artística en contextos micro, meso o macro. Desde ahí se ubica la posición primaria en cuanto al para qué y desde dónde se realiza la investigación en el arte, desde el arte y para el arte, como tres planos en que se soporta el primer eslabón de la cadena que integra el "ADN" y los latidos de los Estudios Artísticos.



Desde los Estudios Artísticos, podemos conocer el *vestigium*[14], la posibilidad de seguir las huellas de las acciones humanas, "los restos" que desde el arte como práctica y percepción, *observa, experimenta, desea, siente, recuerda, imagina e intuye*, nos dice Laignelet (2010) en su artículo *Imaginemos que pensamos. Historia de una querella,* proponiéndolas como proceso cognoscitivo. Además los Estudios Artísticos, desde el concepto de *studium*[15]como noción fundante y por derivación lógica y orgánica, nos llevan a la acción, ejercicio, esfuerzo para aprender, estimular el entendimiento, el análisis y la comprensión que den paso a la generación de nuevos conocimientos.

Dado que el pensamiento científico no es la única vía para llegar a conocer e interpretar la "realidad" de los actos desarrollados por los hombres y mujeres, nos ubicamos en el espacio de los Estudios Artísticos para seguir las pistas de las creaciones humanas y culturales que integran las emociones, las estesis y las praxis en una unidad de procesos y producciones de las expresiones (artísticas/espectaculares), no importan si individuales o colectivas, que en la complejidad de las relaciones humanas y de la vida misma se tejen con puntos muy elaborados por las interacciones.

Para ello podríamos intentar llegar desde la práctica y la producción de conocimiento del arte a desenmarañar estas formas de observar, analizar y preguntar sobre la relación hombre-vida-naturaleza, y a las crónicas contextuales dónde se crean estas acciones estético-poéticas. ¿Para qué?, podríamos preguntarnos. La respuesta inmediata es: para concientizar los imaginarios, las intersubjetividades, los pensamientos y las poéticas con las que respondemos ante la relación yo-nosotros-mundo y las construcciones de "verdades" u otras realidades. Creo que si partimos desde ahí, podríamos entender el corazón de los estudios artísticos.

Esta primera aproximación para designar los Estudios Artísticos se orienta a buscar caminos para entender lo que está en el centro o núcleo de sus perspectivas indagatorias y a

[14] Ibid. Palabra con raíz que viene del latín vestigium = huella, vestigio, resto.
[15] Diccionario Etimológico. La palabra viene del latín studium = aplicación, celo, cuidado. http://etimologias.dechile.net/?estudio.



la vez trazar los senderos de búsqueda para su definición o conceptualización. Al realizar el ejercicio académico para definir un campo o área que, a la vez se encuentre o cruce los estudios culturales, podría ayudar a consolidar esta propuesta de conformar un campo de estudio propio. Entonces podríamos preguntarnos si los Estudios Culturales y los Estudios Artísticos son hermanos, primos, o padre e hijo. Si seguimos la línea de pensamiento de que el arte es parte de las acciones del hombre y una necesidad expresiva dentro de la cultura, deberíamos dar respuesta inmediata a la pregunta, sin olvidar que el centro de las manifestaciones artísticas está en lo que Víctor Laignelet (2010) afirma, *es la dimensión poética del conocimiento*.

Me gustaría asumir la propuesta ranceriana de consenso/disenso para estas posibles entradas y salidas en el laberinto de las acciones humanas y las creaciones que de ellas se derivan y podamos entenderlas, observarlas, estudiarlas, transformarlas, desde esas posibilidades y en medio de los niveles de tensión que puedan producir estas dos vías. Hasta cierto punto, cada una subsume a la otra no en niveles subalternos ni perpendiculares, sino como diálogos de saberes horizontales que siguen huellas de lo que ha sido y está sucediendo en los procesos humanos, sobre todo en la espiral de globalización y transdisciplinariedad.

1.3 La Danza

Definir la danza es casi imposible, cerrarla a una definición podría llevarnos a una equivalencia de una totalidad finita de formulaciones, no obstante algunos autores han tratado de dibujarla, para llegar a su conceptualización. José Rafael Vilar (2011) en una definición elemental, la considera "una coordinación estética de movimientos corporales donde aparecen los elementos plásticos inherentes a los grandes gestos o las principales posturas corporales y se los combina en una composición coherente y dinámica" (p.15). Para Alberto Dallal (1999) el arte de la danza consiste en "el movimiento del cuerpo o de los cuerpos humanos en el espacio, y este movimiento es dueño de una carga o



significación" (p. 236). Ninguno de los dos autores están alejados del contenido de lo que es la danza, en estas palabras se enmarcan a grandes rasgos los componentes de lo que conocemos como danza y que fácilmente puede identificarse como un evento dancístico.

El esteta Alberto Dallal (1999) amplía el significado de la danza denominando el *evento dancístico* como un hecho histórico compuesto por dispositivos materiales e inmateriales que ponen a andar factores objetivos y subjetivos que, en su conjunto, acaecen una sola vez y se vuelven irrepetibles dentro de la experiencia humana. Así mismo completa su configuración cuando dice que "su contenido responde a elementos objetivos y subjetivos de índole y dimensión colectiva y se realiza en un lapso localizable" (p. 235). Aquí el autor nos propone ampliar la caracterización de la danza al situarla como un *evento dancístico* con claridades necesarias de sus posibles contornos.

Por esta razón encontramos una propuesta que nos parece muy congruente en cuanto a evitar la definición de la danza por lo complejo del concepto al ir más allá de la limitación al ampliar el *campo semántico* del término. Mirar precisamente el campo que abarca la danza, nos obliga a entender que existen otros eventos que por su actividad podrían estar más o menos cerca dentro de la definición, (ver Figura 2). Carlos Pérez Soto (2008), nos hace una moción de alerta para establecer ciertos criterios que limiten su uso, subrayando que lo importante, no es lo *semántico* realmente sino, entender a que nos estamos refiriendo cuando hablamos de danza, sin pretender que estos criterios deban ser fijos ni exactos.

El autor también señala, la posibilidad de no coincidir con los "afectados" o participantes de la actividad dancística al encontrar tanta diversidad en la caracterización del concepto de danza, dada por la divergencia entre los propios hacedores (gremio) y la perseverancia de cómo estos defienden sus propias posturas frente al concepto, la corporalidad que se manifiesta, las maneras en que se genera el movimiento, la idea sobre el valor de las técnicas de ejecución, de entrenamiento, las formas de componer, las funciones del coreógrafo, los bailarines y hasta del público. "Esta experiencia conceptual es la que se hace efectiva en el intérprete, cuyo cuerpo opera como soporte de un concepto. Es obvio,



sin embargo, que el intérprete también pone sus conceptos en el resultado" (Pérez Soto, 2008, p. 22).

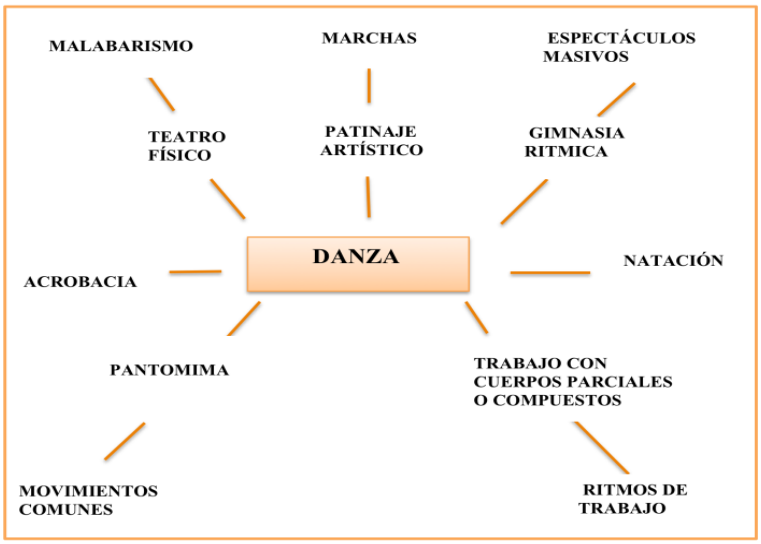


Figura 2. Eventos del concepto ampliado de danza.
(Pérez Soto, 2008, p. 19).

Coincidiendo con Dallal, Pérez Soto (2008) sitúa sus criterios del campo de la danza cuando dice "que se trata de cuerpos humanos en movimiento, que producen juntos la tarea de imaginar, ejercer y recrear movimientos, solos o en conjunto, parciales o compuestos" (p. 23). Por otro lado puntualiza que la materialidad de la misma es el movimiento, lo que narra o la temática es algo *irrelevante* por lo que termina excluyéndola.

Es interesante esta proyección del autor porque centra en el movimiento su *sentido estético,* y los *valores propios* de este (peso/flujo/espacio/tiempo), algo que Rudolf Laban en *El dominio del movimiento*, supo conceptualizar en su teoría cuando habla de los cuatro factores del movimiento; completando esta observación, lo más importante para Pérez Soto (2008) es el modo, el cómo acontece el movimiento en el cuerpo humano. Por último, realiza una observación que sitúa a la danza dentro de la práctica del arte cuando señala la relación explícita o no, entre coreógrafo, intérprete y espectador (aunque coincidan solo dos de ellos en esta tríada básica). Aquí entra la valoración de la complejidad de la creación y la

ejecución en la danza, el papel del coreógrafo o director, esta tercera condición o criterio resulta la puesta en acción de lo artístico en la danza, el acto de re-presentación, por ello no podemos excluir cualquier tipo de manifestación que cumpla por lo menos con estos "requisitos", eso permite la amplitud y la diversidad en la que se manifiesta la danza.

Todo recorrido historicista que va desde los comienzos de la humanidad pasando por la manifestación de la danza en la antigüedad, nos permite establecer una distinción entre la práctica artística y la práctica social de la danza, probablemente en esas épocas históricas los creadores o participantes no tuvieran conciencia de lo que hoy conocemos como "manifestación artística", sus motivaciones, deseos, necesidades y prácticas estaban más enraizadas en la propia función social alejada del placer de la contemplación. Para Ramiro Guerra (2003)[16], los orígenes de la danza se pueden establecer en tres grandes grupos: un primer grupo respondería al Ritual-Religioso, un segundo grupo lo define como Recreación Colectiva y el tercer y último grupo, La Danza como Espectáculo. Es dentro de este grupo que se sitúa el objeto de la presente investigación.

Desde los orígenes prehistóricos, la danza ha sido participante directa de toda necesidad colectiva de comunicación a través de gestos y posturas corporales con los miembros de la comunidad, también como posibilidad de relación con las fuerzas naturales y la cosmogonía de sus deidades por medio del ritual. Estos momentos iniciales de movimientos corporales estaban cargados de funcionalidad, significados e intenciones y fueron la respuesta básica a la necesidad de interrelación entre el hombre y la naturaleza. "La danza servía para ritualizar los acontecimientos importantes; nacimientos, muerte, bodas o en ceremonias de fecundidad, la caza, la guerra, o cualquier acción de diversa índole donde la propia respiración, los latidos del corazón, sirvieron para otorgar una primera armonía a la danza" (Abad, 2004, p. 21). Todos estos tipos de danza son de carácter colectivo porque la comunidad es partícipe de ellas con un fin utilitario, funcional y social.

[16] Ramiro Guerra Historiador, maestro y bailarín cubano conocido como el padre de la danza moderna en Cuba.



Existe casi una total coincidencia en los historiadores en cuanto al punto que la danza como espectáculo surge a partir del Renacimiento. La división o separación de la práctica generalizada de la danza dio paso a la aparición de la profesión del bailarín y del maestro de danza en las cortes europeas. A partir de este momento histórico se dieron las condiciones necesarias para el desarrollo de las nuevas y variadas estructuras de lo que hoy se puede considerar la danza como manifestación artística. Con paso firme se fue elaborando una codificación de pasos, técnicas y formas coreográficas que junto a los aportes de las artes plásticas, la música, el teatro, la literatura cimentaron la creación de la propuesta estética danzaria.

Lo anterior no quiere decir que la danza no siguiera otros derroteros que sirvieran de respuesta a una necesidad vital y social del baile como forma de expresión y comunicación entre los seres humanos hasta nuestros días. Esta necesidad de manifestación, desde el movimiento rítmico para la celebración, por el goce y la diversión, enraizada con las características étnico-culturales, son los orígenes de la espontaneidad de los pueblos en sus bailes tradicionales, sociales y urbanos. De todo este gran caudal nos concentraremos en lo que nos compete en este trabajo de investigación, lo que se denomina o en mejores términos lo que abarca la Danza Contemporánea.

1.4 ¿Qué es Danza Contemporánea?

La danza contemporánea es una de las clasificaciones o géneros de la danza que reagrupa una gran variedad de manifestaciones coreográficas del arte que se da desde las vanguardias del siglo XX hasta nuestros días. Esta categorización tiene muchas controversias porque no todos los autores reconocen este período como parte de lo que se ha denominado danza contemporánea; las razones para ello, es que se ha parcelado con diferentes momentos históricos, por ejemplo: la danza moderna desde principios de siglo XX, posteriormente en los años 60' la danza posmoderna, finalizando el siglo XX , la nueva danza y la no danza en la década de los años 90' y así sucesivamente aparecen



denominaciones que la delimitan, y a veces los propios creadores, no son totalmente conscientes de ello por lo que son los críticos o los historiadores los que comienzan a manejar los términos que definen un movimiento, período o tipo de danza.

La pregunta ¿qué es la danza contemporánea? Es recurrente en cualquier lugar en el que nos encontremos, sin lugar a dudas, todos hemos tenido que dar respuesta al mismo cuestionamiento cada vez que personas neófitas en las cuestiones de la danza artística o danza espectacular se acercan al hecho escénico; por lo tanto, nuevamente intentaremos acercarnos a una definición.

Al establecer la diferencia entre lo moderno y lo contemporáneo, no se podría abarcar con mayor apertura todo el proceso de transformación del trabajo del cuerpo y su expresión creativa en el arte coreográfico; se dará entonces la tendencia de establecer taxonomías en una ordenación cronológica por similitudes o características comunes. Por nuestra parte, es muy difícil llegar a una definición limitada, sería un obstáculo para ver *lo contemporáneo* como resultado de todo un proceso más grande y abarcador de los acontecimientos acaecidos desde finales del siglo XIX hasta nuestros días.

Esta posición está en consonancia a la propuesta de Laurence Louppe (2011) cuando se pregunta ¿qué es la danza contemporánea? inmediatamente acota diciendo, "nos negamos a utilizar la distinción demasiado puntillosa entre moderna y contemporánea" (p. 45). La autora comenta la posibilidad de que exista una *mutación de códigos gestuales* que pueden ser voluntarios o no, así como ciertas constantes en cualquier tipo de expresiones dancísticas tanto en el movimiento como en las coloraciones corporales. Por otro lado, clarifica la autora, que la danza contemporánea es algo que va *más allá de vocabularios y formas* afirmando entonces "que la cuestión de la danza contemporánea está en otro lugar*"* (p. 45). ¿Cuál es el otro lugar que nos propone Laurence Louppe?

Antes de responder y resumir en unas pocas palabras el género, veremos otras ideas que nos pueden servir de marco para entender la amplitud de lo que se considera como Danza

Contemporánea. Nos acercaremos desde una visión histórica/estética como vía para entender el ayer y el hoy en un *continum* complejo debido a la existencia de manifestaciones danzarias que desafían permanentemente las posibles demarcaciones cuando, un conjunto de movimientos [estilos o géneros] se considera "danza" y cuando no, "actualizando una y otra vez el problema de las exclusiones e inclusiones y renovando la pregunta acerca de qué sería lo específico de la danza como arte" (Tambutti, 2008, p. 13).

Para Susana Tambutti (2008), la perspectiva histórico/estética tiene tres grandes momentos que pueden contener diferencias que marcan posibilidades de re-conocimiento autónomo de la existencia de géneros y acciones. El primer período lo denomina El Racionalismo Estético y el Neoclasicismo en la Danza, marcado por el desarrollo de un cuerpo y una corporalidad en movimiento que incluyen las categorías estéticas que responden al surgimiento y desarrollo del Ballet o Danza Clásica. Este momento para la autora, instauró criterios que se originaron en el pensamiento cartesiano, el neoclasicismo y la reglamentación académica, permitiendo una estructuración organizada que acusaba claridad y distinción en el caos corporal, la precisión, la regularidad, la concentración y la mirada del arte puesta en el mundo exterior, son las piedras angulares para armonizar el vocabulario del ballet, que para Tambutti (2008) "se convirtió en normas rígidas, coercitivas e intelectualistas que se impusieron a expensas de la naturalidad" (p. 15).

El historiador Carlos Pérez Soto (2008) nos plantea en sus *Proposiciones en torno a la Danza* que la noción del pensamiento clásico está presente en este género o estilo, por lo tanto, plantea que lo natural es bello si se domina la técnica, y que justamente, no se trata de cualquier sometimiento técnico sino de lograr un *tipo de cuerpo*. Define la corporalidad en este período como una superficie frontal, dura y cerrada, de claros movimientos periféricos (de adentro hacia fuera) e idealmente no intercambia fluidos (respiración y sudoración) con el medio. Otra característica esencial de la corporalidad está en el tratamiento de la gravedad, el peso debe hacerse invisible, no puede verse el esfuerzo para el impacto y el tiempo para la "pose" y la postura del cuerpo con claro énfasis de las



elevaciones, "es un cuerpo aéreo que levita, sin embargo tiene una gran tensión muscular y rigidez de la espalda" (p. 67).

Este estilo corporal, según el autor, está muy relacionado a la Estética de lo bello[17], refiriéndose con esta categoría a lo que conocemos como ballet. En esta estética se habla de armonía, de verdad, de lo bueno, de lo estético y de placer. Reafirmando que esta práctica posee movimientos claros y definidos, donde hay un inicio, un paso a paso y un final sin ningún tipo de azar ni ambigüedades, en el cual, la articulación del movimiento resulta *mecánica* en oposición a lo *orgánico* y por ende tiende al *flujo discontinuo* en su ejecución.

Es a partir de este momento que el ideal de cuerpo construido dista mucho de los cuerpos comunes, afianza su armazón alejándose de la posibilidad de encontrar en la experiencia sensorial la oportunidad de edificar lo corpóreo. Es entonces que se orienta hacia un *modelo ilusionista* que necesitó de una fuerte *disciplina corporal* que respondiera a cada una de estas ideas de perfección. La caracterización descrita responde a este hito de la historia de la danza que ha podido trascender hasta el siglo XXI y a pesar de su posible "acartonamiento" y de las regresiones temporales que mantiene activo el "repertorio clásico", ha sido capaz de estar en la escena contemporánea.

Siguiendo esta organización histórico/estética, el segundo período está delineado como La Necesidad de Expresión en la Danza, esta época la autora la ubica en los finales del siglo XIX y principios del siglo XX donde la re-presentación artística de la danza se origina tomando distancia de lo exterior, afirmando Tambutti (2008) que es "una consecuencia tardía de los programas filosóficos y estéticos de la teoría romántica" (p. 17). Se refiere entonces que en este momento se deja de lado la concepción de la danza en *términos de progreso* porque ahora la idea parte de otro lugar, es decir, del *concepto de expresión*, que no responde al modelo evolutivo (progreso) como sí al de la *representación*.

[17] Carlos Pérez. 2008. Comenta que la estética de lo bello está en consonancia con la relación entre sentimiento estético y placer, que las opiniones difieren en este sentido porque hay una parte de las posturas que tienden a plantear la belleza como algo universal y objetiva en consonancia con el pensamiento de Platón y Kant y otras posiciones donde se propone una idea subjetiva de la belleza direccionada más hacia una estética de la expresión, en mi opinión se está refiriendo con esta categoría para el ballet cuando se habla de armonía, de verdad y del bien.



Esto supuso una parcial desaceleración del "proceso evolutivo" de la danza como *una disciplina en avance* puesto que todo lo adquirido siglos atrás en el arte de la danza (ballet) se perdería con la necesidad de "decir algo" que bailarines y coreógrafos hacían desde un *acto de inspiración* y se clausuraba cualquier posibilidad de pensamiento reflexivo, solamente porque no se mostraba un solo tipo de danza. Muchos críticos aborrecieron cualquier otra posibilidad de acción que perturbara lo conseguido desde lo técnico y lo artístico por la danza clásica después de más de dos siglos de permanencia en la escena.

Otro punto de coincidencia de Carlos Pérez Soto (2008), con Susana Tambutti (2008), es cuando propone para este período la categoría Estética de la expresión[18] "a la idea de que lo que constituye a una obra de arte es el hecho de que exprese la subjetividad humana" (p. 26). No obstante existe alguna diferencia con Tambutti en cuanto a que amplía su concepto estético más allá de que la danza, solo fueran actos instintivos y que toda su posibilidad de comunicación no esté solamente basada en la "expresión" de sentimientos y emociones sino también en la trasmisión de conceptos e ideas. El autor pone el énfasis en lo que siente y también en lo que se piensa. "La estética de la expresión se "contrapone" a lo bello porque en ella se admite un arte feísta, con la condición de que resulte conmovedor" (p. 27).

Existen tres variantes que definen este momento historiográfico y estético. El *Ballet Moderno*, viene directamente de la herencia anterior y en él se intenta reestructurar y modificar algunos de los fundamentos de la época del racionalismo estético y el neoclasicismo, clasificación propuesta por Tambutti (2008). Por otro lado, tenemos otras dos tendencias que fueron simultáneas en el tiempo y que dan coloración al movimiento corporal y a la escena, nos referimos a la *Modern Dance* en Estados Unidos y la Ausdruckstanz o *Danza de Expresión* en Alemania que hoy conocemos con el nombre de Danza Expresionista Alemana. Aquí podemos hacer una salvedad que nos permita diferenciar el conjunto que recoge, por ejemplo, *danza expresiva* y *danza expresionista* como opciones dentro de este momento que se ha generalizado y unificado dentro de una

[18] Carlos Pérez: 2008. En esta idea el arte es esencialmente un modo de comunicación y la obra alcanza su objetivo profundo cuando logra "decir" algo. Las discusiones posibles en una estética de la expresión tienen que ver con qué de la subjetividad es lo expresado. Unos ponen el énfasis en las emociones y en los sentimientos, otros en la comunicación de ideas y conceptos. p.26.



tipología llamada Danza Moderna respondiendo así a una demanda muy individual de ver y sentir el mundo.

> En el estilo moderno en cambio hay un ideal de flexibilidad corporal general, en que se intenta dar movilidad a todas las partes del cuerpo, conectándolas de manera orgánica, más de acuerdo a la emoción imperante que al cálculo de las articulaciones. Esto hace que se trabaje la continuidad entre centros y periferias, desde el pecho hacia los brazos, desde la pelvis hacia las piernas o incluso desde los codos hacia las manos y dedos, desde el muslo hasta el pie. (Pérez Soto, 2008, p. 92)

La corporalidad trabajada en este momento se puede recoger en las propuestas que permitieron el cambio a una nueva cultura del trabajo del cuerpo basada en varios principios o ejes de trabajo de la danza de principios del siglo XX. Se labora dentro de variables que tienen un rango amplio de movilidad, no como bisagras que se articulan sino como flujos de movimiento dados en la secuencialidad de frases y no como pasos, es decir, un ideal de continuidad que son causados por "la idea general de la frase y los sucesivos momentos y gestos que la componen" (Pérez Soto, 2008, p. 91). Por ello, los movimientos responden al sentido, la intención, el deseo y la necesidad de expresión, en clara oposición al intento de traducción de la palabra en movimiento por medio de la imitación.

En la Estética de la Expresión, las características generales de la corporalidad están presentes en la proyección del movimiento de todo el cuerpo y en especial el torso, la Contracción-Release, la Tensión-Relajación de Martha Graham y la Respiración asumen un papel primordial como motor de movimiento. La acción de inhalar y exhalar es integrada como parte de la acción orgánica. El principio de Caída-Recuperación-Suspensión de Doris Humphrey propone una manera de enfrentar el equilibrio y el desequilibrio del cuerpo. "De la propuesta alemana tenemos el control y descontrol, lo inestable, lo estable y lábil de la técnica Leeder" comenta Pérez Soto (2008, p. 90).



Al igual que Graham, Mary Wigman propone la expresión de su gesto artístico en la tensión-relajación, la introspección, la asimetría y lo *puntiagudo* fueron otros de sus rasgos, también la incorporación de una *gestualidad desgarradora y delirante*. Para Wigman, "la expresión es la fuerza vital, la que le da forma al gesto y al movimiento, obteniendo importantes logros en la técnica de la improvisación" (Deutsch, s.f.)[19]. Se hizo evidente en todo este período que la manera de jugar con la gravedad es enfrentándola o cediendo a ella siendo el trabajo en el suelo, lo que marca la diferencia con la danza clásica.

Otra característica en la diferencia entre la Danza Clásica y la Danza Moderna de principios de siglo XX va direccionada al bailarín como intérprete y como ejecutante, estos dos términos tienen una gran carga significativa de cómo son vistos quienes van a escena a desarrollar los trabajos coreográficos de uno u otro estilo. Es muy común que la vertiente del ballet llame ejecutantes a sus bailarines, sin embargo, la otra vertiente (moderna-contemporánea) los llama fundamentalmente intérpretes. Dice Pérez Soto (2008), esta diferencia es sustentada porque los bailarines clásicos tienen una exigencia en la ejecución técnica de forma perfecta para su interpretación en cuanto a las convenciones, las normas y las destrezas a desarrollar durante su performance, que son dibujadas dentro del canon que rige el escenario y las coreografías plasman temáticas ficticias, de mundos imaginarios y sobrenaturales incluso abstractos. Sin embargo, los bailarines modernos más que el "dominio técnico" tienen el punto de atención centrado en la apropiación física al igual que en el elemento subjetivo de lo que se presenta en la expresión del sentimiento, la emoción, la idea o el concepto del creador.

Los cambios que vemos de esta época también se reflejan en las metodologías de composición coreográficas y las puestas en escena. Aunque es extremadamente peligroso dar una receta única de procesos compositivos, sí es claro que hay otra marcada distancia de formas de producción y presentación del objeto artístico. Para los modernos es evidente que no se compone desde la particularidad de pasos respondiendo a escenas sino que hay

[19] Ana. Deutsch: Mary Wigman. El expresionismo en la danza. Revista Digital. Luciérnaga. Cuerpo y arte.



un planteamiento desde una idea, motivo o necesidad que va a servir de base para el desarrollo de la propuesta de movimiento; es más una propuesta de laboratorio co-creador entre los intérpretes y los coreógrafos para ir desarrollando los detalles de las frases y las secuencias. En la otra propuesta, hay más verticalidad donde solo se pone en acción lo codificado, en una relación casi directa de "traducción" pasos-música, la idea del libreto planteado y fundamentalmente para el coreógrafo, mantener la simetría, el equilibrio y la liviandad del movimiento.

Este período es controversial para muchos autores, en Tambutti (2008) encontramos que:

> A pesar de las orientaciones conceptuales divergentes, de la bifurcación de los programas artísticos y de las heterogéneas percepciones del mundo moderno asumidas por estas tendencias, la amenaza de interrupción de la historia progresiva no se cumplió, por el contrario, ésta continuó y se expresó en nuevas sistematizaciones construidas sobre las bases acuñadas en los siglos anteriores por las teorías artísticas del racionalismo estético, del neoclasicismo y del romanticismo. (p. 20)

La autora refleja un pensamiento que no da al momento histórico de la danza, la relevancia a la propuesta corporal, coreográfica y estética de la Danza Moderna (Modern Dance/Ausdruckstanz) en sus revolucionarias proposiciones. No aprecia la ruptura que aportan al diferencial de un molde restringido del cuerpo y el crecimiento del movimiento, en su perspectiva, seguía siendo *estable y cerrado dentro de un vocabulario*. Tampoco asume como revolucionaria la oportunidad de expandir la proyección de todo el cuerpo en movimiento que abre la posibilidad al gesto y la mueca (signo de la fealdad) en la expresividad corporal, acercándose a la problemática del hombre y a la realidad social y política que vivieron cada uno de los exponentes en el complejo período de la Primera Guerra Mundial y la postguerra.

Luego de hacer un boceto de los procesos de desarrollo de la danza como espectáculo desde el Renacimiento hasta la primera mitad del s XX, Susana Tambutti plantea un tercer momento histórico/estético que llama La Modernidad Estética en la Danza**.**

> La oposición a cualquier intento de identificar el movimiento con el reflejo especular de una realidad externa o de transformarlo en vehículo de una emoción, fue producto del avance del proceso auto reflexivo que llegó a establecer radicalmente la especificidad del médium de la danza. El rechazo de toda tentativa de síntesis escénica, la anulación de cualquier intención literaria o psicológica, el abandono de toda intención de espiritualidad trascendental y la renuncia a cualquier intento de enseñanza moral, fueron pasos decisivos para la configuración definitiva de la danza como disciplina autónoma. (Tambutti, 2008, p. 22)

La autora propone como verdadera ruptura el momento donde se consolida el distanciamiento de los creadores e intérpretes de la danza, con lo que se construyó en los inicios del siglo XX. Es a partir de los años 40' donde se concentra el concepto de *danza pura* (bautizado por Laban y Wigman, en su búsqueda de movimiento real interno de su danza, que fluctuaba entre lo que se calificaba como expresionista, y la de abstracción o danza pura)[20], sin embargo para Tambutti (2008) es dónde hay una búsqueda; son los primeros intentos (para otros autores se reconoce como antesala al período posmodernista) "de romper con lo que se podría denominar movimientos simbólicos y abrir el espectro de la danza a una experiencia contemplativa y aconceptual" (p. 22), desnudando la naturaleza del movimiento de todo fin práctico al convertirse en una finalidad en sí mismo (autotélico). Este momento pudiéramos referenciarlo con las propuestas coreográficas de Alvin Nicolais y Merce Cunningham.

[20] Elizabeth Cámara e Hilda Islas 2007. Pensamiento y Acción. El método Leeder de la escuela alemana.



Es entonces que la autora en sentido estricto llama a este corto período Danza Moderna (entre los años 40' a los años 60'), donde se reúnen las "auténticas" características de esta tercera organización histórico-estética. "Es aquí donde existe una verdadera modificación en las formas de re-presentación provocando un nuevo marco teórico para referenciar, la negación de estos artistas con continuar ampliando los paradigmas establecidos" (Tambutti, 2008, p. 23), reduciendo a los inicios del siglo XX, la fructífera producción creadora de estos tiempos históricos a un simple prólogo. Propone Pérez Soto (2008) al analizar su categoría estética de la expresión no excluir este período, aunque señala una notable disminución de producción y audiencia de este momento (que para Tambutti, es lo que reagrupa el verdadero núcleo de la Danza Moderna), sin dejar de reconocer que en los años 60' se comienza una lenta recuperación del modernismo, siendo después de los 70' el verdadero *boom* de otro instante en la danza.

Se pone en evidencia entre estos dos autores, la diferencia de conclusión de un período historiográfico que, como plantea Tambutti (2008), son dos décadas de trabajo corporal y creativo las que establece como Danza Moderna, en cambio, Pérez Soto (2008) ve todo este período como un conjunto de propuestas que marcan una amplísima tendencia. Aun así, coinciden con la propuesta estética que tiene como origen "la rebelión contra las rutinas opresivas de una corporalidad asociada a la cultura industrial" (Pérez Soto, 2008, p. 68).

Para el autor no existió una línea unívoca de propuesta de trabajo corporal y de puesta en escena, en contraste con lo que pasó con el ballet, aquí son muchas las variantes que de manera simultánea dibujan y colorean el espacio de la danza, lo que no permite que se cierre en una única visión, sino que la unicidad puede converger en la necesidad de poner en primer término la subjetividad del intérprete-creador, y valorar si es más o menos "expresiva" en la intención de un movimiento del cuerpo que sale de las "entrañas" que sea visceral y orgánico o por el contrario, de aquellos que se alejaron de esta propuesta y se acercaron a la esencia por el movimiento, hacen aún más enigmático el relato en la escena de la danza.



Esta propuesta de Carlos Pérez Soto, es mucho más abarcadora porque compendia una serie de variables que concentran el trabajo en grandes rangos que se desplazan a los polos más opuestos para el trabajo del cuerpo y la propuesta artística. Para el autor, el período de la Estética de la Expresión, abarca desde los precursores que sientan bases muy fuertes para este proceso de crecimiento y ampliación del movimiento de la danza hasta los años 60' que sale a la luz otra explosión vanguardista con un carácter distintivo de las expresiones en las primeras décadas del siglo anterior y que se conoce como posmodernismo.

La expresión - posmodernismo[21]- agrupa principalmente a los sucesos de la Church Dance Theater de Estados Unidos, que tiene todo su esplendor hasta finales de 1970 donde se da una verdadera revolución en las artes, "fundamentalmente en la danza cobijada por el contexto del movimiento hippie, de las grandes luchas por los derechos civiles de los negros, de las protestas contra la guerra en Vietnam y las revueltas estudiantiles" (Pérez Soto, 2008, p. 106). Para el autor, todo este movimiento de vanguardia dancística, está marcado por tres corrientes que pueden encontrarse en las manifestaciones de este período: los que siguieron las influencias de la cultura oriental, los que radicalizaron las posiciones políticas y los que reorientaron la cultura hippie hacia *el hedonismo de mercado*. Considera entonces la década entre los años 60' y 70' como un estilo y lo justifica diciendo que "se trata del único movimiento que puede recibir ese nombre, por la claridad con que se pueden establecer sus características, las que luego, de manera parcial, son también aplicables a los rasgos o acciones que pueden llamarse *vanguardistas*" (Pérez Soto, 2008, p. 112).

Siguiendo con las palabras de Carlos Pérez Soto, la vanguardia en danza se da en la valoración de todo movimiento que conlleva también a la valoración de toda corporalidad y de todo grado de experticia. Mientras el modernismo pasó de la rebelión ante la técnica académica a la elaboración de sus propias técnicas, "la vanguardia" en su período de

[21] Carlos Pérez Soto. (2008) La expresión "postmoderna" solo fue aplicada a la danza a posteriori, por primera vez en 1975, cuando lo esencial ya había ocurrido"'. Se trata de un término que proviene de la arquitectura y la escultura, y que tiene un sentido preciso en danza: después (y en contra) de lo moderno.



existencia como tal, rechazó toda técnica, toda escuela, toda convención que se presentara como permanente.

Se desdibuja la diferencia entre intérprete y público y cambia sustancialmente la *situación escénica* porque se hace danza no solo en los teatros, esta sale a todo lugar como parques, gimnasios, plazas, calles, museos convirtiéndolos en espacios posibles para la re presentación tratando de ser aún más un arte efímero (de estos primeros momentos solo se tienen fotos de recuerdos aislados porque no existe una preocupación por el registro), las obras casi siempre mueren luego de su presentación, "se deja el evento dancístico a la improvisación *en directo*, yendo en contra de la composición y la codificación, implicando una rebelión contra la idea de permanencia y trascendencia de las obras de arte" (Pérez Soto, 2008, p. 115).

Lo que Susana Tambutti analiza en los desarrollos acaecidos, es la posibilidad de diferenciación de dos conceptos: danza moderna y danza contemporánea. Es a partir de esta referencia de los años 60' que se daría inicio a una contemporaneidad en la danza, denominándolo como Período Poshistórico donde "las preguntas no iban dirigidas a qué significaba o qué expresaba la danza, sino a ¿esto es danza?" (Tambutti, 2008, p. 25). Es claro que la proposición que hacen estos vanguardistas después de la segunda mitad del siglo XX, desdibujan los paradigmas creados de uno u otro género de la danza como espectáculo y desarrollan en la práctica una libertad y una democracia desconocida hasta ese momento.

Sin embargo para Pérez Soto (2008) su mirada va hacia la categoría Estética del Señalamiento que "se centra en la idea de que lo que hace que algo sea considerado como arte es en realidad el que sea señalado socialmente como tal" (p. 27). Este es un punto común con Tambutti, se refieren directamente a la ruptura radical con lo que venía sucediendo en el contexto, fundamentalmente de los Estados Unidos de América y lo que se considera como Danza Moderna, soltando definitivamente las amarras de la tradición que traía el arte dancístico en su conexión con lo bello.



> No al espectáculo, no al virtuosismo, no a las transformaciones y lo mágico y lo fingido, no al glamour y la trascendencia de la imagen de la estrella, no a lo heroico, no a lo anti heroico, no a las imágenes de pacotilla, no a la implicación del intérprete o del espectador, no al estilo, no a la afectación, no a la seducción del espectador por medio de tretas del intérprete, no a la excentricidad, no al movimiento, ni al ser movido. (Manifiesto del No, Yvonne Rainer, 1965)[22].

No obstante, la reflexión que realiza Carlos Pérez (2008) abre la perspectiva de que quizás *no es posible una vanguardia permanente*. Comenta que puede ser contradictorio que aunque exista una revolución radical con lo *establecido,* esta ruptura no se convierte ella misma en algo establecido. Quizás por eso afirma el autor que "las vanguardias artísticas efectivas en el siglo XX han estado siempre ligadas a dos tipos de momentos y espacios excepcionales" (p. 102). Siguiendo esta línea en la proyección de su pensamiento, podemos ver cómo a partir de los años 80' comienza una "estabilización" de esta nueva danza debido a que se retoman, en alguna medida, cuestiones muy particulares de la danza como espectáculo, por ejemplo, el Manifiesto del Sí que declara Jim Self en 1988:

> Está el pronunciamiento de Yvonne Rainer, (…). Pero nosotros decimos sí a todas esas cosas, es decir, sí a la actuación, sí al vestuario, sí al virtuosismo, al trabajo en escenarios, a gran escala, y a crear ballets. Todo a lo que usted puede decir sí. Hay que ver todo. Hay que hacer todo lo que pueda hacerse[23].

Este vuelco es el reconocimiento de otras maneras de estar en la danza que seguían existiendo y tenían un público para ellas. Una nueva legión de coreógrafos sale a la luz y una parte de la misma generación de vanguardia que marcó el posmodernismo, se abren a la

[22] Citado por Carlos Pérez S. 2008, p. 118 y por S. Tambutti 2008, p. 24. Comenta el autor Pérez Soto, que el "Manifiesto del No" apareció originalmente como un agregado al texto "Some retrospective notes on a dance for 10 people and 12 mattresses called Part of Some Sextets", en The Ttilane Drama Review, Vol. 10, N" 2, Winter 1965, p. 68.

[23] Citado por Carlos Pérez S. 2008, p. 118.La opinión de .lim Self se puede ver en el documental de Michael Eílackwood, escrito y documentado por Sally Banes: Retracing Siepx, American dance since postmodernism, producido en video por Michael Blackwood Productions, en 1988.



posibilidad de experimentar nuevamente la utilización de la música en una relación interdependiente con el uso indistinto de movimientos cotidianos y extra-cotidianos en largas frases articuladas y de alta elaboración técnica. Así mismo las coreografías pueden tener una elaboración fijada, vuelven a ser parte de escenarios y en su concepción ponen a funcionar el andamiaje teatral. En cuanto al movimiento, las obras eran de *baja energía* por lo que otra vez se retoma el *despliegue energético*, el contraste y el juego dinámico del cuerpo en movimiento que llevó a abrir el diapasón de posibilidades corporales en la propuesta artística.

En los años 90' nuevamente hay un intento de generar otro momento vanguardista pero, no tendría la radicalidad de sus predecesores, su rompimiento no es tan profundo y por ello permite dentro de las propias generalidades de un intervalo temporal, diferenciaciones en sus tendencias de *vanguardias políticas* y *vanguardia academizadas*. No podemos dejar de mencionar que todo este proceso sale de sus fronteras y extiende su gran influencia tanto para Europa y Latinoamérica desde las décadas anteriores.

Ante tanto trabajo creativo de un amplio grupo, se hace bastante complejo poner en una taxonomía específica el concepto de danza contemporánea, no podemos decir que una u otra corriente, género, o nombres propios, sea realmente lo que delimita toda la producción que se ha realizado desde finales del siglo XIX hasta hoy.

Este largo período se ha construido con momentos de vanguardias y academizaciones que se originan con la "estabilidad" de las propuestas, la aparición de seguidores y escuelas que recogen los proyectos de sus creadores basados en los fundamentos y principios que originan su credo permitiendo su establecimiento, continuidad y desarrollo. El intento de definición de este concepto dentro de un pluralismo tal, exige que cada evento en danza provoque una búsqueda de su propio código de valoración dado que los proyectos de composición, interpretación y recepción se desplazan entre las fisuras de modelos, en las hibridaciones propias de la contemporaneidad, en sus relaciones de inter y transdisciplinariedad para la concepción de propuestas creativas, en el juego, la



complicidad y con el apoyo de la tecnología, se ha abierto ese campo de lo que es La Danza.

Al preguntarnos ¿cuáles son los límites o las posibilidades de re-presentación de la danza contemporánea? La respuesta por ahora es no los tiene, pero a esta pregunta podríamos aclarar que lo que ha pasado en el devenir histórico-estético, es un auto-reconocimiento y una auto-afirmación de la especificidad de la danza, el movimiento y el cuerpo en movimiento en sus relaciones espaciales y con otros cuerpos.

Retomemos la propuesta Laurence Louppe (2011) cuando evita la discusión de la división danza contemporánea y danza moderna y la interrogante de ¿cuál es ese otro lugar que nos propone la autora? Es poner atención a algo tan delicado e inmenso*:*

> La acción, la conciencia del sujeto en el mundo, planteando que el bailarín no tiene a su disposición otro soporte que el que lo señala, lo sitúa, sobre todo como ese sujeto en el mundo: su cuerpo y el movimiento como procedimiento para crear mundos, imaginarios y legibles, teniendo como base los código verbales existentes y no teniendo otro elemento externo o complementario que su propia materialidad.
> (p. 45).

Al decir que la Danza Moderna es esencialmente un arte voluntariamente despojado porque carece de tradición y/o es de muy reciente creación, se abre el camino a toda propuesta posterior que se ha desarrollado en el devenir del siglo XX y en esta primera etapa del siglo XXI; ha sido imposible cerrar la danza en un concepto definitivo. Por ello, Susana Tambutti (2008) nos alerta que una lectura actual "presenta los riesgos de interpretación propios de la cercanía [en el tiempo] porque el proceso está haciéndose y no puede simplemente determinarse bajo una única denominación*"* (p. 26), en esta *des-definición* de la Danza, coinciden tanto Pérez Soto como Louppe, cuando afirma Tambutti (2008) que todos estos advenimientos puso "en movimiento una nueva manera de ser de la danza, múltiple, plural

y cambiante, cuya característica esté más cercana a un «siendo» como su nueva manera de hacerse" (p. 26) y sobre todo subraya Louppe, en una *revolución contemporánea del cuerpo*.

Veamos la posible definición de la danza contemporánea que realiza el maestro Raúl Parra siguiendo a la filósofa y crítica francesa Laurence Louppe en su libro *La poétique de la danse contemporaine*.

> La danza contemporánea es una poética del cuerpo en la que el cuerpo y su movimiento son escogidos como medio para relacionarse con el mundo, como instrumento [vehículo] de saber, de pensamiento, y de expresión. La danza contemporánea no requiere de un prototipo específico de cuerpo; en ella, cada proceso de creación y cada creador propone o exige una corporalidad inherente a cada pieza. Toda nueva tendencia, todo nuevo creador nos hablan de su búsqueda personal. Dar una definición de la danza contemporánea no es una tarea fácil, pues ello implicaría dejar de lado algunas formas coreográficas que necesariamente no corresponderían con las particularidades definidas. (Parra, 2012)[24]

La posición que asumimos en este trabajo con relación a la danza contemporánea es de apertura a toda la gama de acciones y propuestas que en la medida de los acontecimientos se fueron afianzando y conviviendo en todas las formas de hacer y del quehacer en la danza. Formas más abiertas o más cerradas, más inclinadas a lo académico como a las vanguardias políticas ya academizadas, que en el panorama de la vida del arte dancístico se muestran y presentan en una dinámica llena de contrastes o de semejanzas, de líneas continuas o discontinuas como un gran rizoma de acciones que van y vienen del tronco de la vida y de la danza.

[24] Raúl Parra (2012). Tesis de maestría. *Danza Contemporánea Universitaria, 15 años de festival.* Magíster en Estética e Historia del Arte. Universidad Jorge Tadeo Lozano de Bogotá.



Lo que si es cierto, es que muchos de los asuntos que posteriormente tomaron vida en la danza contemporánea, vinieron de teorías o trabajos de otros lados, como los de Delsarte, Dalcroze y Loie Füller, etc. Precursores que fueron allanando el camino a las propuestas corporales que difieren del proyecto anterior y que se relacionan con la estética de lo bello y el pensamiento racionalista de la cultura industrial, y que conjuntamente con el contexto histórico-social de las nuevas realidades, posibilitaron la eclosión de otra manera de entender, pensar y vivir el cuerpo y el cuerpo en movimiento. Como un big bang permitieron que todas las partículas esparcidas por el universo dieran lugar a nuevas constelaciones dentro del gran espacio de la danza que en estos momentos pone en el centro de la atención ya no tanto los problemas de la creación en sí misma sino en el asunto fundamental de hoy, el cuerpo.

1.5 ¿A qué nos referimos cuando hablamos de Cuerpo?

Entraremos a exponer un asunto realmente complejo en nuestra contemporaneidad donde los discursos de cómo se asume el término cuerpo y sus múltiples acepciones recogidos por el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE)[25] son realmente extenuantes y excesivos y casi siempre es fragmentado por los intereses propios de la teoría según el lado que se quiera analizar. Por ejemplo, se habla de un cuerpo social, un cuerpo sicológico, un cuerpo cultural, un cuerpo escénico… en fin, una amalgama de designaciones, conceptos y formas de asumir *cuerpo* "que subyace entonces en la intención de cada discurso, es la imagen particular del cuerpo que acoge" (Vilela, 2009, p. 13).

También en el texto de Jean-Luc Nancy (2007) *58 indicios sobre el* cuerpo en la sección escrita por Alvaro (2007) "Un cuerpo, cuerpos…" se plantea que la construcción de *cuerpo* en occidente ha sido "permeada por el pensamiento y los discursos de varias ramas del saber cómo son la teología, la literatura, la filosofía, la semiología, la política, el psicoanálisis*"* (p. 53)*,* entre otras. En ese mismo sentido de construcción teórica, Susana

[25] Cuerpo (Del lat. *Corpus*) 1.Aquello que tiene extensión limitada, perceptible por los sentidos. 2. Conjunto de sistemas orgánicos que constituyen un ser vivo, etc. Diccionario de la Lengua Española (DRAE) Espasa Edición 22. Tomo 4.

Tambutti (2008) nos convoca a recabar los apoyos de un cuerpo teórico que nos permita leer las claves del cuerpo en la danza contemporánea cuando nos dice: "nunca tendremos «la» teoría correcta [única] para todas las formas de danza, pero necesitamos «teorías» para comprender aquello que no permite categorización alguna" (p. 26).

Cuando mencionamos los elementos que constituyen la Danza nos estamos manifestando en relación al cuerpo y al movimiento. El cuerpo es y ha sido, el elemento distintivo del nacimiento de la danza, su genealogía está relacionada directamente con las miradas y el tratamiento que sobre este se ha tenido en el transcurso del momento histórico que se hace referencia, y en este caso, es una de las nociones que buscamos en esta indagación para examinar las posturas que lo relacionan en dos prácticas específicas del cuerpo en la danza contemporánea.

Existe una idea marcada, y no falta de razón, que señala que en el pensamiento moderno lo racional se impuso y dejó a un lado todo lo concerniente a lo corpóreo, a la intuición, a la experiencia y a los sentidos. Se trata de eliminar todo "pensamiento confuso" que provenga de las emociones y los sentimientos. Se concibe entonces la danza solo en el método, el movimiento lógico y la conciencia, definiéndola entonces como: un cuerpo rígido, una superficie plana donde la geometría de las formas es parte esencial del diseño del cuerpo excluido de cualquier pasión o sentimiento humanizado, haciendo visible desde ese punto de vista la idea de que existe una separación entre "cuerpo" y "alma".

Si la mirada para la danza sigue plantada en esta postura dualista, solo se vería el cuerpo físico, mecanizado, observable, cuantificado y cognoscible, no permitiría entonces la posibilidad de ver el cuerpo en la danza y lo que sucede en y con ella en su práctica. Nancy (2007) plantea que tener esa idea de separar cuerpo y mente *es malentender a Descartes* porque la res extensa y la res cogitans de las que hablaba Descartes, era una forma de ver la naturaleza de cada una, en una independencia de su propia realidad, pero a su vez, es una sola cosa, una unión sustancial, y para confirmarlo, se apoya en Spinoza al hablar de: *atributos de la única sustancia* [el cuerpo]. "La sustancia extensa es la extensión y la



exterioridad de la sustancia pensante, que sin este afuera no podría constituirse en exterioridad. Mejor aún: conviene en deshacerse del esquema de un interior opuesto a un exterior" (Nancy, 2007, p. 11).

> Cuerpo oxímoron poliformo: adentro/afuera, materia/forma, homo/heterología, auto/alonomía, crecimiento/excrecencia, mío/nada. (Nancy, 2007, p. 33)

Las propuestas ontológicas que Nancy inscribe en sus textos, nos proporcionan una base, para ampliar términos que son contradictorios o mejor aún denominados como complejos. El problema del cuerpo tan latente en nuestros días, Nancy nos lo presenta en todas sus posibilidades: abierto, carnal, pensante, lleno de significaciones, en relación consigo mismo, con el Otro, con lo social, con lo político. También nos propone una serie de categorías relacionadas con lo estético, *desde el cuerpo a la "obra",* donde el arte encontraría una "plenitud" con lo *excrito*, en *lo bello* y *lo sublime*, en el arrobamiento, la técnica, *el toque*, yendo en el *sentido de su sentido*. Tanto estas categorías como el asunto del cuerpo están vinculadas directa o indirectamente a mi objeto de investigación, que como se ha dicho, indaga sobre la construcción de cuerpo en el entrenamiento de la danza contemporánea.

Los planteamientos y juicios de Nancy presentan semejanza con el trazado de la filosofía del cuerpo de Arturo Rico Bovio' (1998) quien nos dice: *Somos Cuerpo* y por ende no tenemos un cuerpo, un cuerpo aislado o fragmentado como cosa fuera de mí, como cuerpo arrendado o prestado sino como un todo, un sistema que incorpora todas las posibles *extensiones corporales* que son parte de la creación humana. Estas extensiones de las que nos habla el autor, corresponden a la cultura, término que utilizaremos como creación colectiva generada por el ser humano e intervenida por las relaciones del hombre y de este con el mundo, simultáneamente con ese cuerpo metafísico, porque somos energía, somos procesos por etapas, piel.



Arturo Rico Bovio en *Las fronteras del cuerpo. Crítica a la corporeidad* (1998) nos plantea que es urgente y necesario cambiar el pensamiento de que lo corpóreo y el cuerpo que refiere solo a lo físico u orgánico, es decir, al *conjunto de órganos analizables químicamente.* Esta es precisamente una posición reduccionista del cuerpo como también es considerarlo un *instrumento de lo espiritual*. En realidad, somos seres *físico-químicos, biológicos, psíquicos* y *humanos* porque estamos dotados de pensamiento y lenguaje, conciencia de nosotros mismos y una amplia gama de facultades emotivas, afectivas. ¿Ser humano = corporeidad? Estos estratos o niveles se refieren al cuerpo que somos. Nuestro cuerpo - dice el autor - "ostenta varias facetas visibles o invisibles, materiales o espirituales según la calidad del instrumento sensorial o inferencial empleado para su apreciación" (Bovio, 1998, p. 57).

Precisamente uno de los puntos de la tesis de Bovio, está en el planteamiento de que somos *haces de posibilidades*, seres abiertos que necesitamos del otro o los otros para ser cuerpo, una completitud con sentido integrador desde *El Otro* como extraño, diferente por semejanza o por cercanía; es decir, lo podemos tener frente a nosotros, al lado, o en nosotros. "Me acepto a mí mismo cuando acepto al otro. Es un problema de la alteridad" (Landowski, 2007).

Este problema del Otro lo podremos centrar en lo que considera del *Otro* o *los Otros,* los análisis de Stuart Hall (2009). El autor nos lleva, al concepto de *diferencia* apoyándose en varios autores. Parte con Saussure, quien considera que la importancia de la diferencia está cuando se entra en una relación directa con el opuesto – dualidad - para dar significado a algo. No obstante para Hall, estos enfrentamientos de polos binarios lo que admite es una reducción para establecer significados. Comenta Hall, que Bajtín**,** toma una dirección contraria a Saussure en relación a la *diferencia*, y nos dice que esta se establece en una dependencia dialógica con *el Otro,* es ese diálogo lo que *sostiene el significado***,** no importa si es *positivo o negativo* dado que el significado para él no es fijo**,** porque solo en *esa correlación es donde existe la significación***,** es decir, en la otredad**.**



La importancia de esta propuesta está dada porque somos cuerpo social y singular a la vez, por lo tanto, esta interrelación dialógica propuesta por Hall está en el aporte que hacemos nosotros como cuerpos singulares que compartimos y dejamos huellas como otredad siendo diferencia, y en pluralidad, ser cuerpo inclusivo al reconocer al Otro.

Por carencias o excedencias, necesitamos saciar los llamados propios de la naturaleza del hombre en un intercambio interno y externo a través de los recursos que tenemos desde nuestro nacimiento de manera no condicionada. Justamente la salida de nuestras fronteras corporales nos pone en contacto con los otros y este encuentro lo llama Bovio (1998) *valencias corporales.* Estas valencias las define como: "la construcción de los vínculos - permanentes o efímeros - entre nosotros y los demás seres y las podemos encontrar en dos grupos: el de las necesidades y el de las capacidades" (pp. 58-59).

¿Qué son las necesidades y las capacidades? Las necesidades en su significación se refieren directamente a los "impulsos (…) que nos llevan a entrar en movimiento, consciente e inconsciente, con el fin de interactuar al exterior o interior de nosotros mismos" (Bovio, 1998, p. 59), podemos decir que es lo que conocemos normalmente como las necesidades fisiológicas. Por otro lado, las capacidades, las define el autor, como "los medios corpóreos cuyo concurso contamos *ab origene* para satisfacer nuestras necesidades" (p. 59). Estas capacidades son el capital con que contamos para expandir las exigencias del cuerpo, "y su fortaleza o debilidad dependen de ser ejercitadas en el momento oportuno y con cierta regularidad" (Bovio, 1998, p. 63).

Las capacidades y necesidades están subdivididas en tres niveles: el primero, responde a la categoría sociogénica, que son "las generadoras de la vida social y su satisfactor en condiciones normales en otro humano" (Bovio, 1998, p. 61). Estas necesidades y capacidades sociogénicas nos permite la identidad y la interacción social para la construcción colectiva de la sociedad, la cultura y las comunidades de todo tipo. La sociedad, según Bovio "es para el hombre comunicación, consciencia reflexiva y cultura"



(1998, p. 86)[26]. Todas ellas son extensiones corporales desarrolladas desde las capacidades sensoriales, motrices, psíquicas para solucionar, o satisfacer necesidades propias.

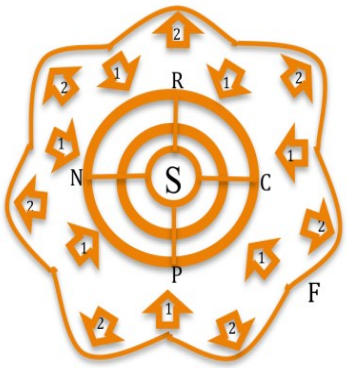
La cultura es para el autor "un añadido de la naturaleza por la construcción del propósito humano, es lo natural hominizado, es la huella del hombre sobre la tierra, por consiguiente, la exhibición de su singular corporeidad" (Bovio, 1998, p. 99). Por esta razón el *espacio-tiempo social* (cultura) retiene y adquiere los aportes individuales conjugándolos e integrándolos de forma orgánica, abierta, flexible para luego revertirlos en la edificación del cuerpo dinámico, que se construye en las tensiones del ir y venir de intercambio de las propias creaciones que a su vez, condicionan la propia vida singular del cuerpo que somos.

Continuando con las subdivisiones antes mencionadas, tenemos en segundo orden la categoría biogénica que se expresa "en los órganos y sistemas anátomo-fisiológicos que tienen la función de garantizar el mantenimiento y desarrollo del ser humano como entidad viva" (Bovio, 1998, p. 61), refiriéndose aquí a ese cuerpo biológico, a lo vital de la existencia del cuerpo como ser vivo. Por último, tenemos una tercera categoría, la *noogénica,* que nos permite el *crecimiento* y la *realización* plena de cada individuo como persona única y singular; son las necesidades y capacidades noogénicas "las que nos mueven en el ámbito del desenvolvimiento vocacional, de la creatividad humana" (Bovio, 1998, p. 62) y desde ahí podremos alcanzar la plenitud corporal como cuerpos creativos, cuerpos de enunciación y cuerpos de intercambio. Esta categoría sustenta la actividad artística que nos convoca como una de las maneras de satisfacción de las necesidades y capacidades del ser humano a través de sus extensiones corporales, la danza.

---

[26] Del latín *Colere*: Cultivar, practicar, cuidar, honrar. Tomás R. Austin Millán, Sociólogo, Antropólogo Social. En su artículo Para comprender el concepto de Cultura (2000) nos hace una reseña desde varias miradas: Antropología, "que indica una forma particular de vida, de gente, de un período, o de un grupo humano"; está ligado a la apreciación y análisis de elementos tales como valores, costumbres, normas, estilos de vida, formas o implementos materiales, la organización social, etc. Sociología: "el concepto abstracto que describe procesos de desarrollo intelectual, espiritual y estéticos" del acontecer humano, incluyendo la ciencia y la tecnología, como cuando se habla del desarrollo cultural de un pueblo o país. Psicología: La cultura humana (...) comprende, por una parte, todo saber y el poder adquirido por los hombres para dominar las fuerzas de la naturaleza; y por otra, todas las organizaciones necesarias para fijar las relaciones entre ellos. Hermenéutica antropológica: como un proceso (o red, malla o entramado) de significados en un acto de comunicación, objetivos y subjetivos, entre los procesos mentales que crean los significados (la cultura en el interior de la mente) y un medio ambiente o contexto significativo (el ambiente cultural exterior de la mente, que se convierte en significativo para la cultura interior). En otras palabras la cultura es la red o trama de sentidos con que le damos significados a los fenómenos o eventos de la vida cotidiana.





S Sujeto individual o social
N Necesidades
C Capacidades
R Receptividad
P Productividad
1 Satisfactores incorporados al sujeto
2 Extensiones de las capacidades corporales
F Fronteras fluctuantes de la extensión corporal

Figura 3. Las extensiones corporales.
(Bovio, 1998, p. 83)

Dentro de las extensiones corporales, la actividad corporal "es una categoría que engloba la motricidad[27] que a su vez puede ser zonal o integral tanto de las secuencias físico-biológicas como las socio-personales" (Bovio, 1998, p. 74). La motricidad, desde donde se lee al autor, se refiere al movimiento, a la capacidad de moverse del cuerpo que somos ante una actividad, por ejemplo, a las acciones del pensamiento o el comportamiento del ser humano. Desde la perspectiva de las valencias corporales, la movilidad es ese impulso de respuesta de las necesidades haciendo uso y desarrollo de las capacidades del cuerpo, para ello, el trabajo es para el filósofo una *subclase crucial de conducta* y la actividad corporal es fundamental para el logro de los satisfactores de las valencias (sociogénicas, noogénicas y biogénicas).

El trabajo es la conjugación de esas capacidades dirigidas en parte por la conciencia reflexiva porque el hombre trabaja por muchas y variadas razones, por ejemplo para subsistir, adquirir, producir y trasmitir los bienes culturales, sobre todo para *crecer* en el más amplio sentido de la palabra. Desde su concepción humanística "el trabajo ha de partir de la revalorización del cuerpo en sus aspectos internos y externos, perceptibles o inferibles. De esta manera puede postularse como la vía humana para transformar la

[27] Relativo a "motriz", se correlaciona de manera común conceptualmente con motricidad. "Motriz" es el adjetivo femenino de "motor" ("máquina destinada a producir movimiento a expensas de otra fuente de energía", DRAE, 1992). Para la Educación Física principalmente se relaciona con el movimiento pero el concepto ha ido más allá del movimiento en sí mismo.

realidad, pero también y más profundamente como la manifestación más completa de nuestra naturaleza" (Bovio, 1998, p. 77).

Otro asunto de particular interés de la teoría del cuerpo de Arturo Rico Bovio (1998), es su definición del término *consciencia*, que permite claridad con respecto a su uso y posición ante los hechos de la consciencia, fundamentalmente cuando se refiere a la conciencia irreflexiva y reflexiva. La consciencia es una manera muy amplia de referirse a todas las formas de *Darse Cuenta* que poseen los seres vivos; este darse cuenta tiene diferentes modalidades y grados, algunos conllevan a la autoconsciencia (pensarse, hablarse, comunicarse consigo mismo) para convertirse en emisor-receptor de sus propios mensajes y señales que no se circunscribe a la palabra, pero es el lenguaje su fundamento, y otras maneras que no se diferencian a las del resto de los mecanismos de la vida.

Para el autor existe una estrecha relación entre la sensación y la consciencia dado que la sensación es un fenómeno generador de la vida, el sentir y el percibir (aclara que no importa la adopción de los dos términos) "es detectar aspectos de la realidad exterior para reaccionar ante ellos, es una apertura vital activa, con carácter cognoscitivo en un sentido amplio" (Bovio,1998, p. 64), dado que no actúa como una simple grabación sino una manera de información que registra la posibilidad de responder adecuadamente a los estímulos sean cual fueran estos, por ello, no limita la sensación, sino que la ve como una forma del darse cuenta, es decir, de la consciencia de todos los seres vivientes y sensibles.

La consciencia humana es corporal razón por la cual sus características se adaptan a las acciones de cada cuerpo, no solo en la autocomplacencia y el auto-reconocimiento, también por la propia necesidad de respuesta de nuestras conductas. Distingue la expresión conciencia reflexiva como el darse cuenta específico del ser humano *al cual se le añade* el *acto significativo*. "Sin lenguaje conceptual no se produce el auto-reconocimiento, la autopercepción" (Bovio, 1998, p. 65). Consciencia reflexiva y consciencia irreflexiva son los planteamientos del autor en cuanto a las categorías de la consciencia (vigilancia mental) y del inconsciente (ausencia de esta) planteadas por la cultura occidental, desde ahí plantea



que la consciencia reflexiva e irreflexiva en sí mismas, tienen una "distinción funcional y variable sin que sean dos espacios separados e infranqueables" (1998, p. 70), pueden ser consideradas categorías psicológicas operativas y su salto va más allá de estas distinciones. Bovio, considera consciente "todos los procesos psíquicos que estén acompañados del sujeto y de la percepción interior de la mente" (1998, p. 69).

Como uno de los efectos de la conciencia reflexiva es el fenómeno de la libertad que se construye sobre las bases de una determinación física-biológica y por supuesto, de las normas sociales. La libertad la define el autor como:

> La capacidad de tomar decisiones a favor o en contra de los impulsos naturales por las propias decisiones del sujeto, su amplitud y profundidad está directamente proporcional al conocimiento que se tenga, a la posibilidad de optar con responsabilidad, quien tenga mayor consciencia de su corporeidad así como del respecto que se tenga del entorno en las situaciones donde se pueda tener la libertad de elección. (Bovio, 1998, p. 69)

> En tanto que tengo un cuerpo y que actúo a través del mismo en el mundo, el espacio y el tiempo no son para mí una suma de puntos yuxtapuestos, como tampoco una infinidad de relaciones de los que mi consciencia operaría la síntesis y en la que ella implicaría mi cuerpo; yo no estoy en el espacio y en el tiempo, no pienso en el espacio y en el tiempo, soy del espacio y el tiempo (à l'espace et au temps) y mi cuerpo se aplica a ellos y los abarca. (Merleau-Ponty, 1984, p. 157)

En la *Fenomenología de la percepción,* Merleau-Ponty, nos señala la relación directa y simbiótica del espacio-tiempo y el cuerpo. Ninguno puede estar sin el otro, no son sumas de partes sino integrantes de una totalidad, sobre todo en la motricidad del cuerpo en comunión con el espacio corpóreo como con el espacio externo (lo social y el lugar/físico).



Nos permitimos entender mejor la acción de la espacialidad del cuerpo cuando "consideramos el cuerpo en movimiento, cómo habita el espacio (y por demás el tiempo)" (Merleau-Ponty, 1984, p. 119), es decir, el espacio-tiempo forman un sistema que se modifica como un todo desde una intencionalidad motriz conjuntamente con la percepción que tenemos de este binomio con el cuerpo.

Apoyados en la propuesta de Merleau-Ponty, y ampliándola desde la posición de Bovio (1998) sobre el espacio y el tiempo, nos comenta que estas son otras de las extensiones corporales dado que somos constructores de comportamientos en una relación tempo-espacial debido a la posibilidad de armar nexos intencionales ya sea con objetos (relación cósica), personas u otros seres vivos (interacción proxémica)[28]o consigo mismo (relaciones dianóticas) en una conexión donde ponemos a funcionar, valores de profundidad, amplitud y permanencia que para cada ser humano tiene valores personales (subjetivos) que le permiten crear una realidad propia. Habitamos el cuerpo en una compleja diversidad y desde una afectación positiva o negativa "cronotrópica"[29] nos abrimos o cerramos al mundo, desde *lo sensorial, lo motriz o de manera introspectiva*, afirma el autor.

Señala que en la pluriversidad de objetos y contextos culturales es donde podemos percatarnos de la conformación de entes diferenciados porque son otras las maneras que tienen para experimentar, apreciar y vivir los cronotopos[30] humanos, estas marcas están dadas por la acción de sus integrantes y pueden ser observadas en las matrices biológicas, sociales y personales para identificar sus modos de relación tempo-espacio. Plantea Bovio (1998), que su tesis de las mudables interpretaciones del *cronotiempo* de los seres humanos, está basada en la propuesta de Kant del espacio-tiempo consideradas por él como "formas a priori de la sensibilidad, y que estas formas se convierten en moldes de la experiencia por la

[28] Proxémica o Proxemia: vocablo que fue propuesto en 1963 por el antropólogo Edward T. Hall para describir las distancias medibles entre las personas en interacción, se refiere al empleo y a la percepción que el ser humano hace de su espacio. Dividiendo el espacio en fijo y semifijo, a su vez clasifica por zonas de acción, por ejemplo pública y corporal, para esta última subdivide la distancia en íntima, personal, social y pública.

[29] Cronotropismo es un efecto que tienen algunas sustancias sobre el ritmo cardíaco. Lo uso aquí como analogía con lo que pueden producir las relaciones dianóticas, proxémicas y cósicas en las extensiones corporales del espacio tiempo para el cuerpo.

[30] Cronotopo, término acuñado por el semiólogo Bajtín para ver en las creaciones literarias las relaciones entre el tiempo y el espacio. Tiene su origen en *Kronos* y *Topos* vocablos griegos que significan tiempo y lugar.



mente, es por ello que, cada modificación del espacio-tiempo psíquico corresponde una diferente apreciación de nuestros intercambios con otros cuerpos" (p. 87).

A raíz de la propuesta de Bovio es interesante ver lo que para De Certeau (2000) es el *topos* (espacio-lugar). El planteamiento que el autor hace, va en la dirección de distinguir y limitar el uso del *topos*, por ello separa *lugar* de *espacio*. El lugar contiene un orden, no importa cual, sino que los elementos que se distribuyen tienen una *relación de coexistencia* donde cada "cosa" está sin ocupar el lugar de otra cosa, por eso no se podrían encontrar dos cosas en el mismo sitio. El lugar es donde domina *lo propio*: "los elementos considerados están unos al lado de otros, cada uno situado en un sitio "propio" y distinto que cada uno define" (p. 129), se considera entonces que existe una posición clara y concreta de definiciones y configuraciones en el lugar, este planteamiento puede verse como los lugares de enunciación de los cuerpos, de sus posiciones indicadoras de estabilidad con respecto a donde están situados y la posibilidad del mapeo o cartografía de lo que comúnmente llamamos espacio físico, el salón, el escenario, el espacio general delineado por la geografía o el espacio geométrico de Merleau-Ponty (espacialidad homogénea e isótropa) que De Certeau (2000) cita como muy similar al término del lugar/sitio que él plantea.

Por otro lado, el autor propone el espacio, como *un cruce de movilidades*, en esa confluencia se anida y se desenvuelve el conjunto de movimientos. Dice De Certeau (2000) que "hay espacio en cuanto se toman en consideración las variables de dirección, tiempo y los vectores de velocidad" (p. 129). Por esta razón el espacio es *el efecto* producido por las operaciones que lo orientan, lo circundan, lo alimentan y lo temporizan para que funcione como una "unidad polivalente de programas conflictuales y contractuales" (p. 129).

Es el espacio, un término atrapado en la *ambigüedad* de una realización que sucede en un acto del presente o del tiempo, que se modifica y se transforma en múltiples convenciones, los cambios producidos en el espacio dan cuenta de la sucesión de acciones de los sujetos, punto de encuentro entre Bovio y Merleau-Ponty. Cuando De Certeau comenta la posición de Merleau-Ponty del espacio antropológico como otra espacialidad diferente a la

geométrica, da a la existencia del ser un carácter espacial; somos seres situados en el deseo, en relación con el contexto e inseparables en la "dirección de la existencia y plantados en el espacio de un paisaje" (2000, p. 130), y termina diciendo que desde ese punto de vista, la perspectiva está determinada por una fenomenología del existir del mundo, por ello, y cita a Merleau-Ponty, "hay tantos espacios como experiencias espaciales distintas". Sin embargo su posición la refiere a los relatos de la vida cotidiana que articulan la experiencia de la diferencia de espacio y lugar en dos tipos de determinaciones: una a través de los objetos, hasta cierto punto inanimados, que se reduce a un *estar ahí,* y otra por medio de las *operaciones* que especifican *espacios* mediante las acciones del ser humano en sus motricidades que condicionan la producción de ese espacio para asociarlo a su historia.

Las propuestas de espacio de los autores no se contradicen sino que se complementan, dándole al espacio toda la posibilidad de ser el generador de las acciones de la experiencia de vida, trascendental o cotidiana donde la construcción de sensibilidades sociales o individuales se manifiestan. Por lo tanto, la distinción de lugar bien podría ser la cartografía de la escenografía de ese espacio escénico de la vida cotidiana, ese lugar común donde realizamos nuestras acciones y que muy pocas veces nos detenemos a observar y analizar lo que sucede con estas posiciones que ocupan objetos y sujetos. Lugares que modifican el comportamiento del cuerpo y los niveles de relaciones que se establecen entre ellos creando espacios de movilidad.

1.5.1 Corporeidad y Corporalidad

Los términos corporeidad y corporalidad son utilizados en referencia directa con el estudio del cuerpo sin diferenciación en las fuentes consultadas, si mencionáramos a todos los autores la lista sería interminable, por esta razón le damos voz a autores hispanohablantes, y de nuestro continente. Se trata entonces de poner en claro a qué se refieren uno y otro, y si es posible el uso de ellos como sinónimos.



Corporeidad en el rastreo de su significación, el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE) la denota como la *cualidad de corpóreo*, esta acepción nos lleva a preguntarnos ¿qué significa corpóreo? El DRAE nos dice que es lo que tiene cuerpo y consistencia, también lo que es perteneciente o relativo al cuerpo o a su condición de tal[31]. Si dejamos la palabra corporeidad como un simple término definido por el diccionario, este no nos acerca verdaderamente a su contenido y significación en términos académicos, por ello, tomaremos varias propuestas de definición para enmarcar el referente cuando empleamos el término corporeidad.

Si tomamos en consideración la propuesta de Eugenia Trigo y Ana Rey, nos inducen a considerar que nos manifestamos a través y con el cuerpo; las manifestaciones de sentimientos, pensamientos y emociones son parte de nuestro cuerpo y por ende se trasciende más allá del cuerpo biológico, en concordancia con la propuesta de Bovio, "para entender y comprender el propio humanes, su corporeidad su todo yo" (1999, p. 1), es decir, su *ser*, su yo, que implica el *hacer*, el *pensar*, el s*entir*, el *comunicar* y el *querer,* por esta razón afirman que "no se es humano sin la unidad de estos seis aspectos. El humanes solo puede vivir desde la vivenciación de estos elementos" (p. 1). Si asumimos la proposición de Zubirí (citado por Trigo & Rey, 1999) podremos identificar la corporeidad con el ser humano. De esta manera responderíamos la pregunta hecha ¿Corporeidad = ser humano?

En esta misma dirección se encuentra la definición realizada por Alicia Esther Grasso (2008) cuando apuesta a su conclusión de corporeidad al decir que ésta no es más que "la integración permanente de múltiples factores (psíquicos, físicos, espirituales, afectivos, sociales, intelectuales) que constituyen una entidad original, única, sorprendente y exclusiva" (p.8), es decir, el ser humano. El humanes para la autora es el yo y todo lo que lo corporiza, lo que identifica a ese ser individual, para ello concluye diciendo:

[31] DRAE Adjetivo, primera y segunda acepción de Corpóreo, a (del lat. *corporeus*.). http://www.rae.es/

> Nuestra corporeidad está presente aun cuando nosotros no lo estamos físicamente: un elemento de nuestra corporeidad como una carta escrita con nuestra letra, un reloj pulsera usado cotidianamente, el gesto de arquear un ceja que heredó un hijo, la frase de cariño que nos distingue, una foto o película con nuestra imagen, nos corporizan en el otro aún después de muertos. (2008, p. 8).

El concepto de corporeidad para Deibar R. Hurtado (2008) sustenta la relación triádica *bio-antropo-cultural*[32], esta relación es el reconocimiento de la condición humana; nuevamente estamos en presencia de coincidencias con la teoría del cuerpo de Arturo Rico Bovio, dado que el cuerpo se construye socialmente sufriendo lo que se conoce como proceso de *humanización desde la educación*; nos hacemos humanos con los demás y en acción con los procesos de mediación cultural[33]. El autor por tanto, define la corporeidad como un concepto que "se inscribe dentro de la condición humana, en la medida que se reconoce el determinismo biológico de orden filogenético, pero lo trasciende y relaciona con los procesos de interacción social y de mediación cultural de orden ontogenético" (2008, p. 120).

Hurtado continúa ampliando el concepto de corporeidad haciendo énfasis en la cuestión del concepto desde un punto de vista fenomenológico apoyado en la propuesta de Mélich del ser corpóreo, dimensionando de esta manera que la corporeidad es:

> El ser en sí mismo, también ser-tú, ser-con, y ser en el mundo, es decir, desde lo que soy, cómo accedo y cómo me inscribo en el mundo, en un entramado de significaciones imaginarias que determina el horizonte de sentido en armonía con la inmersión en el mundo. (2008, p. 121)

[32] Morín 2001 citado por Deibar Rene Hurtado Herrera 2008. *Corporeidad y motricidad.* p. 120
[33] Citado por Deibar Rene Hurtado2008. Corporeidad y motricidad. p.120. Comenta el autor apoyándose en Sabater 1996.

Así mismo, un cuerpo activo que actúa como un agente participativo al ser-en y con-el-mundo tienen implicaciones por la posibilidad de *re-significar el mundo*, para dar paso a otros *entramados de sentidos* en *procesos de creación poética* que facilitan transformaciones en el ser en sí-mismo, el ser tú con-moviendo al ser-otro y al mundo.

> La corporeidad no es cuerpo visible sino el sistema organizador de lo visible, hablable o pensable y como tal, puede verse su gramática inconsciente con que fue construido. (Fuenmayor, 2005, p. 125)

Fuenmayor (2005) nos plantea que la corporeidad sitúa el cuerpo en una semiotización[34] previa al ingreso del sujeto en el orden simbólico. Es considerar que el *simulacro creativo,* ya sea *científico* o de *imaginarios y espacios de representación,* forman parte de la constitución del ser humano en sus procesos de producción *de extensiones, implicaciones o proyecciones de su cuerpo,* por ello afirma que la psicogénesis y la sociogénesis del lenguaje son parte de la *humanización* del cuerpo biológico. Conjuntamente con los modelos culturales, mentales o de pensamiento, se nos presentan como *instalaciones semióticas* que organizan y sincronizan la corporeidad a través de procesos cenestésicos, kinestésicos y simbólicos que van condicionando las maneras de vivir, la conciencia de sí, de su realidad y del mundo.

Víctor Fuenmayor (2005) desde la lingüística, complementa su definición al proponer que la corporeidad podría entenderse como "el simulacro de la propia construcción del cuerpo y de los textos donde un número limitado de elementos, que no son todavía signos sino marcas semióticas, permiten crear la representación psíquica de contenidos y su traducción en lenguajes desde un mismo sistema semiótico permanente o estable" (p. 125). Estos procesos de semiotización del cuerpo que para el autor también se pueden llamar corporeidad, originan la creación y la "lectura" desde tres vertientes: sensoriales, motrices y

[34] La semiosis son procesos, actividades o conductas que tienen implícitos a los signos donde se dan como resultados: procesos interpretativos y de creación de significaciones. Es el "proceso de la asociación de signos en la producción de significación interpretativa". http://courses.logos.it/pls/dictionary/linguistic_resources.cap_2_20?lang=es



mentales, que permiten la lectura sensible desde la corporeidad, siendo la sensorialidad la primera semiotización de los sentidos, por ello, las extensiones sobre todo las poéticas verbales o no verbales, son construcciones corpóreas del imaginario, son el resultados de las prácticas del cuerpo, de "la escucha interna del cuerpo para la creación textual y poética del cuerpo" (Fuenmayor, 2005, p. 125).

Entonces la corporeidad es el cuerpo que somos, sintonizados en una inmersión armónica tanto diacrónica como sincrónica para estar situados e integrados al mundo configurando subjetividad en el intercambio con otras subjetividades. De igual forma, la corporeidad es la manifestación material de esa construcción hombre-sociedad-cultura dada en el intercambio y a través de procesos cenestésicos, kinestésicos y mentales (entre el pensamiento y el lenguaje) para la producción de identidades que destacan la singularidad del ser y el estar consigo mismo, con los otros y el mundo. Es donde se manifiesta la posibilidad de establecer, modificar y proponer como agentes activos a partir de las relaciones de intercambio y en la producción de extensiones corporales de toda índole en creaciones poéticas y simbólicas desde las lecturas sensibles que el cuerpo realiza. La corporeidad es un sistema de lo corpóreo que da respuesta a las necesidades y las capacidades del cuerpo que somos y las maneras como nos manifestamos en las relaciones del interior al exterior.

Después de este resumen que trata de recoger una definición de corporeidad y que corre el riesgo de ser cerrada y limitada nos vemos obligados a preguntarnos entonces que significa Corporalidad. El Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua (DRAE) indica que corporalidad viene del latín corporalĭtas-ātis, y la define como cualidad de corporal, cosa corporal, por lo que entendemos se refiere a una condición de cualidad. También el vocablo tiene su origen del latín qualĭtas-ātis, y en su primera acepción nos manifiesta que cualidad es cada uno de los caracteres, naturales o adquiridos, que distinguen a las personas, a los seres vivos en general o a las cosas; en su segunda acepción, es la manera de ser de alguien o algo.



Ambos términos, corporalidad y corporeidad, han existido a lo largo del trayecto histórico del conocimiento y estudios sobre el cuerpo. El término de corporalidad, ha estado vinculado a varios conceptos[35]: esquema que tiene varias acepciones tales como esquema postural, superficies del cuerpo y esquemas temporales (Head), imagen espacial del cuerpo o mapa mental (Pick), imagen de nuestro cuerpo (Lhermitte), esquema corporal (Schilder). Desde la psicología y la psicoterapia encontramos respuesta a la noción de este concepto.

> La corporalidad no es sino una manera de dar al cuerpo humano la nobleza y la grandeza que tiene, y reclama para él, el propio y el ajeno, el respeto y la reverencia que merece. Aunque en castellano no tengamos sino una sola palabra, Cuerpo, no significa que cotidiana o científicamente, pudiera considerarla como cuerpo físico. Cuerpo, es el cuerpo vivo. (…). Pero, como no hemos sido ajenos a la evolución del pensamiento científico, y como la anatomía se ocupa del estudio del cuerpo, es lícito y necesario, emplear el término Corporalidad para señalar la distinción que hay que hacer entre uno y otro. La corporalidad no es sino el cuerpo viviente. (López-Ibor & López-Ibor Aliño, 1974, p. 121)

Desde el punto de vista de la psicología, los autores López-Ibor & López-Ibor Aliño (1974), parten de la consideración que el cuerpo es vivo y constituye una unidad, que es importante y necesario mantener en perspectiva todos los fenómenos relacionados con el *humanes* y romper de lleno el método cartesiano, pero su interés se centra en los aspectos psicológicos del cuerpo humano**.** El primero de los aspectos que mencionan los psicólogos es el de la experiencia o la vivencia del cuerpo y señala que la experiencia del cuerpo es diferente para un cuerpo "sano" a la de un cuerpo "enfermo psiquiátrico" *con sus experiencias psicopatológicas delirantes*. Se piensa entonces que nuestras referencias van en la dirección de considerar que hablamos de cuerpo sano, mejor aún, de un cuerpo común.

[35] Estos conceptos son citados por López-Ibor & López-Ibor Aliño, 1974.

Es importante analizar la consideración que estos autores hacen de la delimitación que por fuerza realizan del término cuerpo. Desde el punto de vista científico, cuerpo, se dirige al estudio anátomo-fisiológico. Al nombrar corporalidad, "se da una diferenciación con el cuerpo vivo, en la experiencia vivida del cuerpo como realidad fenomenológica" (López-Ibor & López-Ibor Aliño, 1974**,** p. 16), constituida por las manifestaciones de la vida del hombre que está siempre ligada al ser corporal. Por otro lado reafirman los autores que no tenemos en nuestro idioma un vocablo capaz de situar por separado cuando se habla de cuerpo físico y cuerpo vivenciado, sólo existe un único término, *corpus* como en francés. En la fenomenología alemana, comentan los autores, desde el punto de vista del cuerpo como realidad objetiva, objeto o cosa, se utiliza el término *körper* (res extensa) y *leib* (res cogitans) para el cuerpo vivo, viviente o vivido que etimológicamente viene de la raíz *leben* que significa vida.

Conociendo las razones de la separación podemos entender la aparición del término corporalidad, y como su significado se vincula fundamentalmente a la experiencia vivenciada del cuerpo humano dado que su vida psíquica no se da por fuera de ese cuerpo que vive. La posibilidad de conocer el cuerpo como corporalidad se da a través del cuerpo propio y del ajeno para reconocernos como ese yo, "sólo por el hecho que yo soy, mi amigo es, y todos somos corporalidad, podemos entrar, salir, movernos, encontrarnos, aislarnos, y en definitiva, vivir y morir". **(**López-Ibor & López-Ibor Aliño, 1974, p. 123)

Otro elemento importante que se relaciona con la corporalidad es la cenestesia que los autores puntualizan apoyados en la definición de Höffding como: "el sentido del individuo para percibir interiormente su cuerpo y todas sus alteraciones del tipo hiper o hipo-estesias. Consiste en la recepción e interpretación de la lluvia de estímulos que bombardean el cuerpo desde la periferia del mismo" **(**López-Ibor & López-Ibor Aliño, 1974, p. 106), también puede ser entendida desde el concepto de intracuerpo (cenestesia) como el cuerpo "visto" o vivido por dentro que según Ortega y Gasset:



> No tiene color, ni forma definida como el extracuerpo; no es en efecto, un objeto visual, en cambio está constituido por sensaciones de movimiento o táctiles de las vísceras y los músculos, por la impresión de las dilataciones y las contracciones de los vasos por las menudas percepciones del curso de la sangre en las venas, las arterias, por las sensaciones de dolor y de placer.[36]

El esquema corporal es "el resultado del encuentro de la actividad del yo, anclada en la corporalidad. (…) ocurre, precisamente (…) que de esa actividad del yo se halla empapada la corporalidad" (López-Ibor & López-Ibor Aliño, 1974, p. 27). A este esquema se le puede llamar en el sentido de Ortega y Gasset – comentan los autores - extracuerpo; aunque, no se puede tomar de manera literal el término, porque no sucede "en el sentido del cuerpo visto desde afuera, sino como vía de contacto con el afuera, es decir, con el mundo exterior. El esquema corporal no puede entenderse si no se concibe un plano visual, otro perceptivo cenestésico conjuntamente con el plano de operación mental" (p. 63). Son estas razones las que señalan que la percepción es un *encuentro creador*, que no existe ni adentro ni afuera sino en su misma *conjunción creadora.* El esquema corporal y la cenestesia no se vivencian como *una suma sino como unidad total* afirman los autores.

La experiencia del cuerpo (bios) se realiza fundamentalmente de un modo global y tiene por lo tanto más de estesis (sensación) que de percepción, ahí es donde dice presente la intencionalidad del esquema corporal: como la atención al lugar del cuerpo que se concreta en un momento determinado**.** Este aspecto subraya el hecho de que dos estímulos simétricos en dos partes diferentes del cuerpo lo reciben pero a su vez hace que se extinga uno y el otro prevalezca, afirma Oppenheim, la misma situación fue observada por Head, Holmes y Riddoch en otros hechos análogos, comentan los autores López-Ibor y López-Ibor Aliño (1974).

[36] Citado por López-Ibor y López-Ibor Aliño (1974).

> (…) cualquier segmento del cuerpo sirve a la corporalidad, el ojo a la mirada, la garganta a la voz, los pies a la marcha, los dedos a la palpación, etc. Desde el momento que un órgano está vivo forma parte de la vida del individuo, es instrumento de la corporalidad. Es la misma corporalidad. Pero al mismo tiempo los órganos pertenecen al mundo. Merleau-Ponty se ha referido a la ambigüedad que supones seamos cuerpo y corporalidad, el que seamos una integración de destino e impulso, el que se transforme el ser cuerpo en tener cuerpo, el que seamos una presencia unitaria de un yo corporal y un cuerpo mundano. (López-Ibor & López-Ibor Aliño, 1974, p. 154)

Para Fuenmayor (2005) la sensación cenestésica es un estado de conciencia de los estados corporales que no pertenece a un órgano especial porque depende de la organización de todos los órganos en una corporeidad sensible, indefinida pero comprensible. ¿Podría llamarse a esa corporeidad sensible, corporalidad?

Desde la Educación Física, unas de las miradas de la corporalidad/esquema corporal/corporeidad, está sustentada en la definición de Le Boulch que cita Juan Carlos Muñoz (2008) en su artículo *El cuerpo: imagen y percepción,* la asume como "conocimiento de nuestro cuerpo de manera inmediata, no importa si es en estado de quietud o en movimiento" (p. 4), fundamentalmente en función de las relaciones entre las partes y las partes con el cuerpo total, los objetos y el tejido que se elabora en el espacio-tiempo. Este planteamiento de Le Boulch está dirigido a la educación psicomotriz del cuerpo (Educación Física Funcional) como unidad psicosomática con estructuras motrices (citado por Aída María González Correa & Clara Helena González Correa. 2010).

No obstante, existen otras corrientes de pensamiento que tienen una apertura en contraposición de la postura psicomotriz cuando consideran otras actividades relacionadas con la expresión corporal como son la danza y la gimnasia rítmica que apuestan por un cuerpo en estado de comunicación creativa, que D. Denis, citado por Aída González y



Clara González Correa (2010), denomina este enfoque como *cuerpo comunicación*. En esa misma dirección se encuentra la propuesta de Parlebas, también citado por las autoras, el concepto de *Praxiología Motriz* que dirige su episteme a la acción motriz en la corriente de la socio-motricidad en contraposición con la psicomotricidad, sosteniendo su postura en relacionar que el objeto de la educación física *no es el movimiento sino la motricidad*.

Aquí referiremos una cuestión que se encuentra en debate en la Educación Física, la propuesta sustentada por Manuel Sergio (citado por Trigo & Rey, 1999) de la Ciencia de la Motricidad Humana[37] relegando entonces a un término diferenciado a la educación física en su concepción primaria o tradicional como educación motora o educación motriz. "La motricidad humana se convierte entonces en el objeto de una ciencia del hombre que edifica el sentido de la vida y agrupa en forma coherente una noción actual de ciencia, un nuevo lenguaje y una perspectiva de praxis" Pereira, citado por las autoras Aída González y Clara González (2010).

Este nuevo campo de saber orienta su proyección a la relación motricidad–corporeidad; otros autores como Coego y Trigo (2003) plantean que la motricidad es la expresión de lo que somos (nuestra corporeidad), es la energía que nos impulsa a vivir y tomar conciencia de quienes somos, donde estamos, y hacia dónde vamos. Benjumea (citado por Aída González & Clara González Correa, 2010), la resume de la siguiente manera: "la motricidad es la capacidad del hombre para moverse en el mundo y la corporeidad el modo del hombre de estar en él". Estos autores han sido presentados por el grupo de investigación Kon-Traste de la Universidad del Cauca, Colombia, que a su vez conceptualiza la corporeidad como "un proyecto de humanización a través de la acción" (Aída González & Clara González Correa, 2010, p. 178).

Por lo que hemos podido notar, el término corporalidad se ha ido relegando al conocimiento, dominio y experiencia del cuerpo-bios. Esto quiere decir que al referirnos al término nos encontramos que en sentido general, se dirige a la relación de las capacidades,

[37] M. Sergio (1996) define la corporeidad como "condición de presencia, participación y significación del Hombre en el Mundo"

funciones y experiencias motrices básicas; es ir a la cuestión tónica-motriz (movimiento) del cuerpo en cierta mecanicidad. Desde nuestra perspectiva, esta sería una posición reduccionista del término y no la deja ver como la expresión del cuerpo-unidad-totalidad. Lo que podemos concluir es: la corporalidad es la manifestación de la actividad del cuerpo en cuanto a su vivencia como ser humano, a la conciencia de su ser corporal en relación con el mundo y su realidad inmediata.

En resumen, corporeidad/corporalidad no son más que las cualidades del cuerpo que somos. Estos dos conceptos se hacen indistinguibles entre sí, y lo que tratan es diferenciar el cuerpo cultural del cuerpo morfofisiológico, dando cualidad a lo corpóreo en cuanto a las manifestaciones de un cuerpo vivo y vivenciado. Sin embargo esta división resulta superada con la propuesta que nos hace Arturo Rico Bovio (1998), en cuanto a un cuerpo integrado e integrador. No obstante, si queremos caracterizar ese cuerpo singular o delimitar los rasgos del cuerpo que somos, podemos hablar de corporeidad/corporalidad.

1.6 Entrenamiento

> El cuerpo es el primer y el más natural instrumento del hombre. O más exactamente, sin hablar de instrumento, el cuerpo es el primer y más natural objeto técnico y, al mismo tiempo, medio técnico del hombre. (Marcel Mauss, 2007, p. 347)[38]

Se sabe que son muy pocos los movimientos del cuerpo que son incondicionados, es decir innatos, sin embargo, los "automatismos" que consideramos naturales o espontáneos son adquiridos por los condicionamientos socio-culturales. Desde la propiedad innata del movimiento y su "premisa lógica", el contagio inherente y la enseñanza hacen posible que de una manera fluida y a veces desapercibida se llegue a la tradición, las costumbres y las

[38] Marcel Mauss *Nociones de Técnicas del cuerpo*.2007. p.347 en Eugenio Barba y Nicola Savarese 2007 *El Arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Refieren los autores de Mauss: Antropólogo que usó por primera vez el concepto de "técnicas del cuerpo" en París, 1934, en la Sociedad de Psicología, posteriormente fue publicado en 1936 en el Journal de Psychologie (XXXII, n.3/4), Eugenio Barba y Nicola Savarese, 2007. p. 347.



maneras de hacer "sin proponérselo" el individuo y la sociedad. Ese conocimiento que pasa de generación a generación con las modificaciones propias de los cambios (sin importar si son culturas "flexibles" o "cerradas"), se deben a las modificaciones por imprecisiones, adaptaciones, reposición o reorientación de la forma o la función de ambas, o como producto de un cambio radical y violento, son recogidas por las maneras en que el cuerpo las asimila y las revela a través de su cultura corporal. Esa manera de enseñanza y aprendizaje se realiza muchas veces por la trasmisión oral de un conocimiento y una práctica de forma "mecánica", donde "lo racional" no siempre interviene arbitrariamente debido al carácter orgánico de los motores sociales que crean y reproducen los automatismos implícitos de cada cultura.

Hilda Islas (2001) nos recuerda que la cultura es principalmente a nivel material, un determinado sistema de alimentar, disciplinar, reproducir, distribuir, organizar personas, de igual manera lo son los medios de transportación, la nutrición, el vestir, la diversión, el poder y el reposo, etc. Siguiendo la línea de la autora podemos decir, que la cultura es la extensión corporal que responde a las necesidades biogénicas, sociogénicas y noogénicas del cuerpo como nos propone la teoría del cuerpo de Arturo Rico Bovio. La autora continúa diciendo que estas acciones están basadas en las costumbres, las habilidades o en las limitaciones corpóreas de cada cultura. Para Ugo Volli en su artículo *Técnicas del cuerpo*, (compilación de Islas, 2001), toda sociedad-cultura establece diferentes técnicas corporales que nos permiten constituir una distinción y *estilo* sin rupturas de sus desarrollos.

Ugo Volli en el citado texto, refiriéndose a Marcel Mauss comenta que todo este conjunto de usos del cuerpo, son actos tradicionales eficaces, conservados, trasmitidos y considerados culturalmente adecuados para una finalidad. Así mismo, le asigna gran importancia a las técnicas corporales y sus usos, porque nos permitirán establecer una diferencia entre las denominadas técnicas cotidianas y extra-cotidianas.

Las técnicas del cuerpo que tienen que ver directamente con las técnicas cotidianas relacionadas por Marcel Mauss en el capítulo Técnicas que recogen el texto de Eugenio



Barba y Nicola Savarese (2007) *El arte secreto del Actor. Diccionario de antropología teatral*, dan cuenta del devenir más o menos cronológico de las técnicas del cuerpo que intervienen en la "biografía" del hombre, que le fueron enseñadas o le son inherentes en función de su desarrollo como sujeto. Estas son: técnicas de nacimiento y obstetricia, de la infancia, de adolescencia, de la edad adulta; esta relación de técnicas a su vez, tienen escalonamientos en la medida que va el progreso temporal dividido por secciones, por ejemplo, en las técnicas de la infancia encontramos el destete y después del destete para delimitar grupos de edades en el desarrollo humano.

También hallamos otras técnicas que intervienen en la conformación del individuo y que tienen un carácter sociocultural, que se describen como: técnicas de sueño, vigilia o reposo, técnicas de actividad de movimiento (marcha, carreras, danza -de reposo o acción- salto, trepar, natación, etc.) o de movimiento que requieren fuerza (empujar, lanzar, levantar). Además tenemos otras técnicas del cuerpo agrupadas por el autor, que forman parte de esta relación de actividades o acciones culturales como son: las de aseo o cuidados del cuerpo, de consumación, reproducción o de beber. Estas técnicas corporales cotidianas determinan las diferentes maneras, la tradición y el proceso histórico que dan forma a una cultura, que puede ser diferente o semejante a otra en particular.

Para Ugo Volli, son cotidianas todas las técnicas del cuerpo citadas anteriormente, sean usadas más o menos frecuentemente por la población y son estimadas "naturales", "simples", "normales". Y cuando su realización es "torpe", "rígida", "artificiosa" o simplemente alteran los procedimientos, se pueden considerar "extrañas" y hasta "ridículas". Estas valoraciones manifiestan las leyes que las organizan, la economía de esfuerzo y de la naturaleza, por tanto, comenta el autor, el efecto buscado sigue inmediatamente a la técnica que es su causa y condición para quienes las ejecutan.

La aprehensión de los usos cotidianos del cuerpo comienzan desde el núcleo más íntimo hasta los procesos de "culturización" del individuo en su sociedad, por ello dice Volli, podría hablarse de estas técnicas cotidianas como *culturas del cuerpo* de uno u otro pueblo.



Barba (2007) afirma que "las técnicas cotidianas no son conscientes porque funcionan de forma automática; corremos, nos sentamos, llevamos algún peso o nos besamos de manera *natural* debido a que estamos determinados culturalmente" (p. 11), por otro lado confirma que generalmente transitan en la ley del *mínimo esfuerzo* en busca de una economía en la acción y una eficiencia en la obtención de resultados.

La *téchne*[39]*,* nos dice Nancy (2002), no es otra cosa que "la técnica de suplir a una no-inmanencia de la existencia en lo dado, su operación es la operación de existir de lo que no es inmanencia pura" (p. 29), razón suficiente para no desdeñar la *téchne*, esta es producto del hombre mismo en las formas de hacer y operativizar la vida y su funcionamiento. Por otro lado nos plantea que el *nexus* de las técnicas es el existir mismo y no tiene sentido considerarla como una *entidad diabólica* sino de lo que se trata es de buscarle y de acceder al *sentido* de la técnica en tanto *sentido de la existencia.*

Al definir las técnicas extra-cotidianas, Ugo Volli (compilación de Isla 2001) las expone como "un grupo diferenciado entre sí debido a que se relacionan con determinadas funciones, generalmente en el ámbito de lo público, y que requieren un aprendizaje más o menos formal, prolongado o dentro de un período determinado" (p. 83); cuando el autor se refiere a lo público señala las actividades propias en los campos de la religión, de los poderes públicos*,* de funciones sociales o administrativas como las acciones de un jefe o la de los danzantes, los oradores, actores, músicos, entre otras, que influyen en su "*status*" o adquieren "*poder social*", real o imaginario, de aquellos que practican estas técnicas corporales.

En resumen, las técnicas públicas el autor las define como todas aquellas técnicas que se refieren básicamente a una proyección de la presencia, a un hacer que requiere la presencia de testigos (espectadores), incluso cuando no se dirijan a ellos como sujetos de

[39] Técnica del griego *téjne* (arte, técnica, oficio) Según el DRAE, arte es el calco del griego τέχνη (*téchne*) que dio la palabra técnica en castellano. Conjunto de procedimientos o recursos que se usan en un arte, en una ciencia o en una actividad determinada, en especial cuando se adquieren por medio de su práctica y requieren habilidad.

comunicación o intercambio. Precisamente un investigador del cuerpo con una propuesta particular de entrenamiento del actor como Grotowski, asume la postura de Mauss sobre las técnicas corporales cotidianas y llamó a las técnicas extra-cotidianas *de amplificación de un fenómeno bio-sociológico*[40].

Esta amplificación se dirige a la acción del cuerpo, a la ampliación de la comunicación, es decir, a la dilatación de la presencia con lo que Ugo Volli subraya, es el simple *estar allí*. Siguiendo con la revisión de posturas relacionadas con las técnicas corporales, proponemos observar la posición de Barba (2007) frente a las técnicas extra-cotidianas; su mirada se centra en una relación de oposición entre las técnicas cotidianas y extra-cotidianas y señala que estas últimas no respetan los condicionamientos *habituales* del uso del cuerpo y su principio como norma es el máximo gasto de energía para un mínimo resultado dado a que "son aquellas técnicas a las que recurren quienes se ponen en situación de representación" (Barba, 2007, p. 8).

Esta posición deja entrever una contradicción/paradoja entre lo que busca la técnica en cualquier esfera de la vida del hombre y lo que crea para valerse de acciones en su supervivencia. No obstante podemos ir más allá para entender que la conceptualización de las técnicas cotidianas se orienta a las acciones comunes de la vida, sin embargo las técnicas extra-cotidianas encierran determinadas funciones en las actividades del hombre que necesitan de un estudio, un aprendizaje y un entrenamiento para ir más allá de los límites "naturales", aun así estas son el resultado de la propia experiencia y práctica de las acciones del ser humano en otros ámbitos. El uso y la práctica de las mismas se convierten en la cotidianidad de gestos, acciones y funcionamientos que no se cuestionan pasando a ser "totalmente natural".

Es por ello que no podemos ver el asunto de la técnica como un problema que habría que cuestionar o eliminar de la actividad del ser humano; ellas son la manera más óptima donde las creaciones de los sujetos, tanto individuales como colectivas, tienen la posibilidad de la

[40] Jerzy Grotowski. Leyes Pragmáticas en Eugenio Barba y Nicola Savarese, 2007, p. 357.

continuidad y desarrollo; permite unas formas y medios para enfrentar las acciones de realización de todo tipo. La técnica, no se da únicamente en las actividades de entrenamiento para el cuerpo en la danza, es la *téchne* la que permite abrir caminos, posibilita recorrer lo andado, nos propone una y otra vez maneras de actuar, de estar, de hacer y proyectarnos; amplía las posibilidades del ser para que continúe aportándole a la cultura.

El entrenamiento[41] es una actividad que sirve directamente a la búsqueda de conocimiento, habilidades, destrezas, con él podemos abarcar la acción del aprendizaje de algo a través de un proceso interactivo para perfeccionar, preparar o adiestrar el cuerpo desde lo físico, mental y técnico. Como observamos, el entrenamiento se vincula en el imaginario colectivo de forma directa con la técnica. En sentido general se conecta por medio de ejercicios que posibilitan efectuar o ejercer un trabajo práctico para adquirir, mantener, desarrollar una facultad o cualidad corporal en cualquier disciplina a la que sirva de apoyo, complemento o perfeccionamiento de la teoría.

Es el *training* o entrenamiento en el arte de la danza, la posibilidad de poner en acción a la manera de decir de Volli, las técnicas extra-cotidianas para vivir la experiencia del cuerpo, está en función de asimilar una *segunda naturaleza,* como expuso Stanislavski, o como diría Barba (2007) en una expresión más radical y con sentido fatalista, una *segunda colonización*, como otra forma de ser absorbidos "culturalmente" por otra técnica corporal no cotidiana, no natural. A pesar de esta "colonización" también le da la oportunidad al actor-bailarín, comenta Barba, de descubrir su *propia vida*, su *independencia* y su propia *elocuencia física,* así como, llegar a la organicidad o *espontaneidad reelaborada*.

Durante el training, afirma Barba (2007) "se puede modelar, medir, hacer estallar y controlar las propias energías, dejarlas ir o jugar con ellas, como algo incandescente que,

[41] 1. m. Acción y efecto de entrenar. Real Academia Española. versión electrónica que permite acceder al contenido de la 22ª edición y las enmiendas incorporadas hasta 2012. http://lema.rae.es/drae/?val=entrenamiento



sin embargo, sabe manejar con fría precisión" (p. 374). A manera de conclusión, es en los ejercicios del entrenamiento que se ponen a prueba la capacidad de los actores y bailarines para alcanzar la *presencia* total como *figura escénica* que posteriormente se evidencia en el espectáculo tanto como en la improvisación-creación; es en el entrenar, desde la propuesta de Barba y Savarese donde se trabaja sobre el nivel pre-expresivo como fase preparatoria con vista al oficio y sus bases profesionales.

A modo de síntesis, en la conceptualización de la noción de entrenamiento nos referiremos a lo que lleva consigo el nivel pre-expresivo del entrenamiento actoral. Este trabajo concreto va a un nivel más profundo que el de encontrar "la significación" de algo en el acto de re-presentación. La propuesta de la antropología teatral postula que este nivel de organización es común a todos los actores; "es la actividad previa que se ocupa de volver viva la energía del actor escénicamente, en cómo hacer que una presencia golpee inmediatamente la atención del espectador" (Barba & Savarese, 2007, p. 292). Esta fase tiene como esencia y mirada la de "apuntalar" el acto vivo del *performance* del actor-bailarín, es decir, el nivel expresivo.

Para qué y por qué se trabaja a este nivel y se crea el espacio-lugar de entrenamiento. Justamente para potenciar el *bios escénico*[42], la *fuerza* del performer que comúnmente se conoce como presencia, el *cuerpo-en-vida* que se proyecta en el *cuerpo dilatado* que se expande para crear "el vacío" necesario que le posibilite atravesar otros cuerpos y permitir la seducción, la *percepción-comprensión* del público desde la acción del cuerpo, más allá de las posturas y comportamientos cotidianos. Es el espacio-lugar que permite el *aprendizaje-entrenamiento* de las posibilidades motoras, tónicas y senso-perceptivas del cuerpo, de asimilar los detalles y los matices del movimiento, donde la piel es cada vez más porosa y sensible, es el momento de conciencia y del autoconocimiento, de crecimiento y transformación del cuerpo que somos.

[42] Patricia Cardona en *Los principios de la pre-expresividad según la antropología teatral* define que el bios-escénico no es otra cosa que esa energía que irradia el cuerpo del actor diferente a la energía cotidiana. p. 27



CAPÍTULO 2
EL ARJÉ DE DOS COMUNIDADES DE LA DANZA

Te escribo para recordarnos en otro tiempo y en otro lugar, para que me ayudes a reconstruirme y a reconstruir la presencia de los demás, a partir de lo que queda del acontecimiento que se propaga a través de las ruinas materiales, la evocación de la memoria y la proyección de lo que deseamos ser,(…)
Esther Belvis Pons: 2013

2.1 ¿Quiénes son los protagonistas/participantes en esta investigación?

2.1.1 Danza Común[43]

Danza Común es un colectivo que desarrolla su actividad dentro de la danza contemporánea en Colombia. Su interés por la elaboración de un pensamiento independiente y el desarrollo de una concepción libre para la puesta en escena, hacen de este colectivo uno de los referentes más importantes para la nueva danza latinoamericana. Los objetivos de la Fundación Danza Común se orientan a tres proyectos fundamentales: uno de ellos se dirige a la formación que concentra su acción en talleres especiales y cursos permanentes; la otra línea es la creación artística con producciones de invitados y propias, estas creaciones generalmente son colectivas pero también tienen firmas individuales; la tercera proyección de trabajo se orienta hacia la gestión mediante los intercambios culturales nacionales e internacionales, y convenios en las áreas de formación[44].

[43] Tomado de http://danzacomun-eventos.com/project/quienes-somos/ y de BiblioRed http://laplataforma.net/?parent_sec=210&pag=1373
[44] Tomado de http://www.entrelasartes.org/secciones/ciudad/ong_hacer_arte_5.html.



Su producción artística es muy amplia con temáticas variadas en formatos pequeño y grandes, tanto para espacios no convencionales como para los dispositivos tradicionales de representación. Entre sus creaciones se encuentran: *Gesticularia* (2002), del Director Artístico (D.A.), el venezolano Luis Viana, *Instalación SUR* (2001), dirigieron este proyecto Jeremy Nelson y Luis Lara, *Pequeñas Delicias* (2007), creación de Fraude Requardt, *Reciclaje* (2006) D.A. Camille Graff, *24 horas* (2005), estuvo a cargo la coreógrafa Carmen Werner, *Próximos Distantes* (2001) D.A. Zoitza Noriega*, Bordeando la ausencia* (1999), C.c. Danza COM-UN, *Aquí lo aparente* (2005) C.c. Danza Común, *Ecodistancia* (2004), D.A. Alejandra Ramírez, *Éramos unos cuantos* (2004), Improvisación colectiva dirigida por Bella Luz Gutiérrez, *Muñeco* (2003), D.A. Andrei Garzón y Rodrigo Escobar, *De mis soledades vengo; a mis soledades voy* (2000) D.A. Jorge A. Pérez, *Movimiento para Cinco* (1999) D.A. Rafael González, *In situ* (2006), D.A. Alexis Eupierre, Aureliano y Arcadio, D.A. Mariangel Romero. *Agogía* (1995) D.A. Carlos Latorre, *Y otra vez* (1993) D.A. Norma Suárez, *Retorno Profano* (1994) dirigida por Elizabeth Ladrón de Guevara, *Jardín Móvil* (2002), D.A. Rodrigo Escobar, Zoitza Noriega, en el 2010, *Ni Manzana, ni peras, ni caimitos* y *Lalalá, lalalá, canción que era un sofá*, fueron dirigidas por Bella Luz Gutiérrez, y en ese mismo año *La Pura Verdad* por Zoitza Noriega, entre otras.

Desde la década de los años 90', ha recibido Danza Común, varios premios, menciones y reconocimientos. En 1996 con la creación Pieza para Insomnes en Cuatro Movimientos, dirigida por Jorge Tovar, el Segundo Lugar en el 1º Concurso Universitario de Danza Contemporánea de Bogotá, también en 1998, Mejor Trabajo Modalidad Jóvenes Coreógrafos. Obra: ESQUINA XY (edén este), Dirección Artística Charles Vodoz, en la Primera Muestra Nacional de Danza Contemporánea, en la ciudad de Bogotá, así mismo en el 2001, el reconocimiento como Mejor Grupo Participante en el Encuentro Universitario de Danza Contemporánea con la pieza Canción de cuna para despertar sonámbulos dirigidos por Humberto Canesa y con la obra Pájaro 5, creación de Zoitza Noriega, el Premio en la categoría solos del Festival Distrital de Danza Contemporánea, Bogotá 2005.



El 2014 ha sido el colofón necesario para el reconocimiento de su trayectoria con el Premio Nacional de Danza con la obra Arrebato, Historias Comunes, Historias Bailadas.

En su amplia trayectoria, han sido beneficiarios de la Beca Apoyos Concertados, Instituto Distrital de Cultura y Turismo (IDCT) y la Secretaria Distrital de Cultura Recreación y Deporte (SDCRD) con el proyecto: Centro de Experimentación Coreográfica (2005 – 2007) del Programa de Residencias Artísticas Colombia-Venezuela-México, en Bogotá, 2002, 2004, la Beca Programa Nacional de Concertación, Ministerio de Cultura, proyecto: Actividades Permanentes de Formación (2005–2008). Campo Muerto obra de Creación colectiva (C.c.) obtuvo la Beca de Creación de la Secretaría de Cultura en el 2008 y en el 2010, Mejor obra de Zona DC. La pieza Ni Manzanas, ni peras, ni caimitos, dirigida por Bella Luz Gutiérrez; la Beca de Investigación-creación del Ministerio de Cultura, Arrebato, Historias comunes, historias bailadas y por último fue acreedora de la Convocatoria de la Plataforma Internacional del Brasil en Salvador de Bahía.

Tantos años de trabajo y de presencia en la escena danzaria del país, se ve reflejada en la cantidad y variedad de eventos y festivales locales, nacionales e internacionales, de los que mencionaremos solo algunos. Por ejemplo, la amplia participación de Danza Com-UN y Danza Común en los Festivales Universitarios de Danza Contemporánea en Bogotá desde 1996, 1997, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004 y 2005. En Barranquilla el Festival Internacional de Danza Contemporánea de 1998 y 2000, en Medellín con la participación en el 2000. En 2003 y 2004, la Temporada Internacional de Danza Contemporánea, y en 2008 Caliendanza, III Festival de Danza Contemporánea de Cali, el Festival Sol a Sol, Bucaramanga 2009 y en la ciudad de Bogotá el Festival Distrital de Danza Contemporánea celebrado en el 2005 en el Teatro Jorge Eliécer Gaitán y en la Temporada de Danza Contemporánea en la Universidad Nacional sede Bogotá y el Festival Cuerpo Cristal con sede en el Teatro Libélula Dorada, 2006, Festival Impulsos 2013 entre otras.

En el plano Internacional ha participado en el Festival de Jóvenes Coreógrafos en Caracas, Venezuela en los años 1998, 2000, 2001, 2002 y en la misma ciudad en el 2006 en el



Festival de improvisación, Día 7, también en el XII Festival Internacional en la ciudad de Maracaibo en 2003. En 1999 asisten al XIX Festival Internacional de Danza Contemporánea, San Luís Potosí, México y el Festival Antílope 99, La Chaux de Fond, en Suiza, en New York, ciudad norteamericana sede del Not Festival de 2003. Igualmente, España recibió al grupo en el VII Unidanza de la Universidad Carlos III de Madrid, 2005. Recientemente (2014) gira de la compañía por el territorio argentino.

Ha podido exponer su repertorio en escenarios como el del Teatro Vevey de Suiza en 1998 o en el Teatro Colón de Bogotá con el espectáculo Retrospectiva, en el 2003 y 2007 con otras propuestas creativas, de la misma manera, la ciudad luz, París, con La Cour Des Noues, colaboración franco/danesa/colombiana entre la compañía Giraff Graff y Danza Común y en Bogotá. El Encuentro Internacional del Instituto Hemisférico de Performance y Política, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2009, contó con su presencia y el 2010 fue un año muy activo en cuanto a la participación en eventos. Ya más recientes tenemos "Cartografías para otro jardín" de Zoitza Noriega. En 2013 Transparente es una obra de Periferic y Danza Común, que dirigió Martha Hincapié, y que interpreta la compañía Danza Común. *El rastro de Cirene*, performance dirigido por Zoitza Noriega, se presentó recientemente en el marco del Festival Impulsos de Bogotá.2013. *Yo, Egon. Reflejos del alma*, obra dirigida por María Fernanda Garzón y Baila Andrés Lagos en el XIII Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, 2012 en el Teatro R101.

Protagonistas Danza Común[45]

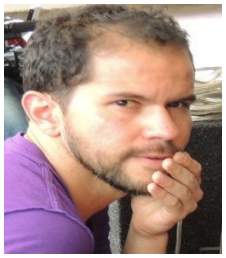


SOFÍA MEJÍA ARIAS: Directora Artística, bailarina, maestra y coreógrafa de la Fundación Danza Común. Estudió danza en la Fundación Danza Común, Artes Plásticas y la Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas en la Universidad Nacional. Actualmente se desempeña como maestra de la Escuela de Artes Plásticas y Visuales y de la Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas de la

[45] Los datos aquí recogidos fueron en su mayoría suministrados por los propios protagonistas de Danza Común. Las fotos son del archivo de la autora excepto las que señalan otro autor.

Universidad Nacional; fue profesora de la asignatura Acciones y Sonido de la carrera de Artes Visuales en la Universidad de los Andes, maestra de contemporáneo de la Facultad de Artes ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas. También del programa Formación a Formadores del Ministerio de Cultura y del grupo de Danza Contemporánea de la Universidad Nacional.

Como creadora participa generalmente en las creaciones colectivas de la compañía Danza Común, *Arrebato, Historias Comunes, Historias Bailadas*, Premio Nacional de Danza 2014. Otra de sus más recientes participaciones como organizadora e intérprete ha sido dentro de los eventos de la Red de Artes Vivas en la que junto con Zoitza Noriega y Natalia Orozco hace parte de *La Malinche que Somos Todas*, así mismo como intérprete en el colectivo La Perforadora con la pieza de danza performance *Pájaros* realizado en el Teatro La Quinta Porra (2014).



RODRIGO ESTRADA: Artista escénico y escritor. Inició su formación en danza en la Universidad Nacional de Colombia, y luego continúa principalmente en la Fundación Danza Común. Su labor profesional en la escena la ha desarrollado con las compañías Danza Común, Tercero Excluido (bajo la dirección de Natalia Orozco), DoSSoN Danza Contemporánea (bajo la dirección de Natalia Reyes) y de manera independiente. Con estos grupos se ha presentado en teatros y escenarios de Colombia, México, Perú, Ecuador, Venezuela, Brasil y República Dominicana. Es profesor permanente en Danza Común y el director de la revista de danza y artes escénicas El CuerpoeSpín.

Ha coordinado varios proyectos editoriales, en la Coordinación de Danza del Distrito, y con la Asociación Alambique, en colaboración con el IDARTES y el Ministerio de Cultura. Ha trabajado como gestor cultural en diferentes instituciones y fundaciones: Orquesta Filarmónica de Bogotá, Fundación Espacio Cero y Asociación Alambique. Como escritor, ha publicado ensayos y reseñas críticas de obras en diversas publicaciones, como El

CuerpoeSpín, Cuerpo entre líneas, Programa de mano – coreografías colombianas que hicieron historia y Revista La Tadeo.



ANDRÉS LAGOS[46]: Intérprete, docente, investigador y creador en danza contemporánea. Trabaja con las compañías Danza Común, ConCuerpos Danza Contemporánea Integrada, La Arenera, y Entre Tierra. Imparte clases de técnica en danza contemporánea, sensibilización, expresión escénica e improvisación para la Fundación Danza Común y la Academia de Artes Guerrero y es tallerista de danza contemporánea integrada con la Corporación ConCuerpos. También es Historiador de la Universidad Nacional de Colombia y realiza investigación- creación en Historias de la danza contemporánea en Colombia con el grupo Huellas y Tejidos.

Hace parte del proyecto Centro de Experimentación Coreográfica de la Fundación Danza Común para el impulso de jóvenes talentos en coreografía, apoyando procesos de creación escénica y de investigación en historias de la danza. Estimula en sus estudiantes la producción y cuestionamientos técnicos y teóricos en relación al ejercicio creativo y las practicas pedagógicas. Y desde el 2012 trabaja con el artista plástico y diseñador escénico Rafael Arévalo en el proyecto Prácticas de Resistencia-Cuerpo en laboratorio desde la creación colectiva.



MARGARITA ROA VARGAS: Maestra en Artes Escénicas de la Universidad Distrital, opción Dirección Coreográfica. Su formación previa en danza la realizó en Martha Graham School en Nueva York y en la Fundación Danza Común, donde actualmente es bailarina y profesora. Es editora de la revista de artes escénicas El CuerpoeSpín y www.elcuerpoespin.net. Hace parte del grupo de investigación y creación Huellas y Tejidos. Ha trabajado como docente en las Universidades Javeriana, Colegio de Estudios

[46] Foto de Alexander Gümbel.

Superiores de Administración, Jorge Tadeo Lozano, Universidad Nacional y actualmente es profesora en la Facultad de Artes-ASAB de la Universidad Distrital.

Su trabajo como creadora lo desarrolla como directora de la compañía La Arenera desde 2006 orientado el proceso de exploración hacia los cuerpos en relación, el espacio, la memoria y la frontera entre lo público y lo privado, dando como resultado las obras: *Tierra Firme, Bogotá, Cuerpo Preparado: A y B*. En 2012 co-dirigió la obra *Hojas de Vida*, realizada con el grupo de investigación Huellas y Tejidos enfocado en la investigación-creación en torno a las historias de la danza Contemporánea en Colombia gracias a la Beca de creación en danza IDARTES 2012. En 2010 co-dirigió la obra Arrebato. Historias comunes, historias bailadas, con la Fundación Danza Común Beca de investigación-creación Proyecto la Espiral del Ministerio de Cultura. En 2007 dirigió *Agua* para la Fundación Artística Danza Juacar, en Riohacha, la Guajira, proyecto auspiciado por el Programa Estímulos del Ministerio de Cultura; en 2005 creó *Voces*, una obra multimedia en colaboración con la intérprete musical Janni Benavides, el actor Mario Escobar e invitados interdisciplinares gracias a la Beca de creación del Ministerio de Cultura 2003. Mientras estudiaba en Nueva York entre 1996 y 2001 presentó en Martha Graham School y en Merce Cunningham *Studio Amarillo*, *Azul y Sangre* todavía en colaboración con los músicos Ihan Betancourt y Sebastián Cruz; y su obra *Par-ti-tu-ras* en colaboración con compositor Pablo Vargas.

2.1.2 Cortocinesis[47]

Cortocinesis se conformó en el 2003 bajo la dirección de Vladimir I. Rodríguez en complicidad con Ángela C. Bello y Olga L. Cruz, con el interés de desarrollar una propuesta coreográfica y estilística de danza contemporánea, fundamentada en el conocimiento de sus integrantes y bajo la firme intención de explorar campos de la creación y la interpretación del movimiento. En 2003 lanzan su primera creación llamada *Versión Camilo*, con ésta se instaura una particularidad coreográfica: construir piezas cortas (corto-

[47] Datos cedidos por la compañía Cortocinesis.



coreográfico) entrelazadas por un sentido interpretativo y dramatúrgico relativo al mismo movimiento.

A mediados de 2004 comienza a desarrollar su estilo dancístico gracias a un sistema de entrenamiento diseñado en el interior del grupo por su director Vladimir Rodríguez. Este sistema denominado Piso Móvil es precisamente un sistema de creación y entrenamiento que en el año 2005 cristaliza un cuarteto a dos sillas denominado *La Sala*; este trabajo le da la oportunidad a la compañía de ser reconocida en escenarios internacionales siendo finalista del Certamen Coreográfico Internacional 10MASDANZA, Islas Canarias, España.

Otra de las categorías que cimientan las búsquedas por parte de la compañía, es un método de creación fundamentado en la improvisación y la fiscalidad como vías de descubrimiento y evolución de la corporeidad e interpretación de los bailarines. A partir de este nuevo hallazgo nace *La Mesa*, trabajo que fue merecedor de la Beca de Creación en Danza Contemporánea para Pequeño Formato del IDCT, 2005 y pone a la compañía en diferentes festivales de danza internacionales como Puerta de las Américas, México (2006), Festival Internacional de la Nueva Danza, Perú (2007), Circuito de Festivales de Danza, Ecuador (2008), entre otros.

Para el 2007, la Compañía de Danza Contemporánea mexicana DELFOS invita a Vladimir Rodríguez como coreógrafo, a realizar una obra para la celebración de sus 15 años de vida artística. Así se crea la pieza *Húmeda*, ejecutada por los bailarines de repertorio de la agrupación anfitriona. Al mismo tiempo, el coreógrafo tiene la oportunidad de impartir un taller sobre la técnica Piso Móvil arrojando como resultado *Gesto de Un Leve Suspiro*, trabajo coreográfico de graduación de los estudiantes de último año de la Escuela Profesional de Danza de Mazatlán, México.

Acorde con el trabajo de investigación del movimiento y el interés constante de la compañía en los procesos creativos individuales de sus miembros, surgen durante 2007 tres cortos coreográficos: Sobre Sí, dueto que representó al país en el XII Festival de Ballet de

Miami, coreografiado por Ángela Bello; *Marieta*, coreografía de Edwin Vargas, dueto que participó en la 4ta versión del Festival Mundial de Solos y Duetos de Venezuela; por último el solo, *Cola de perro*, coreografiado e interpretado por Vladimir Rodríguez, trabajo finalista en el Certamen Coreográfico Internacional 12MASDANZA, en Islas Canarias, España.

Ese mismo año, Cortocinesis en alianza con la compañía de Teatro Cuarto Vagón inicia una nueva tarea creativa con el propósito de indagar y resolver inquietudes conjuntas acerca de los procesos dramatúrgicos entorno al cuerpo dramático. Como resultado de este proceso nace *Capítulo Doce* pieza de Johan Velandia ganadora de la convocatoria Bogotá un Libro Abierto de la Secretaría Distrital de Cultura y Patrimonio y la UNESCO. Esta pieza ha participado en diferentes escenarios y festivales de la ciudad y fue ganadora del Premio a Mejor Coreografía en el Festival de Danza de la Ciudad, 2008.

En 2008 una vez más la compañía es merecedora de la Beca de Creación en Danza de la Orquesta Filarmónica de Bogotá (OFB), y estrena su última obra *Papayanoquieroserpapaya*, (Premio Nacional de Danza de Colombia, 2010) coreografía de Vladimir Rodríguez. Esta pieza ha participado en eventos como: Festival Impulsos, Bogotá 2009; Festival José limón, México 2009, Circuito de Festivales del Noreste de México 2009; Vivadança Festival Internacional Bahía, Brasil 2011, entre otros.

En 2009 bajo la dirección de Edwin Vargas se crea *Paso a Peso*, pieza que es el origen de la investigación técnica denominada Arquitectura Móvil, vertiente del Piso Móvil y que se refiere a la construcción de saberes técnicos en contextos arquitectónicos urbanos; esta investigación se sigue desarrollando a la fecha e igualmente se han impartido talleres de la misma en ciudades como Cali, Medellín, Bogotá, Salvador de Bahía y Mazatlán. *Paso a Peso*, fue participante en el XII Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá 2010, Vivadança Festival Internacional Bahía, Brasil 2011, 8Forum de Dança Sao Paulo, Brasil 2011. En 2010 se estrena la obra *Cocíname*, obra merecedora de una Beca de Creación de la OFB de Bogotá.



En 2012, se crean las piezas *Peso y Plumas*, estrenada en el XIII Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá y *Manifiesto de un Dolor, Episodio III* dirigida por Yovanny Martínez y Edwin Vargas, pieza ganadora del Festival Distrital de Danza del Instituto Distrital de las Artes (IDARTES). Desde 2011, Cortocinesis desarrolla un proceso de investigación en residencia con la compañía Delfos de México, denominado La Escritura del Movimiento Improvisado, dando como resultado el espectáculo *ESCrito Absurdo*, obra que ha sido ampliamente circulada en espacios artísticos como: el Circuito de Festivales de Noroeste de México 2012, Festival Danza en la Ciudad, Bogotá, 2012. Vivadança Festival Internacional Bahía, Brasil, 2013. Red de Festivales de Danza, México D.F., 2013. Festival de Danza Impulsos, Bogotá, 2013. En ese mismo año la compañía estrenó *Mientras AnZuelo*, proyecto de creación colectiva que investiga nuevamente los espacios no convencionales para la danza y que en esta ocasión experimenta la creación bajo la figura de creación colectiva, esta pieza se estrenó en junio del 2013. En el 2014 *El silencio de las cosas rotas* y *Yo profero.*

Protagonistas Cortocinesis[48]



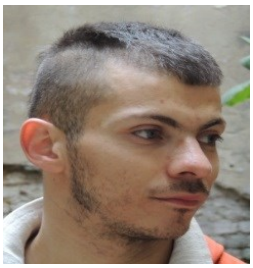
ÁNGELA CRISTINA BELLO: Bailarina, egresada de la Academia Superior de Artes de Bogotá en el 2001, donde adelantó sus estudios de arte escénico, con énfasis en danza contemporánea. Desde el 2002 hasta la fecha es bailarina y Co-directora de la compañía CORTOCINESIS Danza Contemporánea, junto al coreógrafo Vladimir Ilich Rodríguez; donde ha hecho parte del elenco de las obras como bailarina y asistente: *Versión Camilo, La Sala, La Mesa*, *Melancolía*, *Capítulo Doce*, *Papayanoquieroserpapaya* (Premio Nacional de danza 2010), *Paso a peso, Cocíname y Mientras AnZuelo*. Dirigió y coreografió los duetos *Sobre sí* y *Cola de Perro*. Como directora y bailarina de Cortocinesis ha tenido la oportunidad de participar en festivales y

[48] Información cedida por los participantes de Cortocinesis.

espacios de la danza a nivel internacional (España, Brasil, Ecuador, México, Ecuador, Perú, entre otros) impartiendo talleres del sistema Piso Móvil.

Desde el 2001 a la fecha, trabaja como bailarina de la Fundación L'EXPLOSE, dirigida por Tino Fernández; haciendo parte del elenco de las obras *Sé Que Volverás, La Mirada del Avestruz, Frenesí, La Razón de las Ofelias* y *En Otra Parte*. Con las cuales ha participado en un sinnúmero de eventos nacionales e internacionales (Francia, Italia, México, Brasil, Corea, Portugal, España, entre otros). Realizó la coreografía y la dirección de la obra *A quien corresponda*, coreografía de grado para la carrera de Danza Contemporánea de la Academia de Artes Guerrero (2012), así mismo hizo el diseño coreográfico de la obra *Caprichos para cuerpo y violín* con la compañía Dragones en el Andamio en Madrid, España (2011).

A nivel pedagógico ha realizado diferentes talleres para espacios como el Festival Iberoamericano de Teatro (2010), el Conservatorio de Barcelona España (2009), el espacio temporal taller para actores y bailarines, Madrid, España (2010 y 2009), el Festival Equilibrio, Roma-Italia (2008), el Instituto Cultural Peruano Norteamericano, Lima Perú (2007). Ha sido jurado del Premio Nacional de Danza de México, INBA 2012, Jurado para el Premio Pensamiento coreográfico, OFB (2008) y jurado para la Beca de Creación en Danza Urbana, Secretaria de Cultura (2007). Fue bailarina de la Compañía PSOAS, dirigida por Charles Vodoz, haciendo parte del elenco de obras: *Calle Real* y *Como vivir así*. En el 2001 y 2003 fue asistente de dirección del coreógrafo Arturo Garrido para las obras *Antígona* y *Alas de la noche.*



YOVANNY MARTÍNEZ: Investigador colombiano del cuerpo en movimiento y sus relaciones expresivas. Con 13 años de experiencia como interprete, 9 años de Director – Coreógrafo y 11 años en docencia. Egresado de la Universidad Francisco José de Caldas con el título de Maestro en Artes Escénicas con énfasis en Danza Contemporánea. En su carrera profesional ha obtenido diversos reconocimientos por su

trabajo, entre ellos de manera consecutiva: el Premio Distrital a bailarines de Bogotá, por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo (2004-2005). Residencia artística del Ministerio de Cultura, Colombia 2008, Beca de creación otorgada por la Orquesta Filarmónica 2008. Premio Artistas Jóvenes Talentos concedido por el ICETEX con el que cursa una Maestría oficial en Danza y Artes del Movimiento, en la Universidad Católica De Murcia (UCAM), España en 2009. Ganador con sus obras de diferentes concursos internacionales y nacionales: *Atulago* Creadores Latinoamericanos 2010, España, *Manifiesto de un dolor* segundo lugar en el Festival Distrital de Danza en Bogotá 2012.

En la actualidad es integrante de las compañías, Cuartovagón, Cortocinesis, La Otra Danza. Docente de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y la Academia de Artes Guerrero. Sostiene una investigación en el arte interdisciplinario y en la búsqueda de técnica del movimiento a partir de la premisa, Un cuerpo que razona.



EDWIN VARGAS ROBALINO: Licenciado en Educación Física de la Universidad de Cundinamarca (UDEC). Inició su formación en las compañías Danca Arbaro, Zafra y La Vista. Bailarín de la Compañía Cortocinesis desde 2004; ha dirigido algunos proyectos coreográficos al interior de la misma *Paso a Peso, Cocíname, Pasos de Watusi, Remodelando, Peso y Plumas* y *Manifiesto de un Dolor*. Es uno de los investigadores del proyecto pedagógico Sistema de entrenamiento Piso Móvil y dirige la investigación técnica Arquitectura Móvil.

De manera independiente ha realizado creaciones como *Marieta, Quítate Tu Pa` Ponerme Yo, Madame, Visitante 17*, entre otras; estas últimas dentro del proyecto artístico Korpe Danza. En la actualidad es docente de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José Caldas, en el programa de Artes Escénicas, opción danza contemporánea, en donde dirige algunos espacio académicos como: técnicas de contemporáneo, composición coreográfica, dirección coreográfica, entre otros.





OLGA LUCÍA CRUZ MONTOYA:[49] Egresada de la Academia Superior de Artes de Bogotá en el 2001 como Maestra en Artes Escénicas con énfasis en Danza Contemporánea, Bailarina profesional de Danza Contemporánea con una experiencia de más de 15 años como intérprete, ha desarrollado una investigación de 11 años en el campo de la docencia en Danza con diversas poblaciones complementa su formación con talleres dirigidos por prestigiosos maestros como Vladimir Rodríguez 2011, 2012 y 2013, Yovanny Martínez 2011, Iñaki Azpillaga 2009-2013, Marta Ospina 2006-2012, Daniel Fetecua 2008-2009 y 2011, David Zambrano 2007, Renate Graziedi 2006, Juan Kruz 2006, Alberto Lozada 2005, Jairo Lastre 2004-2005, Lutz Forster 2001, entre otros.

Se ha desempeñado como bailarina-intérprete de diferentes agrupaciones de la ciudad, tanto en espacios convencionales como no convencionales desde el año 2003 hasta la fecha; co-fundadora de la Compañía Cortocinesis Danza Contemporánea y co-creadora del repertorio desde el año 2003 hasta la fecha, con labores tanto pedagógicas como artísticas, haciendo parte de las obras: *Mientras AnZuelo, Peso y Plumas, Cocíname, Papayanoquieroserpapaya, Paso a peso, Melancolía, Cola de Perro, Capítulo Doce, La Mesa, La Sala y Versión Camilo*. Obtuvo el premio a Bailarines del Distrito Capital en el año 2005, con la obra *Juegos de Amor* bajo la dirección del coreógrafo brasilero Newton Moraes. Ha trabajado junto a coreógrafos Vladimir Rodríguez, Edwin Vargas Robalino, Yovanny Martínez, John Henry Gerena, Juana Ibanaxca Salgado, Arturo Garrido, Fernando Ovalle, Ingrid Sierra y Marcela Ruiz. Su labor docente en danza en la educación superior la realiza entre los años 2006 a 2012 en la Facultad de Artes ASAB. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, en los proyectos curriculares Artes Escénicas, opción Danza Contemporánea y en Arte Danzario, alternando con el proyecto nacional Diplomado Formación a Formadores del Ministerio de Cultura-Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Ha sido parte de proyectos de educación no formal en diversas instituciones del país como: EFA Danza, Academia de Artes Guerrero, Alcaldías locales de Engativá y Teusaquillo, Universidad Los Libertadores entre otros.

[49] Foto archivo de Olga Cruz.

Paralelo a sus dos más fuertes líneas de trabajo, se ha desempeñado como creadora para la escena de las siguientes obras: Con el apoyo del grupo artístico Papalote Azul, *Personaje 1*, unipersonal, 2010, *Kuyeka Fura* Unipersonal 2009, Beca Pasantía Nacional del Ministerio de Cultura; *Mirringa Mirronga* trabajo interdisciplinario 2005 a 2007, *Demasiado Cerca*, unipersonal, 2003-2004, *Para-dos* dueto en 2003, *Benditas ánimas,* trío 2002, *Tras la ventana* unipersonal, 2001 a 2003. Otras actividades realizadas: asistente de dirección de las obras *Polifemo y Galatea*, 2013 junto a la maestra Lorena L´amoroux, *A quien corresponda*, 2012, con la maestra Ángela Bello, *Antígona*, 2003 y *Perfume de Gardenias,* 2004, al lado del maestro Arturo Garrido Puga, y de la obra *Sala de Espera* en el 2005 con Vladimir Rodríguez.

2.2 El arjé o arché[50]

No hacen falta alas
para hacer un sueño
basta con las manos
basta con el pecho
basta con las piernas
y con el empeño.
Silvio Rodríguez[51]

En conversaciones sostenidas con integrantes de los dos grupos artísticos Danza Común y Cortocinesis, nos pudimos percatar de que sus inicios tienen su origen en el mismo espacio-lugar con tiempos coincidentes, es la Universidad Nacional de Colombia (UN) en su sede Bogotá donde se encontraron un grupo de personas que compartieron intenciones con la danza. Nos cuenta Sofía Mejía[52] que "por allá…en 1993, se constituye Danza Com-UN como un grupo de danza integrado por estudiantes de diferentes carreras de pregrado de la Universidad Nacional". Este grupo es el producto de los cursos libres que eran ofertados en

[50] Término griego (también transcrito como "arjé" y como "arché significado etimológico principio, fundamento, comienzo, y que fue utilizado por los primeros filósofos para referirse al elemento primordial del que está compuesta y/o del que deriva toda la realidad material.
[51] Cantautor cubano, exponente de la nueva trova. Estrofa de la canción No hacen falta alas.
[52] Registro audiovisual de la entrevista realizada a Sofía Mejía por la autora de la investigación el 13 abril de 2013 en la sede de Danza Común.

los años 90' bajo responsabilidad de la maestra mexicana Norma Suárez, donde el interés, la necesidad, la constancia, el deseo y la solidez del trabajo desembocaron en su creación. Por esta razón, fue Norma Suárez su primera directora.

No todos los fundadores de este grupo habían tenido contacto con la manifestación de la danza antes de comenzar sus estudios en la Universidad Nacional, solo Bella Luz Gutiérrez en Baranoa y Barranquilla, su lugar de origen, había tomado clases, y Sofía Mejía en su natal Pereira desde muy pequeña asistió a clases de ballet, para el resto de los integrantes fue "pura coincidencia, compromiso, disponibilidad, ganas y tiempo porque eran estudiantes", nos comentó Sofía Mejía (2013).

El acompañamiento de la maestra mexicana se extiende un tiempo más hasta su regreso a México[53] y es cuando los integrantes de Danza Com-UN toman la decisión de hacerse cargo ellos mismos del grupo, es decir, los estudiantes fueron los que tomaron las riendas de la gestión ante las directivas universitarias para el pago de los docentes encargados de las clases y la proyección artística de la floreciente agrupación. Es la causa entonces de la proliferación de tan variado grupo de profesores invitados por cortos períodos, entre ellos podemos citar a "Raúl Parra, Carlos Latorre, Elizabeth Ladrón de Guevara y Leila Castillo, y los que estuvieron por periodos más largos, los maestros Jorge Tovar y Charles Vodoz", confirma Sofía Mejía (2013).

Para el año 1998, en el *primer intento* de *ampliación del proyecto* se dirigió al intercambio con docentes del exterior, su labor consistía en la realización de las coreografías que eran interpretadas por ellos, fue hasta ese año que estuvieron dirigidos por los docentes que contrataban aunque el proceso creativo tuvo siempre un gran peso en lo colectivo porque, nos dice Sofía Mejía (2013) "nosotros éramos muy inquietos, insistentes y contradictores de los coreógrafos, metíamos mucho la "cucharada"; las coreografías salían de procesos muy dialogados donde nosotros teníamos también una voz allí". La primera salida

[53] No podemos decirlo con certeza cuanto estuvo dirigiendo la maestra porque no fue especificado por la entrevistada.

internacional la realiza el grupo en este mismo año a Suiza bajo la dirección de Charles Vodoz y ya en el 1999 toman nuevas decisiones y una de ella "es la de independizarnos de los coreógrafos, hacer nuestros propios trabajos".

A pesar de estas resoluciones, aún sentían la necesidad de continuar bajo la tutela de maestros externos debido a que "todavía no nos sentíamos tan fuertes en la técnica ni en el entrenamiento del cuerpo" (Mejía, 2013), con estas palabras, podemos percatarnos de que se precisaba de un conocimiento en estas materias (técnica y entrenamiento) para emprender la "empresa" Danza Común, razón por la cual "se comenzó a traer a Colombia a profesores como Rafael González de Venezuela y Beto Pérez de México, siendo ellos los primeros profesores no residentes en el país que proporcionaron las clases de entrenamiento técnico" (Mejía, 2013) paralelo a la formación profesional en la carrera de Artes Plásticas que emprendieron Zoitza Noriega y Sofía Mejía, Literatura que estudiaba Bella Luz Gutiérrez o Sociología y Antropología que Marcelo Rueda y Andrei Garzón respectivamente, recibían como estudiantes de la Universidad Nacional. Este compromiso nos dan la medida de cómo ellos aún principiantes, quedaron "atrapados" por la danza.

> Los cinco teníamos mucha avidez y muchas ganas de estar juntos que de alguna manera eso era muy importante de construir, la danza era una excusa para construir comunidad y no al revés, eso fue muy bonito. Empezamos a sentirlo como real, que estábamos armando un movimiento desde el cuerpo. Nosotros participábamos en los primeros festivales universitarios de danza contemporánea y nos lo tomábamos súper en serio, trabajamos durísimo y además todos los días nos encontrábamos de 5:00 a 9:00 pm de lunes a viernes era sagrado y luego nos íbamos a la rumba. Mi vida fue por muchos años de 7 de la mañana a 5 [pm] estudiando, de 5 a 9 [pm] bailando, de ahí surgieron muchas amistades. Recuerdo a Rodrigo Escobar quien es un artista plástico que también se vinculó (y no era bailarín) y cada vez más se integró con nosotros, siempre se ha construido un tejido y

> lo más importante es que no se ha cerrado y ha tenido mucho movimiento. (Mejía, 2013)

La propia necesidad de pagar a los profesores invitados fueron impulsados a tomar la responsabilidad de ser ellos mismos docentes, a la vez que recibían clases de otros maestros con mayor experiencia, se convirtieron en multiplicadores de los conocimientos que iban adquiriendo, es desde ese momento que se emprende otra de las maneras de ser parte de la danza, la formación. La apertura de un nivel inicial[54] de interesados en seguir los pasos y la experiencia con el movimiento les dio una doble oportunidad, la de obtener los recursos con los cuales podían continuar con su propia formación con el valor agregado de ampliar la población motivada por la práctica de la danza y a ellos mismos, a la vez, adquirir la experiencia en el ejercicio de la docencia. ¿Cómo lo hacían? Pues dictaban clase en el horario de 5:00 a 6:30 p.m. en la sede de la Universidad Nacional y a continuación eran ellos los que recibían la clase de 6:30 a 9:00 p.m. todos los días desde 1995 hasta 1999. Esta duración y la intensidad del entrenamiento responden a un alto grado de profundidad y asimilación de un vocabulario de danza y la transformación de sus cuerpos para el desarrollo de esta actividad artística.

El 1999 puede verse como el año donde se despega la creación colectiva que caracteriza a Danza Común. Son nuevamente invitados por Ricardo Rozo y Jean Claude Pellaton (Object Fax) al Festival Antílope en Suiza y es ahí cuando deciden realizar su primera obra. *Bordeando la Ausencia*, nos dice Sofía Mejía (2013): "es muy significativa, porque se creó a partir de algo muy fuerte que sucedió en nuestra compañía, el suicidio de una de nuestras compañera. A raíz de eso, sentimos que teníamos que hacer algo, no podíamos dejarlo así y que tenía que ser algo elaborado por nosotros, no podíamos dejar en manos de otra persona la obra. Creamos la obra entre cinco personas, en ese momento nos convertimos en los cinco pilares del proyecto Danza Común de modo más profesional: Andrei Garzón,

[54] Comenta Sofía Mejía que: Con el cobro de nuestras clases, que era muy poquito lo que le cobrábamos a los estudiantes, completábamos lo que la Universidad nos daba para pagar a los profesores. Registro audiovisual de la entrevista realizada por la autora de la investigación el 13 abril de 2013 en la sede de Danza Común.

Marcelo Rueda, Zoitza Noriega, Bella Luz Gutiérrez y yo. Estuvimos por muchos años los cinco, trabajando por un proyecto que realmente fuera colectivo donde la dirección no estuviera en la cabeza de ninguno de los cinco sino en todos".

A inicios del siglo XXI las carreras profesionales que habían comenzado en la UN estaban en su punto final, razón por la cual ya la universidad no les podría aportar el espacio-lugar para continuar con el proyecto comenzado en 1993. En este momento, en el 2000, *el proyecto estaba huérfano*, nos cuenta Sofía Mejía (2013) que "al perder la calidad de estudiantes y de no interesarle a la universidad la continuidad de su proyecto, ya no contaban con ningún tipo de apoyo". Nuevamente la necesidad, el deseo, los propósitos cimentados en todos los años anteriores de práctica y ejercicio artístico, les obliga a buscar una solución. Era necesario contar con un espacio adecuados para la danza y así obtener los recursos necesarios para sus planes futuros, es ahí donde surge la idea de convertirse en una fundación, la Fundación Danza Común.



Foto Collage de diferentes lugares-espacios donde radica la Fundación Danza Común, la maestra Sofía Mejía antes de la entrevista. Archivo de la autora.

En respuesta a la necesidad de ese nuevo espacio lugar que cobijara a la recién constituida Fundación Danza Común, se consigue en 2001 la sede que hasta el día de hoy da abrigo a

lo que coloquialmente se conoce como Danza Común. Se adecúa el último piso de un parqueadero en el centro de la ciudad de Bogotá, Sofía Mejía (2013) describe esos primeros momentos diciendo: "no tenía el piso que se necesita para danza, no tenía el espacio de la oficina, todo se fue adecuando para que fuera así [como lo es hoy]. Me parece que es un espacio muy afortunado, tiene una vista increíble, tiene aire por todos lados, luz y es grande. Tenemos el espacio de la oficina que logra ser independiente del salón, del estudio de danza".



Foto Collage Vista de Danza Común, la maestra Margarita Roa atenta a la clase. Archivo de la autora.

> En este mismo año, 2001, se abre la fundación. El proyecto siempre ha estado relacionado con diferentes aspectos y nos hemos movido en todos los ámbitos posibles de la danza. Desde el inicio nuestro proyecto fue y ha sido un proyecto de formación en danza contemporánea, pero también nos constituimos como compañía, nos interesa mucho la creación y al mismo tiempo realizamos trabajos de investigación en torno a los procesos de la danza en Colombia desde diferentes ámbitos. (Mejía, 2013)

A la pregunta de cómo se da el encuentro para constituir Cortocinesis, los miembros de la compañía que participaron en la entrevista afirman que fue la necesidad de *compartir lo escénico*[55] lo que los llevó a este encuentro entre las tres personas que forman el núcleo primario que dio vida a un proyecto artístico donde el lenguaje de la danza es su razón de ser: Vladimir Rodríguez, Olga Cruz Montoya y Ángela Cristina Bello (Cris). "Estas reuniones tenían como objeto, organizar de alguna forma las ideas que considerábamos justas para el oficio de la danza contemporánea" (Bello, 2013). Estos primeros momentos sucedieron antes de estudiar los tres en la Academia Superior de Arte de Bogotá, hoy Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Nos precisa Cristina Bello[56] que estos comienzos fueron de "muchos experimentos iniciales sin conocimiento profesional alguno, con mucha intuición, con muchas ganas y sin saber mucho, eso fue interesante porque nos permitió ser aventureros y ser arriesgados; porque no teníamos límites formales que nos dijeran como hacer el ejercicio".

Veamos por qué al inicio de nuestro relato, afirmamos que estos dos grupos de danza tuvieron un mismo punto de partida, una coincidencia de tiempo-espacio-lugar. Esta coincidencia está dada cuando afirma Olga Cruz (2013)[57]que ellos comenzaron como un "hijito de la Agrupación Folclórica de la Universidad Nacional porque tenían otras inquietudes, por ello se reunían para tratar de responder esas preguntas". Nos sigue diciendo Olga Cruz (2013) que para el año 1994 "artistas como Michael Jackson, Madonna, Miguel Mateus, el rock en español y los videos de la época les llamaba la atención al ver que dentro de sus espectáculos tenían grandes coreografías sin tener una idea clara cómo se llamaba ese tipo de danza que les motivaba a las preguntas de esas primeras experiencias".

En la conversación, con risas y algo de suspicacia en sus miradas, nos revelan el secreto de esos momentos iniciales, se nombraban Danza Urbana Experimental, lo cierto es que trabajaban en espacios urbanos, reafirma Cristina Bello (2013)…"en la calle", no sin algo de asombro y a la vez queriendo confirmar que el lugar del encuentro para nuestra entrevista

[55] Ángela Cristina Bello en la entrevista realizada el 13 de abril de 2013 por la autora. Registro audiovisual.
[56] Ángela Cristina Bello en la entrevista realizada el 13 de abril de 2013 por la autora. Registro audiovisual.
[57] En la entrevista realizada el 13 de abril de 2013 por la autora. Registro audiovisual.



fue el lugar de su producción artística del momento…un lugar-espacio en ruinas[58]. Pregunto ¿Y ahora?



Foto Collage Momentos de laboratorio creativo obra Mientras AnZuelo. Espacio Odeón. Integrantes de Cortocinesis y el actor Alberto Lozano. Archivo de la autora.

Las risas de complicidad, de afirmación que habían regresado a sus inicios no como algo del pasado sino en el presente no se hicieron esperar. Olga Cruz (2013) toma la palabra y continúa subrayando "empezamos a experimentar con ello, pero definitivamente eso no era danza clásica, ni contemporánea, ni tradicional, teníamos que ponerle un nombre a eso que hacíamos porque empezamos a participar de algunos eventos y fue cuando decidimos que era tal vez una manifestación urbana y definitivamente experimental, por eso se construyó aquel nombre".

[58] Sede de Espacio Odeón Barrio La Candelaria, centro de Bogotá. Momento del trabajo de laboratorio creativo de la pieza Mientras AnZuelo. Creación Colectiva.

Después de estos comienzos, *urbanos* mientras estudiaban en la ASAB hubo un "impasse" como agrupación, pero "la escuela" les estimuló a continuar con otras inquietudes, nuevas preguntas y límites que los pusieron a cuestionarse: *esto sí se hace, esto no se hace*[59]; no obstante la academia, nos dice Cristina Bello (2013) "provoca en nosotros la necesidad de entrenar, aun cuando para ese tiempo los maestros tenían mucha mística alrededor de la danza estaba mayormente dirigida hacia lo espiritual, pero nosotros, sigue reflexionando Cristina Bello sobre aquellos momentos, las peticiones por parte de los maestros era ¿cómo se mira?... hay que mirar al horizonte, hay que sentir el aire y eso era muy importante, pero nosotros nunca teníamos un discurso del cuerpo como tal; nunca nadie nos venía a decir cómo se mueve una articulación, ni que era una musculatura, de esos términos y nos preguntábamos ¿por qué no hablamos de cuerpo y de danza? ¿Por qué tenemos que buscar razones sofisticadas y metafóricas alrededor del tema, si tenemos un cuerpo real? Hablemos desde ahí". Esa fue la primera especulación que ellos se hicieron del cuerpo en el entrenamiento, causa que tuvo como efecto la reunión de los tres miembros fundadores se propusieron "hacer algo que fuera desde el cuerpo sin ninguna otra razón", concluye Cristina Bello (2013).

Se hace evidente que las preocupaciones que se venían gestando desde los años 90 estaban presente, solo quedaron en un compás de espera para dar paso al proceso de formación en una institución que les brindaba conocimientos alrededor de la danza, aunque puede inferirse que no les satisfizo en todas sus necesidades. O desde otro punto de vista podríamos decir que les dejó un incentivo mayor, el de buscar nuevos derroteros para continuar sus pasos por la danza.

El fin de sus estudios formales había llegado pero… ¿qué hacer al salir de la institución que durante 5 años estuvo dirigiendo su trabajo corporal? Nos habla Olga Cruz (2013) sobre este momento: "para nuestra época, muy pocas compañías por no decir que casi ninguna tenía un rigor de estudio y entrenamiento durante la semana. Por lo general las agrupaciones se reunían para un proyecto específico durante uno o dos meses, sacaban una

[59] Ángela Cristina Bello en la entrevista realizada el 13 de abril de 2013 por la autora. Registro audiovisual.

creación que se presentaba con el auspicio de alguna institución pública y ya, hasta ahí llegaban los proyectos. Las compañías que perduraban, no siempre perduraban acompañadas de un rigor de entrenamiento o de una práctica corporal permanente".

Es la razón por la cual, refiere Olga Cruz (2013), "nosotros teníamos esa gran necesidad y salimos con esa "cierta hambre" de la escuela. Decidimos instalarnos sin el recurso económico, porque el recurso intelectual y de la intuición, de aquello que estábamos necesitando si lo había y lo tenemos todavía para compartir" -risas compartidas que asientan una idea colectiva-. En ese momento no tenían proyectos a la vista, "lo que había era la necesidad de estar ahí, compartiendo sobre la pregunta y la necesidad del movimiento. Eso es lo que ha generado vínculos entre todos los integrantes de la compañía incluso con los que ya no están, y que nos siguen desde lejos (…). Esos vínculos han sido fortalecidos desde esta gran pasión por la danza" (Cruz, 2013).

Estos primeros pasos, ya constituidos como Cortocinesis en 2003, generaron las primeras coreografías arriesgadas en movimiento, en velocidad, dado que buscaban responder desde lo funcional del cuerpo y desde los cambios dinámicos del mismo, sobre todo, que no tuvieran relación directa con una temática específica y mucho menos con la subjetividad y las emociones', nos narra Olga Cruz (2013). Sobre esto ella afirma: "fuimos incluso muy criticados por el medio en esa época; decían que nosotros éramos acróbatas, que éramos atletas, que hacíamos movimiento por movimiento, etc.". Aunque esto pudo ser muy duro de asimilar, fundamentalmente si es un colectivo en ciernes pudo provocar la renuncia a sus propósitos, claudicar ante las críticas no fue así porque "para suerte nuestra, la pregunta primaria continúa latente desde el primer momento de la compañía y esta necesidad y creencia se impuso ante la adversidad" (Cruz, 2013).

> Todo esto se ha generado a partir de esa gran pregunta de base y de esa necesidad fundamental, y que aún nos sigue pareciendo fundamental y estructural en la danza el movimiento. (Cruz, 2013)

Para Cortocinesis, esta ha sido la gran pregunta que concentra su pensamiento, su acción y su práctica, es desde el movimiento que se genera su propuesta creativa y artística, es la que ha dado lugar a lo que el colectivo ha denominado Sistema de Entrenamiento Piso Móvil, en donde, afirma la maestra Olga Cruz (2013), "indagamos sobre todo lo dinámico del movimiento, además desde una relación muy tranquila con el cuerpo mismo". Uno de los motivos que hicieron pensar este tipo de trabajo fue dar respuesta a situaciones físicas que presentaban, por ello, continúa manifestando la maestra: "para algunos había mucha dificultad en las rodillas, por exceso, por *azote literal* en las rodillas" y afirma que: "generamos este sistema que de paso es la base estilística particular de la compañía y que luego, va a hacer compartida en diferentes espacios académicos como en la Academia Superior de Artes de Bogotá ASAB, en la Universidad de Cundinamarca, en la Academia de Artes Guerrero y ahora es una asignatura de la EPDM -Escuela Profesional de Danza de Mazatlán- y en la Compañía Delfos de México" (Cruz, 2013).

Continuamos con este periplo fundacional de Cortocinesis, tenemos que aludir la inclusión de otros dos integrantes como parte de la célula creadora de la compañía y que han sido partícipes también del proceso de construcción y desarrollo del colectivo. Nos dice Cristina Bello (2013) al respecto: "la gente que ha hecho parte de la compañía de una u otra forma han llegado de manera espontánea, porque encuentran un espacio que les proporciona entrenamiento o ha encontrado eco a sus preguntas; unos se quedan y otros simplemente pasan. No hay un tipo de formalidad o reglamento que determine quién puede entrar o no, sino que la gente se ha ido acercando. En el caso de Edwin [Vargas] y posteriormente Yovanny [Martínez] simplemente llegaron, se apropiaron y ya nadie los va a sacar". Compartiendo la risa de todos manifiesta en tono de jarana, Olga Cruz (2013) "hemos intentado pero…".

Justamente interviene Yovanny Martínez (2013)[60], "la vi crecer y luego entré, cuando Cortocinesis estaba participando en concursos y festivales del distrito, yo estaba terminando la carrera, los vi a ellos bailar mucho y hasta bailé para Cristina [Bello] en su obra de grado.

[60] Comenta el maestro Yovanny Martínez en la entrevista realizada el 13 de abril de 2013 por la autora. Registro audiovisual.

Ya vislumbraba el panorama que había en la danza y qué tipo de danza me gustaría seguir y efectivamente, mi pregunta era moverme". Así mismo enfatiza que la razón principal para ser atraído por el grupo es quizás "la empatía kinética" generada debido a "querer seguir con ese rigor que me atraía y me apasionaba, entonces toqué las puertas y manifesté que quería entrenar, comenzaron a coincidir cosas y me dijeron: *justo necesitamos alguien que reemplace esto, o queremos empezar creación y tú entras*; así ha pasado generalmente" (Martínez, 2013).

El maestro Yovanny Martínez (2013) termina diciéndonos que él cree que va más allá de esa empatía kinética; "podría asegurar que aún, sí el sistema hubiese sido otro, el hecho de generar un grupo, y lo que ha sostenido la compañía, es el hecho de formar ese grupo que se mantiene ensayando mínimo 4 veces a la semana y que provee a las personas ese *espacio- lugar* de encuentro". Es lo que ha sostenido y viene sosteniendo estos años de intensa labor a pesar de que no contar con un lugar fijo para desarrollar su trabajo, han sido como una especie de gitanos o nómadas que de manera itinerante han ido solventando las dificultades, la buena noticia al momento de redactar estas líneas es que ya este colectivo cuenta con ese espacio-lugar que por ahora la Casa de Cortocinesis se llama CasaCorto[61].



Foto Sede Cortocinesis. http://www.cortocinesis.com/#!casacorto/c1fve

[61] Calle 59 # 17-48. Se le preguntó a Edwin Vargas si ese era el nombre definitivo que este espacio-lugar tendría, la respuesta es que hasta la fecha no han definido aún como se nombrará la casa. Las primeras promociones de eventos han aparecido con este nombre.

Con respecto a su arribo a Cortocinesis nos dice Edwin Vargas (2013)[62]: "yo los conozco dos años después, también los veo -creo que en el 2003- y me gustó su trabajo. Nos encontramos en un proyecto en el 2004, en ese proyecto estaba Vladimir, Ángela y Olga, los conozco y ahí hablando con Vladimir me dice: *"Chévere que le guste la danza, pero usted tiene que entrenarse, usted no tiene nada de entrenamiento. Si quiere, yo tengo una compañía pequeñita, vaya si quiere, entrene con nosotros* - y me dijo de antemano - *no le prometo nada, le propongo que se entrene".*

Explica Edwin Vargas (2013) que recibió la propuesta realizada por Vladimir Rodríguez como un gesto generoso al brindarle su espacio. Por ello decide "probar suerte" y desde noviembre de 2004 ha sido parte de Cortocinesis. "Yo venía con una inquietud, no tenía ningún tipo de formación, solo lo que traía del grupo universitario donde estudié y la carrera de Educación Física, pero sí tenía muchas inquietudes en el sentido del movimiento, o sea, pensar el movimiento, y me encontré un espacio que analizaba eso", y continúa diciendo: "yo siento que me quedé porque este espacio me permitía de alguna manera comprenderlo y comprenderlo en mi cuerpo. Yo me he entrenado con este sistema realmente… he tenido clases de otras cosas y no cursé la escuela [ASAB], me he entrenado con éste todo el tiempo, podría decir que si hay un cuerpo formado por este sistema, es éste". A lo que Olga Cruz (2013) con su característico sentido del humor confirma… "¡Él es hijo del sistema!". Todos sueltan carcajadas de complicidad y aceptación.

Con la llegada de Edwin Vargas y Yovanny Martínez esta agrupación dancística tiene como núcleo básico cinco integrantes que llevan adelante el trabajo de afianzamiento y desarrollo de las propuestas creativas y metodológicas del Sistema de Entrenamiento Piso Móvil por el que es re-conocido Cortocinesis en el ámbito de la danza contemporánea en Bogotá, en el país y en el exterior.

> Somos fieles a la consideración de la coreografía como espacio de investigación de la danza como el estado que promueve nuestra

[62] Edwin Vargas Robalino en la entrevista realizada el 13 de abril de 2013 por la autora. Registro audiovisual.

singularidad corporal, y de la escena como una zona de tránsito en la construcción de nuestro oficio. CORTOCINESIS además de grupo, pretende ser un espacio de exploración estilística a través del cual la fiscalidad y la ejecución consolidan "apuestas" coreográficas que se perfilan en el campo de la creación y la interpretación individual y grupal. (Cortocinesis, 2013)

2.3 Communitas de la danza en Bogotá / Comunidades

A lo largo de las conversaciones sostenidas con integrantes de Cortocinesis y Danza Común salen a la luz el uso de vocablos que los definen como grupo, compañía, colectivo, etc. Estas (auto) definiciones inherentes al lenguaje de los actores del campo de la danza, permiten una reflexión de particular interés. Así quedan "sobre el tapete" asuntos que pasan por alto muchas de las investigaciones que se realizan sobre las agrupaciones artísticas. Generalmente esas indagaciones se centran en la producción del arte. En el caso específico que motiva el presente estudio, tiene sentido exponer las estructuras de funcionamiento y las formas de relacionamiento que han establecido los integrantes de Cortocinesis y Danza Común, motivo por el cual nos surgen varias preguntas. La primera de ellas se cuestiona a cuándo hablamos de grupos, colectivos, compañías ¿a qué nos estamos refiriendo? y la segunda se encamina a sí estos términos responden a lo que podemos concebir como comunidades[63]. Para ello nos aproximaremos a varias consideraciones filosóficas sobre el concepto *communitas* y desde ahí intentaremos develar las estructuras delas relaciones que se dan en el ámbito de los dos proyectos artísticos objetos de atención.

[63] Comunidad según el DRAE (Del lat. *communĭtas, -ātis*)1. F. Cualidad de común (que, no siendo privativamente de ninguno, pertenece o se extiende a varios). 2. f. Conjunto de las personas de un pueblo, región o nación. 3. f. Conjunto de naciones unidas por acuerdos políticos y económicos. Comunidad Europea. 4. f. Conjunto de personas vinculadas por características o intereses comunes. Comunidad católica, lingüística, etc. Real Academia Española 2001 22ª Edición Espasa.
En latín ***communitas*** significa cualidad de común, sus componentes léxicos son: prefijo **con** (enteramente, globalmente y se asocia con la raíz indoeuropea kom, junto, cerca de y del griego koinos= común) **munus, muneris** (cargo deber ocupación) y se asocia con la palabra **munis**, adjetivo del latín arcaico (que cumple su función, deber o cargo). La palabra **communio, communionis,** fue usada por Cicerón y significa Comunidad. Diccionario etimológico http://etimologias.dechile.net/?comunion.

La Real Academia Española de la Lengua en su diccionario, nos ofrece las significaciones de los tres vocablos[64] a los que hemos hecho referencia en nuestra primera pregunta. Nos permite ver que desde el *arjé-arché* de Danza Común y Cortocinesis estos tipos de asociación responden a las acepciones de colectivo, compañía o grupo. La conformación de los mismos reúne y agrupa desde una forma básica lo que contienen las definiciones en una respuesta primaria de comportamiento que partió del núcleo-necesidad que los motivó para el encuentro y desde esa posición, alcanzar determinados objetivos, metas y propósitos que permanentemente los convoca a acompañar las acciones de cada uno de sus integrantes como seres singulares unidos por un fin, se encaminan a establecer algún tipo de sociedad.

Nos dice Juan González de Requena Farré (2010) que la noción de comunidad "circula su sentido de forma abundante y diversa en el pensamiento contemporáneo, tanto para el discurso, como las prácticas de la política y de las ciencias sociales" (p. 66). Esto enmarca la necesidad de seguir la genealogía del concepto desde la *reconstrucción histórica-semántica* que propone el autor y que haremos aquí de manera sucinta. Su genealogía tiene una intención marcada porque busca, desde una acuñación discursiva como dice el autor, "remarcar lo indecible e intertextualmente recontextualizable que resulta la noción de comunidad, dadas en las inscripciones de su exterioridad y los usos antagónicos del propio discurso" (2010, p. 66).

Teniendo esta contextualización como punto de partida, Requena Farré (2010), nos encamina a entender que la *irrupción contemporánea de comunidad* parte de la concepción *expresivista* del concepto. Tal concepción resalta de modo claro el pensamiento *netamente moderno*. Desde ahí insiste en que el perfil de la noción es *romántico* para asumir la individualización y el encuentro total con los otros. El autor también asume la comprensión de esta noción expresivista en la actividad espiritual como "manifestación original de un

[64] Grupo. (Del it. *gruppo*) 1. m. Pluralidad de seres o cosas que forman un conjunto, material o mentalmente considerado. 2. m. Esc. y Pint. Conjunto de figuras pintadas o esculpidas. 3. m. Gram. Conjunto de palabras estructuradas, relacionadas en torno a un núcleo. Generalmente, le corresponde un comportamiento sintáctico unitario. 4. m. Mat. Conjunto dotado de una operación asociativa, con un elemento neutro, y que contiene un elemento simétrico para cada uno de sus elementos. Compañía (de compaña, y este del latín companĭa, de cum y panis -con pan-),1. f. Efecto de acompañar.2. f. Persona o personas que acompañan a otra u otras.3. f. Sociedad o junta de varias personas unidas para un mismo fin, frecuentemente mercantil.4. f. Cuerpo de actores o bailarines formado para representar en un teatro. Colectivo, va. (Del lat. *collectīvus*), 1. adj. Perteneciente o relativa a una agrupación de individuos. 2. adj. Que tiene virtud de recoger o reunir. 3. m. Grupo unido por lazos profesionales, laborales, etc.

ínfimo impulso efusivo de manera que se asocian el reino de la libre fantasía creadora y el imperio del amor vinculante" (Requena Farré, 2010, p. 66) para la poética del romanticismo.

El autor plantea que la rebelión romántica vs razón instrumental permitió abrir el sendero para que las comunidades se auto-manifestaran al ser creadas *originalmente desde un impulso interno*. Para sostener tal planteamiento se apoya en Charles Taylor (citado por Requena Farré, 2010) cuando plantea que el arjé de las mismas sucede "sin que se pueda disponer de forma mecánica e instrumentalmente de modelos externos prefijados"[65]. De la misma manera, en la concepción del autor consultado se introduce el reconocimiento de una *lealtad* y *solidaridad no instrumental* en un sistema de vida que se comparte y le es común a sus miembros donde la estructura se sostiene en total sintonía.

Como hemos visto antes, en el epígrafe del arché/arjé de Danza Común y Cortocinesis, su creación se origina por impulsos personales desde la actividad sensible y creadora en el campo del arte. De esos inicios se puede "leer" que la génesis de los mismos obedece a necesidades personales de cada uno de los integrantes en ambos grupos. Sus eclosiones dan paso a un tipo de organización artística, y como aún en momentos y circunstancias diferentes, hicieron posible que se agruparan determinadas individualidades alrededor de un deseo, un fin, o una quimera compartida, estableciendo relaciones de "compañerismo" y por qué no, de complicidad e intimidad para la realización de acciones en la esfera del arte por parte de los sujetos participantes.

En la entrevista Sofía Mejía (2013) refiriéndose a la creación de Danza Com-UN nos dice: "La danza era una excusa para crear comunidad y no al revés (…)". He aquí en pocas palabras, cómo esta línea de pensamiento nos da el argumento necesario para adentrarnos en las intenciones de establecer fuertes vínculos desde sus comienzos entre "Andrei Garzón, Marcelo Rueda, Zoitza Noriega, Bella Luz Gutiérrez y yo. Es así que siempre

[65] Charles Taylor. *Fuentes del yo. La construcción de identidad moderna*.

estuvo presente una dirección colectiva" (Mejía, 2013). A la pregunta cómo ha sido posible mantenerse tanto tiempo juntos como colectivo la respuesta fue rápida y enfática por parte de Sofía Mejía (2013) y comenta que "por un lado es un asunto de resistencia, de escucha por otro [lado], de ganas y de confluencia de maneras de pensar el cuerpo y la danza; esas cosas son muy importante, porque efectivamente no ha sido fácil, ni tranquilo siempre, han existido confrontaciones, momentos de mucha tensión en todos los procesos colectivos de creación que han sido varios".

Por lo que nos hablan los miembros de esta colectividad, la idea de tomar decisiones en conjunto se mantiene en el tiempo a pesar de las dificultades por las que han atravesado. Por tal motivo nos asalta la pregunta de si este tipo de relaciones pueden ilustrar o definir lo que es, a priori, una práctica de "democracia" participativa. Otro comentario subraya el proceso surtido para alcanzar y mantener ese desplazamiento de "poderes" dentro de Danza Común. Dice Sofía Mejía (2013): "lo interesante es que ya no nos da miedo la confrontación, porque creo, tenemos una manera, un terreno común desde el cual estamos hablando, sabemos que hay cosas en las que ya coincidimos y ese es el punto de partida; hace posible llegar a acuerdos o incluso en el disenso podamos estar cómodos sin estar molestos porque esta idea fue preponderante por encima de la otra".

> Para mí esto fue un encuentro maravilloso porque descubrí que yo no era responsable de todo, que el peso de la vida no caía sobre mí, el peso de la danza no caía sobre mí, sino que yo podía apoyarme en lo que estaba alrededor, porque hago parte de ese tejido y porque los otros hacían parte de mi tejido. Esa es la idea de colectivo, que yo no tengo que asumir toda la responsabilidad, que en mí no está la carga de todo un proyecto, sino que está distribuida de tal forma que yo sé qué está sucediendo con este otro lugar, que sucede en este otro proceso y a la vez lo puedo soltar para que otro lo asuma. (Mejía, 2013)

Para entender mejor las palabras de nuestros confidentes podemos apoyarnos en la tesis de trabajo de Diego Tatián sobre el concepto de comunidad de Spinoza. Al acercarnos al concepto spinozista, nos dice el investigador y profesor de filosofía política, que *la comunidad no es algo a lo que se pertenece sino que se construye*, por consiguiente, precisa el autor, "no es algo que sucede a pesar de los miembros que la forman sino una producción, una generación, un deseo, un *apetitus*" (1999, p. 162). También nos referencia que al entrar en comunidad con algo, con alguien o con otros, se produce una composición intrínseca que *afecta y potencia las singularidades* que entran en comunión, esta afectación para que no sea negativa, no deben obstruir la expansión y capacidad de los seres entre sí para que sus "totalidades" puedan actuar y afectar favorablemente, y acota concluyentemente que:

> Se entra en comunidad cuando dos o más existencias componen sus potencias según cierto modo de ser de las pasiones diferente al que tiene lugar en el conflicto como la razón porque la producción de comunidad, no presupone la eliminación de las pasiones sino más bien su existencia, en la medida en que no redunden en impotencia y en servidumbre sino en cuanto vías de liberación ética y política. (Tatián, 1999, p. 163)

De una manera diferente llegaron los integrantes de Cortocinesis a su "encuentro", sus intenciones a primera vista responden a otro tipo de necesidad, para confirmarlo ponemos en consideración las palabras de Edwin Vargas (2013): "Lo que nos une es la necesidad de entrenamiento, ese hábito de entrenar" -y continúa afirmando- "todos tenemos diversas formas de pensar desde el punto artístico; nos encontramos en el entrenamiento y ahí se reflejan algunas características muy similares" -y refirma sus palabras cuando sentencia- "todos pensamos distintos, metodológicamente, el discurso es muy personal"; no obstante, al reflexionar sobre este particular nos refiere en una anécdota donde todo esto es motivo de risa entre ellos cuando se percatan que cada uno propone cosas diferentes y se convierte en un mar de ideas -pone como ejemplo- que a pesar de estas ideas diferentes en el proceder creativo al responder la pregunta si el entrenamiento anula el cuerpo, dice Edwin Vargas

(2013) exclamando "¡ahí coincidimos todos con ese no rotundo!, es en esas cosas que estamos iguales, ahí, pero metodológicamente, a nivel conceptual, el discurso, también creo que cada uno tiene un trabajo muy personal en cada una de esas cosas aunque compartamos el mismo entrenamiento, el mismo espacio, hay un artista en cada uno que nos hace distinto".

Continuando con la misma idea, Olga Cruz (2013) nos dibuja cómo las diferencias, las particularidades de cada sujeto han sufrido las modificaciones necesarias para que el propósito de su encuentro común tenga los resultados deseados, nos expone donde se centra la acción para que las relaciones interpersonales, puedan desarrollarse en armonía y tejer una estructura capaz de armar un trabajo colectivo, acerquémonos entonces a los que nos comenta de manera abierta y sin reserva del proceso que se ha dado dentro del grupo.

> Lo que sí hemos aprendido a moldear a partir de ese compartir en las clases, en el laboratorio, en la creación, en esos subires y bajares [ires y venires] de la vida misma de la compañía y de cada uno, hemos aprendido a modelar la preponderancia del ego, de las rabias, de los orgullos, de la necesidad de poder, de figuración, de unos aplausos más para mí que para el otro. Todo eso se moldea, se lima, se educa desde el compartir; eso hace parte de la subjetividad y singularidad de cada uno de los integrantes de la compañía, pero que se ponen en franca lid, en un grado de honestidad tal que van a servir de material para la creación, ese es el juego de intersubjetividad que en el caso de la compañía Cortocinesis se da al punto de que estas grandes diferencias, como menciona Edwin [Vargas], son reales, pasan a un segundo plano al momento del compartir y de investigar, porque lo que prima son aquellos otros aspectos que parten de las subjetividades de cada uno, pero son esos aspectos que nos sostienen, es esa hambre permanente por el movimiento, por la investigación en la creación, la investigación del movimiento, por la relación con el arte escénico y por una cierta lucha y



> resistencia para que la danza tenga ese lugar de vitalidad que tiene para nosotros; no para que todo el mundo baile, pero para que la gran mayoría encuentre los grandes beneficios de sentirse pleno y plena en nuestras corporeidades y en nuestras necesidades de movimiento. Se podría decir que el juego de intersubjetividades se basa en la negociación para nuestra compañía. (Cruz, 2013)

Conociendo de antemano la dirección colectiva de Danza Común, se hizo necesario saber cómo se establecen las responsabilidades, en qué sentido se manejan, si se mantienen o son circunstanciales dentro de Cortocinesis. Ángela Bello (2013) nos comenta que los roles se han adquirido de manera espontánea muchas veces, que no han sido roles rígidos. Lo mismo sucede con los procesos creativos y afirma, "hay muchísima negociación dentro de todos los espacios, si a alguien quiere responsabilizarse en liderar algún trabajo coreográfico, los otros asumen el papel de intérprete". Frente a este particular, ejemplifica comentando que "no importa que algunos tengamos más años o que yo dirija la compañía a nivel administrativo de manera formal a pesar de ese rol, a nivel artístico hay mucho respeto en ese sentido cuando cualquiera de nosotros asume la dirección" (Bello, 2013).

Para confirmar aún más sus palabras nos describe una historia: "Desde el inicio cuando empezamos los tres [Olga, Vladimir y Ángela] se puso a la cabeza Vladimir Rodríguez en negociación lo asumimos siempre, creímos y confiamos en su trabajo y lo hicimos hasta el momento donde hemos fracasado. El sentido de confianza, aún en el fracaso, ha hecho que el líder en un momento tenga el apoyo del colectivo, creo que nunca ha habido un caso en el que alguien diga no creo en esto y si lo ha hecho se ha ido seguramente. Hay mucha confianza en ese sentido, sin querer decir que no se ha conversado alrededor o que no haya negociación o participación activa de los intérpretes, siempre las hay. Hay diferencias también y mucha discusión a nivel creativo. En cuanto a lo administrativo, algunas cosas se negocian y otras no" (Bello, 2013).



De igual manera Olga Cruz (2013) puntualiza haciendo un análisis del proceso de formación en la ASAB, que comparten todos excepto Edwin Vargas; "la escuela nos dejó ver, nos educó, nos enseñó que hay unos roles que es más práctico asumirlos que ponernos a re-inventarlos y esos roles se re-significan permanentemente, el rol de la dirección, de los diseños, de los materiales que entregamos, quien hace la fotografía, quien hace los programas de manos, la publicidad, hay quien puede asumir ese rol sabiendo cómo llevar esas tareas. Es desde las conversaciones permanentes y las capacidades que se asignan las tareas. La compañía busca potenciar al máximo las capacidades individuales de cada uno".

Es coincidente la propuesta de Danza Común en relación a este tipo de roles dentro de los procesos creativos, Sofía Mejía (2013) comparte el manejo de los roles dentro de la compañía: "Ahora mismo estamos haciendo uno nuevo" -en el momento de la entrevista se estaba en un proceso de montaje similar a *Bordeando la Ausencia*, que fue creada entre los cinco fundadores, donde en realidad nadie asumió roles específicos (luces, sonido, coreografía, etc.) y nos cuenta que: "en ese momento descubrimos que cada uno tenía un interés particular o se fijaba más en ciertas cosas o le gustaba más ciertas cosas, sin que nosotros dijéramos tu rol es por aquí, tú vas a encargarte de las luces, tú de la música, los movimientos, tú de la composición. Entre todos todo. Pero si empezábamos a darnos cuentas quién sabía más o tenía más información sobre música, entonces era quizás quien más proponía [en ese aspecto] era por ejemplo Marcelo, Andrei pensaba más en la luz, o sea, había como unos ciertos intereses que se veían muy intuitivamente, sucedían, pero nunca pensamos que nos especializáramos en uno [en una cosa u otra] o nos limitáramos el rol cada uno. Y así ha sido siempre el proceso" (Mejía, 2013).

De vuelta a la conceptualización de comunidad y redondeando la idea de comunidad expresivista heredada del romanticismo, el sujeto es el centro de la acción de tal manera que, "la comunidad se perfila como una oportunidad para la creatividad subjetiva, más allá de todo determinismo estructural o del efecto de causas independientes" (Requena Farré, 2010, p. 68). Al seguir la línea temporal del pensamiento y volver al punto de la genealogía propuesta sobre la noción de comunidad de la que se ha permeado el discurso teorético

contemporáneo, nos encontramos qué en la idea filosófica post-romántica se articula la diferencia entre la comunidad íntima del sentimiento con respecto a la sociedad constituida formalmente mediante el entendimiento. Sin embargo, nos habla el autor citando a Hegel[66], que no hay dicotomía excluyente entre comunidad inmediata del sentimiento y la sociedad formal del entendimiento, debido a que la concibe como una síntesis superior en la que se cumple plenamente la *universalidad ética sustancial* y la *auto-manifestación pública del espíritu.*

En la concepción de "comunidad ética" de Hegel, prevalece la *eticidad compartida de un nosotros* que se puede dar en efecto desde "el reconocer la libertad subjetiva real donde existe la posibilidad de combinar una serie de deberes concretos e inmanentes", afirma Requena Farré (2010, p. 69). Y concluyendo la idea de Hegel, no considera que la comunidad ética se agote en *la inmediatez de la pertenencia* o *en el sentimiento de intimidad,* aún al desmarcase de la visión romántica de la comunidad al tiempo que se separa de la contraposición mecánica entre estos dos tipos de agrupamientos (sociedad formal y comunidad íntima).

Con la propuesta de Schopenhauer[67] dentro del concepto expresivista, el autor sigue ampliando y aportando la sustancia necesaria que amplía la posibilidad de interpretar, en la perspectiva de Danza Común y de Cortocinesis, una identificación dentro de este tipo de comunidad. La relación interpersonal que se construye en la comunidad según Schopenhauer, es causada cuando el sujeto se involucra en un trasfondo más amplio, el de la *voluntad*, como sustrato de la relación entre los miembros de la comunidad material[68] y el vínculo *sentimental e íntimo* para lograr esa mancomunidad de iniciativas, deseos e intereses en pos del bien común*;* "hacen posible el reconocimiento mutuo y la apreciación

[66] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Principios de la Filosofía del Derecho*, citado por Juan González De Requena Farré (2010) en *Gemeinschaft, Communitas y Otras Comunidades*. p. 68-69

[67] Arthur Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación*, citado por Juan González De Requena Farré (2010) en *Gemeinschaft, Communitas y Otras Comunidades*. p. 70

[68] La comunidad material basa su conformación en la iniciativa compartida en una finalidad común. Tomada la definición de Juan González De Requena Farré, 2010.

moral" imponiéndose sobre la comunidad formal[69] que solo valora el ingenio intelectual, concluye Requena Farré (2010, p. 70). Redondeando la amplitud de proposiciones conceptuales afines de la noción de comunidad expresivista tenemos las definiciones de Tönnies[70] que en sus análisis diferencia el término *comunidad* de *sociedad*. Desde ese punto diferencial conceptualiza la comunidad orgánica (*Gemeinschaft*)[71] y la asociación mecánica (*Gesellschaft*)[72] que determinan la existencia de dos tipos de vinculación social que posteriormente, en el sociólogo Weber, con matices propios delimita, y a su vez, no se distancia en gran medida de lo planteado anteriormente.

De Weber[73] rescatamos algo muy importante que señala Requena Farré (2010), por un lado, aporta la introducción de las definiciones al proceso de comunión o "comunización" (*Vergemeinschaftung*) y de socialización o de asociación (*Vergesellschaftung*) que se orientan a "interpretar los nexos de sentido de la acción social" (Requena Farré, 2010, p. 71). Por otro lado y a nuestro modo de ver, abre la perspectiva de que solo estas tipificaciones de las relaciones sociales en las que participan los actores sociales son clasificaciones de tipo ideal, pero en la práctica, las relaciones sociales suelen participar de ambas construcciones típicas ideales de comunidad/sociedad de la misma manera que existen tipos "más puros" de sociedad, tales como, las de las relaciones contractuales, comerciales o empresariales o de comunidad en las que podemos encontrar la familia, cofradías religiosas o hasta una relación erótica, apunta el autor refiriendo a Weber.

Esta exposición del concepto expresivista de comunidad muestra en buena medida los cimientos que forjaron el posterior desarrollo teórico en el campo de las ciencias sociales de

---

[69] La comunidad formal se da como un tipo de interrelación alrededor del intelecto derivando su acción sólo en el intercambio intelectual haciendo evidente la heterogeneidad y las diferencias salvo que compartan el mismo nivel de instrucción y capacidades. Requena Farré, 2010, p. 70.

[70] Ferdinand Tönnies en *Community and Society* citado por De Requena Farré, 2010, p. 70.

[71] Forma orgánica de relación entre las voluntades humanas, se caracteriza por la intimidad del convivir y por un sentido de pertenencia intrínseco y duradero, tal y como ocurre en los ámbitos de la familia, la vida rural, las tradiciones compartidas, las creencias religiosas o el idioma natal. Definición de Juan González De Requena Farré, 210, p. 70.

[72] Consiste en la coexistencia entre personas independientes que persiguen eventualmente algún propósito dado e interactúan artificialmente, como un agregado mecánico o una estructura mecánica, tal y como ocurre en el ámbito de los negocios y las relaciones contractuales, o en la esfera pública de los intercambios intelectuales y científicos. Definición De Requena Farré, 2010, p. 70.

[73] Max Weber en *Economía y sociedad,* citado por De Requena Farré, 2010, p. 71.

tal noción, poniendo en evidencia que mantiene validez en el mundo de hoy dentro de una línea de pensamiento. Esta revisión genealógica de la noción expresivista de comunidad, en nuestra opinión, engloba lo que podría describir la estructura y el funcionamiento de las colectividades de la danza que se estudian aquí. Obviamente, existen otras definiciones de comunidad, más acordes con miradas contemporáneas y propias de la postmodernidad, que se remiten a urgencias generadas por la globalización en situaciones de exclusión social, inferiorización y contracultura. Esas otras definiciones, por su énfasis eminentemente social, pueden no ser tan acordes a las problemáticas de la producción artístico-danzaria, y a las respuestas personales y creativas que llevaron a construir comunidades a los colectivos objetos de la presente indagación.

Sin embargo, haremos referencia a dos propuestas de algunas corrientes de pensamiento o acción que tienen una herencia histórica en la tipificación expresivista como es el caso de la Psicología Comunitaria, que asume la perspectiva de su trabajo en lo positivo de la comunidad expresiva, se identifica fundamentalmente con el sentido de pertenencia, de auto-creación, de la intimidad plena como plataforma teórica y *campo de intervención de carácter comunitario* en la sociedad contemporánea haciendo énfasis en lo local, en la ubicación territorial y la localización geográfica específica para hacer frente entre una "visión crítica y nostálgica, ante una comunidad amenazada por las dinámicas de la industrialización, la racionalización instrumental, la urbanización o la mediatización diseñando su proyección de la intervención para reconstruir, generar y emancipar los grupos sociales", nos apunta Requena Farré (2010, p. 74).

En el caso de la Antropología cultural o social, en cuanto al tema comunidad, responde a la filiación dentro del concepto expresivista de comunidad y focaliza su campo, registra Requena Farré (2010), en "el carácter situado y contextual de los nexos comunitarios relativizando las pretensiones de un modelo universalista de razón instrumental que no siempre logra sortear al proponer la experiencias de vida comunitaria en las experiencias marginales" (p. 74). Este aspecto negativo no empaña en su producción teórica la construcción de reflexiones en torno a las relaciones sociales intensas como modalidad que

se experimenta en casos de existencia cultural vinculados al ritual o la vida religiosa.

Es en este sentido que la evolución del pensamiento contemporáneo de comunidad invoca la caracterización de *communitas,* Requena Farré (2010) haciéndose eco de las palabras de Turner[74] nos plantea que "la communitas evoca la noción expresivista de comunidad; pero además del vínculo comunitario espontáneo toma en consideración las formas de compromiso normativo y las formas imaginarias de comunidad, que anticipan una experiencia comunitaria más intensa" (p. 74). Así mismo, los ámbitos en los que la *communitas* se despliega *del modo más puro* (aun atravesando las esferas como: la religión, el arte, la contracultura, la ley y la economía) "son las modalidades de relación social en que la estructura social se encuentra en suspenso y se destituye el sistema diferenciado de roles y estatus en que las personas son ubicadas cotidianamente" (Requena Farré, 2010, pp. 74-75). Y puntualiza el autor que la manifestación real y concreta de la communitas se manifiesta en espacios-lugares concretos y en ámbitos específicos.

Finalmente, esta revisión del concepto que viene tratándose, nos permite sustentar la tesis de que estos dos grupos artísticos en sus acciones, formas de relaciones y estructuras de funcionamiento se acercan más hacia esta tipificación de comunidad expresiva que deriva en communitas con sus propios modos de vida. Pasando revista a comentarios realizados por los integrantes de estas communitas de la danza bogotana en relación con sus comportamientos añaden los insumos necesarios que complementan una aseveración de esta naturaleza.

> Lo que pareciera que sucede en nuestro cuerpo, como una técnica, en realidad también sucede en una estructura. En la estructura de nuestro grupo, de la fundación, es decir, si yo siento que esto no lo puedo decir, o sea, casi todos lo decimos [decidimos] colectivamente, si aceptamos un proyecto o no lo aceptamos, cómo decidimos hacer la estructura del

[74] Victor Turner, *Dramas, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society* (citado por: Juan González De Requena Farré 2010)

> proyecto. En este momento tenemos 5 proyectos, y estoy un poquito asustada. Por primera vez en muchos años nos ganamos todo a donde pasamos propuestas y sin embargo lo que me hace sentirme aliviada es que yo no voy a asumir esto sola, ni con Bella [Luz] solamente, sino que tenemos un colectivo de gente, que a su vez tiene otro colectivo de gente. (Mejía, 2013)

Danza Común en su estructura funcional además de sus procesos de formación que es la base fundacional del proyecto, su composición estructural es más grande y variada. Muchos de sus integrantes se han vinculado de una u otra forma y otros se han formado en ese espacio-lugar. Sus miembros pueden participar como docentes, en las creaciones o en varios de los proyectos de investigación y formación más allá de sus fronteras. Los integrantes más "nuevos" tienen bajo su dirección otros colectivos dancísticos donde ponen en acción sus obras personales o en asociaciones con otros artistas no necesariamente miembros de la fundación. Como ejemplo podemos citar La Perforadora, La Arenera y La Resistencia o el caso de Albita González que fue parte del proceso y que está en Adra Danza pero continúa con el vínculo. Lo mismo sucede con Andrea Ochoa que tiene su propio colectivo ConCuerpos.

A pesar de esta apertura de posibilidades y tipos de vínculos, Sofía Mejía (2013) aclara algo muy importante y que a nuestro juicio permite mantener la coherencia e identidad en cada uno de los frentes donde se proyecta la actividad de Danza Común, veamos que dice:

> Tratamos de mantener, eso sí, un cierto perfil, apertura pero, sí cómo entender nuestra posición, es también una posición sobre el cuerpo, la danza, el movimiento, la comunidad, hay una posición política y también filosófica frente a la vida y tratamos que ese colectivo de gente que está dando clases ahora… tratamos que todos los profesores compartan con nosotros unas nociones que hemos construido a lo largo de 20 años, unas nociones sobre cómo sentimos que se debe trabajar el cuerpo, unas

> nociones sobre lo colectivo, la comunidad, unas nociones sobre el movimiento y eso ha sido muy bonito. Siempre hay variantes, cada uno tiene su variante, cada uno su fuerte.

La estructura que a simple vista nos plantea Danza Común está dada en un inicio nucleado que mantiene una base colectiva, a su vez ha ido creciendo y ampliándose en varios frentes. Sí la idea fundante fue el proceso de formación en danza, este se ha ampliado a la creación y a investigaciones de naturaleza histórica o biográficas. Asimismo ha permitido dentro de ese espacio común otras asociaciones que en sentido rizomático, aludiendo a Deleuze- Guattari, crece, crece y crece, armando una gran telaraña que agrupa en sus redes otras posibilidades de asociación, manteniendo el espíritu inicial y su planteamiento estructural primario.

Un punto diferente entre ambos colectivos está en que Cortocinesis en estos momentos mantiene un núcleo permanente que vienen siendo los "primeros" en establecer la compañía a pesar que en estos momentos Vladimir Rodríguez no tiene una presencia estable. Su actividad principal la realiza en Europa en estos momentos, lo que no quiere decir que no participa de los procesos de creación, pues anualmente realiza eventos o presentaciones en Colombia. Con relación a este punto un comentario que hizo Yovanny Martínez (2013) puntualiza la idea inicial: "El hecho de generar un grupo, lo que ha sostenido la compañía, es el hecho de formar un grupo que se mantiene ensayando mínimo 4 veces a la semana y provee a las personas ese lugar de encuentro, es lo que ha sostenido y viene sosteniéndonos". Al respecto también Cristina Bello (2013) nos dice: "Tenemos muy clara la intención como colectivo, como Cortocinesis, y lo que queremos con la danza, no trabajamos para ver si le gustamos a alguien, trabajamos y esperamos que la gente que nos ve disfrute eso ¡es maravilloso! pero no hay una presión a ese nivel y eso hace que trabajemos tranquilamente".

La maestra Ángela Bello (2013) a través de sus comentarios define con claridad que es el movimiento y el trabajo con el cuerpo para la danza el punto de nexo para participar de la compañía: "No hay un tipo de formalidad o reglamento que determine quién puede entrar o

no sino que las gente se ha ido acercando". Al igual que Danza Común según las necesidades creativas se asocian con otros artistas y colectivos para realizar proyectos artísticos puntuales tanto de forma colectiva o individual. Ejemplo de estas colaboraciones tenemos las participaciones con el colectivo La Otra Danza, con Omar Carrum de la compañía mexicana Delfos o con la compañía La navaja de Ockham dirigida por Catalina Moskowitcz entre otros. Aprovechamos que Edwin Vargas (2013) hace un recuento estadístico a golpe de vuelo de quienes han colaborado con el grupo: "Han pasado más de treinta actores por nuestra compañía. Hemos tenido coreógrafos y actores, gentes que van solo a entrenar, gentes que han trabajado para una obra específicamente y se van, es decir, han pasado". Estas palabras ponen en evidencia que no existen restricciones de ningún tipo para acercarse y compartir cualquier iniciativa artística es acogida siempre y cuando se tenga un proyecto para hacer.

En las conversaciones sostenidas con miembros de Cortocinesis supimos de un elemento que devela su capacidad de autorregulación dentro de las posibilidades de participación en el proceso de creación del sistema de entrenamiento Piso Móvil desarrollado por el colectivo. Nos cuenta Edwin Vargas (2013):

> Yovanny [Martínez] ha hecho un bonito contrapunto al sistema de entrenamiento Piso Móvil. Hay momentos de la compañía donde nos dejamos ir hacia cosas sectarias y él llega a romper eso; *nosotros no somos sectarios, no hay una sola forma de pensar específica del sistema*. Todo esto lo construye el entrenamiento. Que te digan *esto mal, esto mal y esto otro*, pues si no lo hago bien, ¡listo, hagámosle entonces! sí uno olvida esa vaina, porque uno también se equivoca a pesar de un ser un artista de muchos años y piensa que es infalible, le da mucha tranquilidad al colectivo. Esa confrontación permite ser un artista tranquilo, fresco, sin prepotencias ni nada de eso.

Otro punto que nos gustaría destacar y que puede marcar una diferencia sustancial entre Danza Común y Cortocinesis está en la medida de las relaciones interpersonales con mayor o menor grado de "intimidad" que se establecen entre sus miembros. Para ello podríamos verificar en primer lugar que puede significar este vocablo aclarando que, en dependencia de los grupos humanos y su cultura se toman unos rumbos u otros en cuanto a relaciones interpersonales más o menos íntimas. La intimidad, es la voz que se conecta con amigo o se separa con otra voz como la privacidad. La intimidad en el sentido directo del término se dirige a las relaciones de confianza y amistad muy estrechas. Sin embargo, cuando es sinónimo de privacidad, su significado está mucho más orientado a los sentimientos personales o a las relaciones de vida allegadas al círculo familiar. Para poner en consideración esta cuestión la soportaremos con la narración que el maestro Edwin Vargas (2013) nos hace:

> Una vez hablando con Margarita Roa, integrante de Danza Común, ella me preguntaba si yo era amigo de los compañeros de Cortocinesis. Yo le decía que no y ella decía: "Pero si llevan muchos años juntos"...Pero no somos amigos, claro que los quiero, respondí. Le dije con una expresión simbólica: Sí tú compartes con alguien una gota de sudor en el contexto que sea, tú la quieres, se construyen afectos, obviamente relaciones. Si en un momento del entrenamiento estás sufriendo y al lado hay otra persona que está en la misma situación eso se vuelve íntimo, se crean conexiones que no sé cómo explicar. Mira, con Yovanny Martínez nos conocemos hace siete años y nunca hemos salido a tomarnos un café, pero dentro de la compañía somos una sola cosa, lo conozco, lo quiero, me enternece, lo abrazo y esa intimidad y ese afecto se ha creado en el ejercicio de la danza, en el entrenamiento y abre canales. Cuando nos ven a los dos bailando dicen "Son uno solo". No se trata solo de un hecho social, de que tengamos que vernos porque somos amigos. ¡No!, el trabajo nos pone ahí…



Este aspecto de las conexiones entre los sujetos miembros de una comunidad que se conforma a través de lazos de íntimos deseos, voluntades, comportamientos éticos, de respeto y confianza pensamientos e ideas que se comparten, decisiones que se consultan y se aprueban de manera colectiva, son los que hacen posible que el tejido relacional esté basado en unos vínculos de intimidad construidos por este tipo de razones, sin que haya que pensar en formación de amistades o privacidad a otro nivel. No debe olvidarse que las comunidades son siempre concretas, "cada comunidad tiene su espesor histórico" (Prada, 2008, p. 36).

Con sus más de veinte y diez años de existencia, Danza Común y Cortocinesis, respectivamente, cumplen con una serie de exigencias, circunstancias, obligaciones y necesidades que desde su arjé podemos acercarlas a la noción expresiva de comunidad, aunque sus propios condicionamientos de vida y perspectivas de trabajo pueden inclinar la balanza a un tipo u otro de comunión. Los aleja o los acerca hacia la *Vergemeinschaftung* o *Vergesellschaftung* propuestas por Weber u otra tipificación como la de Tönnies de comunidad orgánica *Gemeinschaft*en en contraposición a la asociación mecánica *Gesellschaft.* Otra posibilidad que los podría especificar es la que nos ofrece el término griego de *Koinonía*[75] porque no crea contrapunto entre sociedad y comunidad. En fin, nuestra propuesta no se centra en delimitar hacia dónde cada agrupación orienta su estructura y funcionamiento. Lo que si nos interesa es confirmar que de una forma u otra estos grupos artísticos se comportan como *communitas de la danza*.

Las communitas/comunidades se especifican por sí mismas, se auto-construyen en sus procesos de desarrollo y proyección sin que sean determinadas por el afuera, se autorregulan y gestionan a la vez, comparten sus ideas. Sobre un aspecto común se habla, se actúa y se crean lazos de hermandad que rozan y se entrecruzan con las delgadas líneas

[75] Es el individuo que comparte acción con pensamiento y discurso, es unión, relación, participación común, comunión. Tomado del diccionario etimológico.

de la amistad, la intimidad y la privacidad en el *espesor corporal* del colectivo donde se construyen identidades, grupales e individuales; es decir, en el reconocimiento del otro como cuerpo inclusivo, como cuerpos singulares en la diferencia y en la pluralidad.

Como se ha demostrado Danza Común y Cortocinesis tienen rasgos distintivos que permiten reconocerlas en sus particularidades, y que no responden a estructuras impuestas desde el exterior sino, a unas propias maneras de vínculo y compromiso lo que facilita experiencias más intensas y reales en tanto comunidades danzarias.

CAPÍTULO 3
DOS PRÁCTICAS DE CUERPO Y ENTRENAMIENTO DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA EN BOGOTÁ

Siempre es difícil encontrar la posición adecuada desde donde contar las cosas; la posición remite siempre a unos símbolos, códigos e ideas con los que debemos negociar al presentar algo y al presentarnos frente a los demás. Esto es exactamente lo que estoy intentado hacer aquí; encontrar una posición dialógica que nos permita mirarnos
Esther Belvis Pons: 2013

Con la luz del día que se entremezcla entre nubes, montañas y edificios de ciudad, comienza este relato desde la escópica que nos plantea el escenario de la escucha, como la mejor manera de conversar desde el cuerpo y entre los cuerpos.

¡Ah… qué día! Amanece y los rayos de sol no asoman aún,
¡Uhm!... ¿Será que llueve, hace frío, o veremos un día luminoso?
No sé, en esta ciudad todo es posible. Dicen los más viejos que podemos encontrar las cuatro estaciones en un mismo día.
Me sigo preguntando, ¿es posible?
Sí, es posible, a esta hora en que realizo la escritura ha pasado,
Nublado, sol, lluvia, viento, sol, se repite a todo lo largo del día…
Hoy he podido percibir la temperatura fría de la mañana, la lluvia pertinaz, delgada e intermitente, y es ahí cuando te detienes a pensar, sacar el paraguas o dejar que las finas gotas caigan sobre el rostro y la chaqueta para continuar tu camino.
Tengo dos citas… Dejo que suceda, escampa, sonrío, es pasajero…
Continúo mi andar.



Llego a mi primera cita, la hago llegando antes de la hora pactada (10 a.m.) para preparar los equipos que harían el registro audiovisual de este encuentro, muy cerca de allí me encuentro con mi colaborador Carlos (Talo) Hurtado, asistente audiovisual, que muy amablemente me va a acompañar en todo este recorrido. Llegamos los dos, al detener el auto que trae las cámaras, el micrófono, el trípode nos detenemos un instante para saber si hay cupo en el parqueadero, alzo la mirada para observar el lugar al que nos dirigimos.

3.1 Recorriendo el centro de la ciudad

El edificio[76] no tiene ninguna señal de que exista ahí un espacio-lugar para la danza, solo sabemos que está ahí, pero lo que salta a la vista es un lugar comercial y un parqueadero que esconde en su interior otros sucesos que están fuera de la mirada del transeúnte casual y de los ojos del vecindario.



Foto. Edificio sede de Danza Común. Archivo de la autora

En el centro de la ciudad de Bogotá suceden estas cosas, construcciones que tienen una fachada y albergan acciones que dinamizan la actividad sensible de sus pobladores, es interesante esta situación, porque están integradas al entorno. El edificio sobresale al resto de la arquitectura de la calle en la que se encuentra porque podría ser una construcción más reciente que el resto de los inmuebles, la causa es que se eleva un poco más de la altura de dos o tres pisos, que es la norma más generalizada de la época en la que se concibió la ciudad, no olvidemos que el centro de la ciudad es la parte más antigua.

[76] Carrera 9 # 23-75. En el piso 6 sede Danza Común.

Entrar por el parqueadero es la única forma de acceder a la sede de Danza Común, luego de la rutina de la entrada y subir dos entresuelos serpenteando el laberinto de carros, encontramos un lugar para dejar estacionado el auto. Al subir por el ascensor hasta el último piso que marcan sus botones, nos vuelve a dejar en otro nivel del aparcamiento donde a mi sorpresa, se encuentra una cancha de futbol sala que estaba en plena acción por el ambiente de un partido bien animado.



Foto Escaleras de acceso a Danza Común. Archivo de la autora

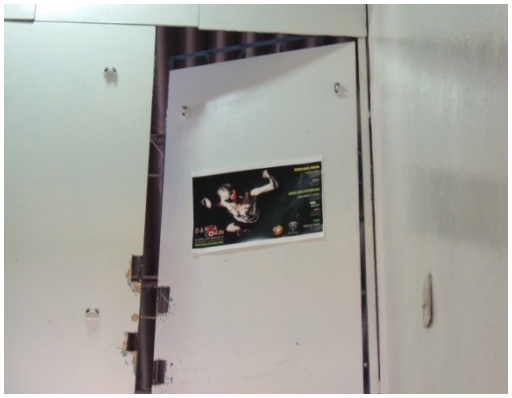


Foto. Puerta de acceso a Danza Común. Archivo de la autora

Continuamos subiendo y otra sorpresa más, hay que continuar cuesta arriba, dos escaleras estrechas que nos esperan para llegar al sexto piso y acceder a la puerta que el conejo de Alicia en el país de las maravillas nos ofrece y ¡oh sorpresa!, está la puerta entreabierta para darnos paso a "Espacio Común".

Una vez adentro, se hallan algunos miembros del grupo de nivel 1 "calentando el cuerpo", es decir, preparándose para el encuentro que sobre las 10 a.m. tendrán con la maestra que tiene a su cargo el grupo. Caminamos unos pasos y tenemos el acceso a la sala-oficina, zona administrativa y de encuentro; nos recibe la maestra Sofía Mejía para charlar sobre las cuestiones que nos interesan y que están en relación a: qué hace, quiénes son, las preocupaciones, el surgimiento, el camino de Danza Común. Como es habitual no hay un protocolo y mucho menos la formalidad entre conocidos, el saludo, los abrazos permiten establecer una conversación tranquila, amena, entre reflexiones, risas, comentarios e infidencias; agradeciendo de antemano que se abrieran las puertas para conocer en primera

persona, en voz de sus protagonistas, lo que ponemos en consideración en la construcción de este relato.

(In)-(con) fluencias Danza Común

En el recorrido de la entrevista nos detenemos en el aspecto a que se dedicará este capítulo: la noción de cuerpo y la cuestión del entrenamiento como categorías fundamentales de este proyecto. Con la ambientación sonora de fondo, una melodía de la que no nos podemos desprender dado que la clase está en el salón de ensayo, muy cerca de nosotros e invade también la sala donde nos encontramos con Sofía Mejía, ella nos habla de que, por mucho tiempo, los bailarines bogotanos han tenido como sistema de formación pasar por muchos profesores de diversos vocabularios, temperamentos y técnicas diferentes, aspecto que coincide con su propia experiencia, desde el inicio de su proceso no tuvo la intensión de tener un adiestramiento enfocado en un solo estilo, sino en una formación mucho más amplia que les permitiera tener variadas herramientas para escoger y entender lo que querían, con lo que se identificaban para consolidar su proyecto formativo.

De esa identificación de formas, estilos y técnicas podemos citar como "responsables" según cuenta Sofía Mejía (2013) la propuesta de Rafael González que trabaja desde la nueva danza venezolana, heredera de la danza posmoderna; Beto Pérez, su propuesta entre contemporáneo y moderno, nos dice la entrevistada: "nos empezó a gustar mucho esa manera de pensar el cuerpo y pensar el movimiento. Con David Zambrano fue un período fundamental por la forma de trabajo y concepción del cuerpo de la danza y el movimiento, las relaciones de tejido con el adentro y el afuera, de la misma manera que su propuesta de las espirales, la sensación de que todo nos atraviesa, que somos un cuerpo atravesado" sigue afirmando Sofía Mejía al referirse a la técnica Volando Bajo (*Flying Low*).

También localizamos otras dos influencias: la de Dominik Borucki que se abre a la improvisación y la posibilidad siempre de cambiar; su trabajo se complementa con técnicas

terapéuticas -que le resultan interesantes al proyecto Danza Común- como apoyo al otro, para ayudar a resolver aquello que todavía no ha resuelto o completar su construcción para que así pueda seguir con otra cosa. Este elemento permite que dentro de la oferta formativa esté presente el trabajo del cuerpo en las técnicas de yoga. Evocando los aportes de Borucki, continúa contando Sofía Mejía (2013), "es muy bonito entender desde el cuerpo, que existe ya un carácter con el cual nos movemos, que a veces es medio malicioso o a veces más receptivo o a veces más propositivo". Este comentario me hace pensar en el asunto de la interpretación en la clase de danza contemporánea, si es que la técnica imposibilita que afloren las pasiones, los sentimientos, los estados de cuerpo, si ese cuerpo "comunicación"[77] desde el movimiento, no anulado, no mecanizado en las funciones motrices del mismo, es capaz de establecer contacto, empatía kinestésica o seducción con los testigos de su práctica.

Con cariño, Sofía Mejía (2013) trae a colación la influencia de un maestro como Francesco Scavetta, de él recuerda que "siempre decía *estudien, estudien* y es la primera vez que empiezo a pensar que lo que hago en una clase técnica es una investigación, no estoy replicando lo que el profesor me está dando, sino que estoy realmente en la idea de cómo esto sucede en mi cuerpo y cómo lo siento y así es como lo estudio realmente. Él nos daba el tiempo para estudiar y de repente todos estábamos por ahí, y de verdad entendiendo la propia manera de investigar, de acercarse al movimiento, que no era la repetición, era como sentir, estar ahí, sí por aquí es, esto todavía no lo comprendo", nos ejemplifica la maestra.

Otro elemento positivo que marca las proyecciones pedagógicas y de búsqueda del trabajo del cuerpo es la noción de vaciar y llenar el cuerpo, nos habla Sofía Mejía (2013) mientras que su gestualidad hace que sigamos su cuerpo en movimiento en el dibujo de trayectorias de su mano en el espacio, con voz pausada y melodiosa, dilatando el volumen del cuerpo entre sus manos y su torso, dice de Scavetta: "el vacío y el lleno". Su cuerpo oscila y

[77] Antonio Muñoz Carrión nos dice que en los comportamientos comunicativos que recurren a las expresiones corporales no existe un «nivel cero» de la comunicación, ya que en la interacción social resulta imposible el que se pueda evitar el proceso de atribución de los demás. Es decir, el cuerpo, en su propia desnudez y en sus movimientos elementales, es percibido siempre dentro de modelos culturales de representación de lo bello, lo feo, lo sano, lo débil, lo fuerte, etc. en *Comunicación corporal –kinésica, proxémica*- documento pdf recuperado en: http://es.slideshare.net/nelson3108/comunicacion-corporal-12178629

concluye diciendo: “Francesco era así, con sus movimientos súper leves, una cosa como la sensación de llenarse y vaciarse”, y… ¡juaaaa!, exhala el aire y con un gesto que dilata el espacio creado entre sus brazos en curva con el torso va desarrollando una cavidad, termina subrayando… “mucho aire en su movimiento”.

Las intuiciones que pudieron tener en su arjé los fundadores de Danza Común fueron desarrolladas de una u otra forma en el “rastreo” de dónde estaba ese tipo de información, quien podía darles más en esa búsqueda, permitió consolidar su proyecto con el que transitarían en el camino de la danza. Les pareció muy interesante el elemento de la formación desde el punto de vista de no desvincular o aislar el proceso formativo de la creación; un cuerpo que se entrenaba en una técnica también podía ser un cuerpo que se entrenaba creativamente en una técnica*,* al decir Sofía Mejía (2013) que la técnica no está distanciada de la creación.

> Empezamos a ver que nos interesaba la improvisación, la danza contacto, el release, las técnicas que tratan el cuerpo de un modo más amable, que cualquier cuerpo es posible de moverse, que se entiende que cualquier cuerpo se puede mover y nosotros creemos en eso y siempre lo hemos creído desde el inicio, aunque no supiéramos dónde estaba eso, ni cómo podíamos acceder a ello. (Mejía, 2013)

Esta idea de *que cualquier cuerpo se puede mover* está sustentada en la propia concepción y mirada de sus propios cuerpos-bios, pues en su opinión: “no tenemos unos cuerpos que podrían ser considerados para la danza según unos cánones heredados, tradicionales; nosotros tenemos cuerpos súper diferentes entre nosotros mismos; sin embargo nos hemos podido mover y hemos podido encontrar una manera de hacerlo” (Mejía, 2013). Esta posición permite el acceso libre y espontáneo por motivación e interés propio donde no existe una limitación en cuanto a biotipos únicos para hacerse partícipes del movimiento dancístico contemporáneo. Danza Común abre sus puertas a aquellas personas que buscan una práctica de la danza sin que sus intenciones sean de una formación profesional, sino que sus

perspectivas estén en la práctica creativa del cuerpo en movimiento, no obstante ha permitido a su vez, despejar dudas para los que vacilan o no han encontrado el camino de su verdadera vocación.

3.2 Redescubriendo el Espacio Odeón



Foto. Interior del espacio Odeón. www.espacioodeon.com/nosotros/nosotros

En nuestro recorrido por el centro de la ciudad de Bogotá, específicamente en la zona de La Candelaria llegamos a la sede de El Espacio Odeón[78], con asombro nos adentramos a un lugar gris, completamente en obra negra, desnudo y vacío que nos dice que alguna vez albergó un espacio cultural del pasado siglo XX, sus huellas claman de abandono, aun así, los deseos y la iniciativa de un grupo provocan acciones que dinamizan la relaciones de espacio-lugar.

El Espacio Odeón: Centro Cultural[79] da vida a creaciones y proyectos de las artes plásticas y escénicas en Bogotá que estén pensados para este espacio-lugar con pensamiento contemporáneo desde un espacio no convencional. Salimos del lugar para poder acceder desde la calle a una entrada lateral del edificio, al bajar unas pequeñas escaleras entramos a otro espacio que se encuentra en un nivel más abajo de la calle, este



Foto. Fachada del Espacio Odeón www.espacioodeon.com/nosotros/nosotros

[78] El edificio del Espacio Odeón está ubicado en el centro histórico de Bogotá. Su origen se remonta a los años 40 con la construcción del Teatro Odeón, una de las primeras salas de cine de la ciudad. Treinta años más tarde se convirtió en la casa de uno de los teatros más importantes que ha tenido el país: el TPB (Teatro Popular de Bogotá), liderado por Jorge Alí Triana. Una institución que aún sigue grabada en la memoria de varias generaciones de bogotanos. Desde el 2011, momento en el cual la edificación se recuperó después de más de una década de abandono, el Espacio Odeón ha continuado con la misión de ser un lugar propicio para el desarrollo de proyectos culturales innovadores y de vanguardia. http://www.espacioodeon.com/nosotros/el-edificio/

[79] Ubicado en la Carrera 5 # 12C-73, Bogotá

desemboca a un lugar abierto que está convertido en un espacio de relaciones donde dialoga un colectivo de danza contemporánea en pleno proceso creativo de laboratorio con los vestigios de una vetusta construcción.

En este lugar inhóspito, nos reciben los integrantes de Cortocinesis donde tenemos el cielo de la ciudad como techo, el polvo, la tierra, las columnas y las plantas que, precisamente han crecido entre las grietas o en un pedazo de tierra que ha quedado al descubierto, nos sirven de abrigo. Están ahí todos esos elementos corroídos por el tiempo para hacer parte de la escópica de nuestra entrevista.



Foto Laboratorio de creación Cortocinesis. Espacio Odeón 2013. Archivo de la autora



Foto. Improvisando. Laboratorio de creación Cortocinesis. Espacio Odeón 2013. Archivo de la autora

Esperamos un buen rato para no interrumpir el proceso, esto nos permite recoger el momento mágico de interacción del colectivo, la puesta en práctica de su praxis, la investigación de la estructura, el cuerpo en una superficie no convencional para la práctica de la danza, el uso de las paredes, el hueco que se llena de tierra, el cuerpo de Olga Cruz recibe la descarga del elemento, una silla en la altura domina el nivel más alto del lugar, un actor -Alberto Lozada- trabaja en silencio, se levanta, camina, organiza cosas, cuelga algo en la rugosa pared, se sienta. Mientras él realiza estas acciones, el resto de los integrantes fluyen recorriendo el espacio a cielo abierto, cargan a Cristina Bello, y en cuatro puntos de apoyo caminan de espalda en posición invertida



Foto Improvisando. Laboratorio de creación Cortocinesis. Espacio Odeón 2013. Archivo de la autora.

recorriendo lo que sería la "planta baja" de la antigua construcción. El espacio-lugar donde se encuentra el actor funciona como otro espacio poético que será utilizado al culminar el proceso. El juego de pasos y cruces de los cuerpos entre los pequeños escalones que aún sobreviven, posibilitan la investigación de recorridos, los tropiezos y encuentros fortuitos que suceden, les permiten hacer un alto para conversar, ajustar y repetir las acciones que desde la improvisación, llegarán a fijar las trayectorias de los cuerpos jugando con el espacio, los niveles y el encuentro-contacto entre los cuerpos.

Estas instalaciones en ruinas habilitan la escenografía perfecta para la conversación prácticamente ausente de protocolos, después de una tarde de arduo trabajo. El acceder a la entrevista luego de tanto esfuerzo y regalarnos dos horas de conversación de pie, nos permite leer la generosidad del grupo que detiene el laboratorio al percatarse de la hora; la posible lluvia que puede caer, no olvidemos que estamos en Bogotá y que el clima juguetea travieso. Por otro lado, el lugar no ofrece posibilidades de iluminación y la noche bogotana llega temprano.

(In)- (con) fluencias Cortocinesis

Para este grupo de intérpretes y docentes de danza contemporánea excepto Edwin Vargas, la influencia formativa viene directamente de un proceso formal en danza que se desarrolló en la Academia Superior de Arte de Bogotá en convenio con la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y que en el 2005 se convierte en la Facultad de Artes ASAB. Son resultado del *staff* de docentes que hizo parte del proyecto curricular de Artes Escénicas en el otrora énfasis en Danza Contemporánea. Dentro del vocabulario técnico recibido está la Danza Moderna que desde su perspectiva le dio una información a nivel físico, nos comenta Cristina Bello, de la misma manera una influencia muy importante y donde encontraron bastantes pistas con las que sentían correspondencia es el *Flying Low* de David Zambrano; esta preparación ha sido el fundamento de lo que tienen hoy. Complementan este sondeo de sus bases formativas, Olga Cruz y Yovanny Martínez quienes coinciden que

el contacto inicial con coreógrafos como Charles Vodoz y Arturo Garrido les influenció notablemente.

> Cuando yo me enfrenté al tomar la clase de Garrido por primera vez al revisar las diferentes técnicas encontraba que había un trabajo de espalda muy moderno y una manera de transferir el peso al [estilo] flying low. En el release encuentro la claridad del manejo del impulso lo que se llama cabeza de movimiento. Creo que pasa en todas las técnicas, como es un sistema muy contemporáneo, es flexible. Por ejemplo, la danza urbana desarrolla todas las dinámicas de movimiento y ha desmenuzado todo el staccato, no hay uno, hay diez mil. (Martínez, 2013)

La maestra Olga Cruz (2013) por su parte confirma que otras perspectivas del movimiento han "afectado" el trabajo de Cortocinesis y nos habla de otra influencia inicial que continúa siéndolo, el teatro físico de DV8. Están, así mismo todas las expresiones cinematográficas que empezaron a llegar a finales de los años 90, el hip hop, el street dance. Con este mismo propósito Edwin Vargas (2013) es más explícito en el relato y nos habla de que realmente toman de todo ejecutante que implique movimiento, por ejemplo, el parkour influencia el trabajo de Piso Móvil que hacen en la calle, con el mismo referente y la intención de estudio pero ahora puesto en una arquitectura, todo tiene que ver con el sistema de entrenamiento que los caracteriza. También la influencia de la acrobacia y la gimnasia, y corrobora el procedimiento cuando dice: "los estudiamos, luego los incorporamos, lo transformamos volviéndolo danza, coreografía, tratando de "comernos eso", "metiéndole" [todo] y colocándolo al guiso de alguna manera", nos comenta con una sonrisa su metáfora jocosa, sobre lo que pasa dentro de su proceso de asimilación, apropiación y transformación.

3.3 Una clase. Maestro Rodrigo Estrada

El salón de clase se levanta unos centímetros del suelo, esta altura delimita el espacio de trabajo y se encuentra cubierta la superficie por el linóleo, material que previene y da cierta seguridad a los cuerpos en movimiento al protegerlos de las rasgaduras que puedan sufrir en los desplazamientos, las rodadas y los deslizamientos por el suelo. Son pasadas las once de la mañana, en el momento de la observación se desarrolla la clase de Rodrigo Estrada con el nivel 1, es una clase que no tiene acompañamiento musical, el ambiente sonoro lo crean los cuerpos en movimiento con las pisadas, la voz del maestro y la de sus estudiantes, Danza Común es un lugar prácticamente rodeado de grandes ventanales que dejan pasar la luz del día; hay bastante luminosidad en el espacio de entrenamiento.

_ *Ahora cuando nos encontremos vamos a pensar en una palabra que es una provocación.* El maestro lo muestra con una maestra-estudiante, (su gesto no se puede ver, una parte de los estudiantes cierran el campo de visión), todos ríen, otros saltan cuando rompe la acción-ejemplo.

_ *Solo cambio de parejas para continuar con la tarea.* Nuevamente la secuencia se repite, se escuchan risas, el maestro mientras observa, también esboza una sonrisa en complicidad con otra integrante, se sonríen de lo que sucede en el espacio de relaciones. Hay cambios constantes, no importan si el encuentro es entre hombres, hombre mujer o de mujeres, todos participan de manera igual sin limitaciones de género, se miran a los ojos, hay posturas de acercamiento y "agresión". Constantemente se escucha la voz…*cambio*. Mirada a una pareja, él se descuelga y ella realiza un gesto con la mano.

_ *Cambio.* Secuencia de pies caminando, murmullos, rompe la acción el maestro. Muestra una acción de ataque y reacción según el gesto del maestro con otra integrante de la clase que ya conoce la tarea. El ejercicio se dirige hacia el reconocimiento de las pulsiones del instinto porque todo cuerpo trae consigo la sabiduría del mundo[80]. Este trabajo nos remite

[80] Patricia Cardona en *La percepción del espectador* nos comenta que el hombre contiene todos los reinos del universo. p. 39

al estudio del comportamiento animal, lugar donde se recuperan las enseñanzas de la naturaleza que nos hablan de ritos, caminos, formas de proceder y comportamientos, aunque en primera instancia, son una necesidad vital de supervivencia para el reino animal, se observan los cambios de tono muscular, las intenciones, las posturas, la precisión, etc. El aporte que nos proporciona este tipo de trabajo está en la recuperación de las conductas instintivas inscritas en nuestro cuerpo y de este modo, "alimentar la expresividad corporal en el código escénico, dado que, el animal no duda. Tiene un cuerpo decidido. Sabe a lo que va. Conoce su necesidad" (Cardona, 1993, p. 40).

_ *Cuando ella indique* -dice el maestro- e inmediatamente ella "ataca" adoptando una posición defensiva o de alerta. Hay movimientos de balanceos o de acomodamiento de la posición de alerta y en espera del "ataque" del otro. Rompen la acción y se retiran. Se repite nuevamente la secuencia dando mayor profundidad al ataque y la defensa "intentando" ir más lejos en el encuentro. Cuando cortan la acción todos ríen con el resultado de la tarea, ella fue más agresiva. Todos se abren hacia el borde del tabloncillo, están a cada lado formando dos grupos.

_ *Cinco, cinco, cinco, solo cinco. Indica el maestro para que se coloquen hacia el centro del espacio.* Él invita…*Vamos otros cinco de allá. Dale*. Cuando todos están colocados y dice: *Cada pareja a su tiempo. ¿Sí?* Cada reacción que sucede en las parejas que están frente a frente suscitan risas, dos al inicio casi simultáneamente comienzan, luego le van sucediendo hasta completar todas. Se sienten los golpes en el suelo cuando patean en las reacciones de ataque y defensa.

_ *Tranquilos, van dejando, van dejando…bien*. Concluye el maestro y cierran el ejercicio. Nuevas parejas, ejecutan el mismo ejercicio y mientras se realiza, el maestro incide en la postura del cuerpo pidiendo*…más tensión…más tensión***.** Hay más movimiento entre las parejas, circulan en el espacio al desplazar sin perder el contacto de la vista, se hace evidente que "sueltan" el nivel energético de la posición de ataque o defensa.



_ *Listo, ya terminen. Un poquito más de tensión y menos ruido, menos amenazas todo el tiempo,* les dice el maestro al terminar el grupo que trabajó. Nuevamente el primer grupo sale al "ruedo" y ahí comenta con otro consejo… *No siempre el más peligroso es el que más ruido hace.* Se evidencia nuevamente la semiótica de la vida que planteaba Delsarte, para el autor se deben extraer los elementos que el arte necesita de la naturaleza misma[81]. El sonido de otra acción–ejemplo se escucha creando un ambiente sonoro con las pisadas de ataque y reacción, ta…ta ta, ta ta ta….ta, la respiración también hace parte del ritmo junto a la tensión del cuerpo y el silencio.

_ *Y desarman, desarman…bien,* entonces el maestro Rodrigo pregunta: *¿Cómo ponerme cuando algo te amenaza con impulso, violento? ¿Cómo yo reacciono? ¿Me pongo alerta o lo asimilo, me tranquilizo?*



Foto. Clase nivel 1 maestro Rodrigo Estrada. Danza Común 2013. Archivo de la autora

_ *Entonces basados en esos tipos de sensaciones o emociones, en esa relación con el espacio es que estamos desarrollando esa estructura. Vamos a utilizar esto que estamos haciendo.* Los invita a colocarse por todo el espacio general y frente a las ventanas que cubren la vista hacia las montañas. Colocados de frente a la vista que ofrece el gran ventanal que posee el lugar, el docente invita a buscar ponerse en contacto con algo que se encuentre en la vista que tienen delante, no importa si cerca o lejos. De hecho la posibilidad de la ubicación del ventanal hacia las montañas permite una variedad de opciones para establecer relación, según los gustos personales y las inclinaciones que se tenga hacia la naturaleza.

[81] Alejandra Marín (2010) en su estudio *El actor naturalista: Sobre los episodios reveladores de Françoise Delsarte* nos comenta sobre lo que plantea el actor en *Compendium Sistema Tripartito*: para interpretar, hay que conocer y el conocimiento debe ser extraído de la observación cuidadosa de la naturaleza además que esta observación pone de manifiesto una semiótica de la vida anímica que no es más que los movimientos del cuerpo producto de los signos y la intensidad de las afecciones "del alma".

_ *Miramos como descargarme emotivamente frente a eso.* Se hace silencio y en tono más bajo, casi en un susurro, continúa diciendo: *miren y llegado el momento que una persona va a reaccionar ante eso, y realiza el gesto de defensa, se queda ahí el tiempo necesario y lentamente va a soltar la posición.*



Foto. Clase nivel 1 maestro Rodrigo Estrada. Danza Común 2013. Archivo de la autora.

_ *La reacción tiene que tener contundencia. Primero no hacemos ningún gesto sino la interpretación de ese estado de alerta o de reto*…Siempre los comentarios están reforzados por el gesto que confirma y subraya lo dicho.

_ *Como segundo momento vamos a hacer esto.* Se frota las manos y el grupo responde imitando el gesto. *Como si calentáramos el espacio*, le agrega fuerza y velocidad al movimiento y repite el gesto de ataque.

_ *El tercer gesto después de la segunda posición de alerta es como si saltara con las dos piernas pero no buscando altura sino más bien soltando el peso hacia la gravedad y relajando el cuerpo para volver a la posición de alerta o defensa.*

La realización del ejercicio es guiada para los cambios por un golpe y todos reaccionan instintivamente según la tarea. Algunos con los puños, otros en posiciones de atención sin mayor tensión muscular, otros más alertas y tensionados, cada cual según su personalidad y capacidad expresiva. Lentamente va terminando la clase con una acción de respiración y concentración.

3.4 Hablan los maestros sobre la noción de espacio-lugar

Para Edwin Vargas (2013), el lugar tiene un código semiótico, un símbolo, una cultura. Para sostener lo dicho coloca el ejemplo del Parque Nacional y afirma que este tiene un significado, una composición, un pasado y una historia. Reafirma su pensamiento cuando dice que "el espacio es una cosa más general que tiene valor para el individuo", afirmando que para él, "los lugares tiene una determinación y están más definidos" pero que esta categoría de lugar no es aislada porque considera que en todo lugar hay espacios sentenciando de esta manera su pensar: "es difícil que un espacio no tenga historia, no tenga algún valor significativo para uno [mismo]".

La definición del maestro tiene similitud con lo planteado por De Certeau (2000) en *Relatos de espacio*, en cuanto a que los lugares tienen un orden -composición- donde los elementos que lo conforman se distribuyen en una coexistencia porque dos cosas y no pueden ocupar un mismo lugar sino que cada una tiene su propio sitio. Cabe señalar que en cuanto al concepto de espacio también existe coincidencia con el pensamiento del autor, dado que el espacio es donde operan las relaciones, ya sean personales, de niveles o direccionales, temporales, es el *cruzamiento de movilidades*, en el cual se exteriorizan las convenciones, los conflictos, las proximidades y los contactos.

Sobre este particular Andrés Lagos (2013)[82] comenta: "Mi apuesta en este momento es por la construcción de ese espacio en cada clase, ese espacio donde no es una única verdad la que está en juego, sino que entre las poses se construye cada vez una manera o unas maneras [de proceder]". Por otro lado afirma que lo está en juego, es el "cómo plantear un espacio donde se puedan compartir las experiencias desde los cuerpos de las personas que están ahí, las ideas, las historias". En su opinión, dentro de ese compartir es donde se encuentran los cuerpos y desde ahí, en ese espacio de la clase es donde se construye "un

[82] Andrés Lagos en la entrevista realizada el 13 de abril de 2013 por la autora. Registro audiovisual.

camino pedagógico, un camino técnico, un camino de un bailarín que lo hace porque le gusta y otro porque esa es su profesión" (Lagos, 2013).

El maestro Rodrigo Estrada (2013)[83], desde su posición, concuerda con lo expresado por Andrés Lagos, aclarando cómo concibe el papel del "maestro" dentro del espacio de la clase: "Si bien es cierto que hay una voz que hace unas propuestas –ese es el maestro-, todo el tiempo hay una re-configuración incluso de esas propuestas que se están haciendo, por lo que está pasando ahí en el espacio."

En otro sentido se dirige la opinión de Edwin Vargas. Su explicación está directamente vinculada a uno de los elementos o fases de trabajo del sistema de entrenamiento Piso Móvil que desarrolla el grupo Cortocinesis. Hace dos años atrás que comenzó la investigación cuyo punto focal es la relación con la densidad del espacio, la pregunta planteada viene del trabajo de la sensación de densidad en el trabajo horizontal, es decir, en el suelo que deriva a la misma búsqueda en la verticalidad del cuerpo en una exploración con objetos como sillas, paredes, muros, etc. Qué nos dice Edwin Vargas (2013) al respecto…"Cuando trabajo en Arquitectura Móvil, trabajo con los conceptos de lugar y espacio, por ejemplo: lugar el parque, pero por momentos desligo el parque para volverlo espacio, es decir, ahora esta silla ya no es una silla, sino que hace parte de este espacio, es densa y hace parte del espacio denso. Hay espacios como este (hace gestos con las manos para delimitar una zona que refuerza el comentario) donde el espacio es más denso y mi cuerpo no lo puede movilizar y cuando mi cuerpo se encuentra con ese espacio que es más denso -vuelve a chocar el brazo con su mano haciendo un sonido por el choque de su mano y dice: "hay un choque y no lo puedo pasar. Eso es lo que explico en este tipo de entrenamiento, ahora lo que se debe lograr es un acuerdo entre esos espacios que nos dé otro *lugar*, una dirección en el movimiento, todo en relación al espacio y concluye; el sistema de Piso Móvil tiene muchos elementos pero el espacio es un referente muy fuerte".

[83] Rodrigo Estrada en la entrevista realizada el 13 de abril de 2013 por la autora. Registro audiovisual.

Aunque las posiciones de los maestros Andrés Lagos y Rodrigo Estrada frente a la opinión de Edwin Vargas podrían parecer opuestas, esta diferencia solo se da en el escenario de sus actuaciones pero no en la dirección del concepto de espacio-lugar que De Certeau (2000) nos propone en sus Relatos de Espacio. A nuestro entender, son coincidentes a pesar de que el proyecto de Danza Común se asienta en el proceso de formación, el rol del maestro, y el tejido que se crea en el espacio de la clase; es decir, su mirada se centra en el proceso de enseñanza aprendizaje. La diferencia con Cortocinesis está al dirigir el proceso en la experimentación de la densidad del espacio en el que se mueve el cuerpo, los espacios creados entre los cuerpos y la interacción con los objetos que están situados en la composición del lugar. La respuesta está en el planteamiento del espacio como elemento fundamental para desarrollar la actividad de la danza.

Estas opciones del hacer, en el lugar-espacio de entrenamiento, no entran en contradicción con el concepto analizado debido a que es considerado como un *lugar practicado*, dinámico, interactivo y relacional. Son lugares y espacios simultáneos de acción donde se produce la yuxtaposición y el intercambio de intereses individuales y colectivos. Es donde los cuerpos entran en una relación ramificada de interacciones creando a su vez otros espacios. Es donde se movilizan los encuentros, las convenciones, las pautas de trabajo; es el terreno fértil para enfrentar retos para el desarrollo de conflictos y sus posibles soluciones. De la misma manera y en dependencia de la actividad a realizar, son los vectores que entran en funcionamiento posibilitando la geografía del espacio y el dibujo de las trayectorias, las huellas y los caminos operacionales que orientan las convenciones que se establecen para las acciones de los sujetos en sus andares cotidianos en la danza. El espacio es entonces ese lugar creador de significaciones para construir relatos de cuerpo.

3.5 Una clase. Maestra Ángela Cristina Bello

Nos encontramos en el salón de trabajo, de blanco las paredes. El tabloncillo está cubierto del linóleo gris claro que da la sensación de un lugar mucho más grande del que ya es. Una de las paredes es de espejos que hacen recordar la estructura del tradicional del espacio-lugar para el entrenamiento de danza. El grupo de clase es muy heterogéneo, los integrantes de la Compañía Cortocinesis y dos invitados más a la clase se entremezclan con varias adolescentes, estudiantes de la Fundación Compañía Colombiana de Danza[84].



Foto. Clase maestra Cristina Bello. Fundación Compañía Colombiana de Danza 2013. Archivo de la autora.

La maestra para este encuentro inicia con un ejercicio de calentamiento, en el suelo, acostada, realiza la explicación del mismo ejecutando la frase de movimiento, va explicando cuales son los diferentes recorridos que realiza el cuerpo o una parte de él según el liderazgo del motor de movimiento que se desplaza a través de las posiciones, decúbito supino a decúbito prono en transiciones decúbito lateral con diferentes apoyos: de los pies, antebrazos, la espalda o sobre los glúteos. Es importante señalar que no pierde el contacto desde la voz que sirve de guía para ir dando la pauta de cada movimiento que sigue al otro en busca de una secuencialidad.

_ *Cuando llego a la recogida de lado, paso este brazo por el "hueco" que queda aquí, extiendo y paso el brazo por encima, omóplatos al piso, luego abro los brazos y las manos y extiendo las piernas al lado derecho y este brazo me empuja y me ayuda a sentarme…tengo el peso, doblo rodillas y desciendo. Voy hacia el costado derecho, entro*

[84] Carrera 46 no. 93-62 La Castellana. La Fundación Colombiana de Danza dirigida por la maestra Alicia Cajiao.

flexionando el brazo, paso por el antebrazo y sigo, paso por las dos nalgas y me acosté y llegamos…

_ *Voy a usar este punto de referencia como palanca* [alude al apoyo de las manos] *y las piernas son el motor.* Se voltea hacia el grupo y pregunta: *¿más o menos…o volvemos a mirarlo?* E inmediatamente vuelve a repetir la secuencia.

_ *Entonces cerramos, para que suceda* -dice al cerrar el cuerpo- *se debe buscar la cabeza con las rodillas para que todo se acumule ahí. Paso los isquiones y sigo derecho y ya estoy lista para el otro lado. ¿Cierto?...*y continúa analizando la frase del ejercicio, paso a paso. *Apoyo la mano y llegamos para coger todo a la izquierda*.

Los movimientos iniciales se repiten una y otra vez realizando los señalamientos necesarios para que, en cada repetición, puedan encontrar los diferentes elementos que están trabajando… el cómo entender los mecanismos de transferencia del cuerpo en el espacio sin mucha carga energética sino por la propia acción de los apoyos, los impulsos y la gravedad. Cada nueva frase es acompañada por la música melosa, calmada, suave, de tiempo moderado, destaca la canción en la voz de mujer, este ambiente sonoro acompaña apropiadamente al momento y el tipo de movimiento que se propone.

_ *La primera frase es menos compleja que la segunda pero si quieren pueden repetir las dos con el otro grupo***.** Se dirige a las estudiantes de la academia**,** les comenta al grupo de niñas que se enfrentan por primera vez a la clase de este tipo ya que ellas se forman en la danza académica. Se acomoda nuevamente al suelo con todo el cuerpo extendido abierto y relajado (en forma de cruz) y continúa con la explicación con voz clara y suave mientras ejecuta el movimiento e indica:

_ *Igual que el anterior, paso por las rodillas, pongo los isquiones,* [pasando por la cuarta posición sentada] *luego el apoyo y coloca la mano* [en este caso la derecha] *para continuar con lo mismo que acabamos de hacer*...se toma la cabeza para demostrar como cae

cediendo a la gravedad y describiendo la curva necesaria por la posición del torso, hace énfasis en la búsqueda de la postura del cuerpo, describe un círculo con el brazo dirigido por la mano, el trazo de una circunferencia en el suelo posibilita la llegada de todo el cuerpo.

_ *Es importante que los apoyos estén sobre las manos y los pies y no sobre las rodillas que tienen que estar libres para desarrollar el mecanismo.*

El grupo comienza la realización de las frases según se acordó y la maestra se levanta para observar la práctica de las secuencias y permitirse observar desde otra posición como se desarrolla la experimentación del peso, la gravedad y los mecanismos de apoyo, las transiciones para las transferencias de posiciones y posturas del cuerpo.

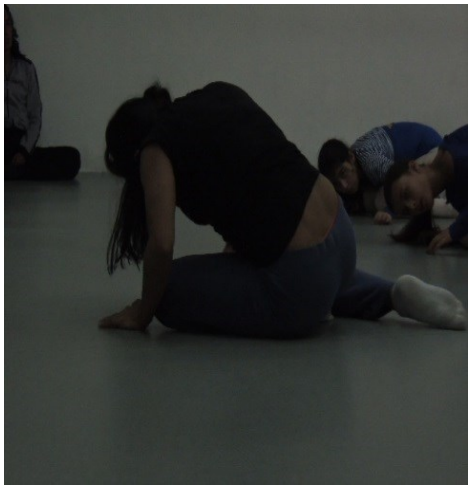


Foto. Clase maestra Cristina Bello explicando una secuencia de movimiento Fundación Colombiana de Danza 2013. Archivo de la autora

Para el segundo grupo que realiza la secuencia, hay un cambio de música mucho más dramática aunque mantiene como intérprete una mujer, se decide por una canción en español que aumenta más el tempo del ejercicio y cumple con el apunte de que la segunda frase es mucho más compleja porque se incorporan elementos de suspensiones verticales con apoyos de las manos, subidas del suelo en segundas posiciones de piernas, rotaciones del torso y la cabeza, entradas al piso desde el nivel alto, mucho más desplazamientos en el espacio escénico donde la huella de los recorridos dibujan líneas que van y vienen desde los cuatro puntos cardinales.

La clase cierra respondiendo a las inquietudes que pueden tener los participantes, hace referencia directamente a las partes del cuerpo como mecanismo de las necesidades del movimiento en los desplazamientos de los centros motores, a la pelvis, a las piernas, a la cabeza, etc.; en la variedad de cambios en los apoyos para subir, bajar, rodar, abrir y cerrar,

etc., también en el uso de la menor cantidad de gasto energético y estar más cerca del suelo para evitar en el contacto con el piso y que el cuerpo se golpee.

3.6 Consideraciones sobre el entrenamiento

> Bailar para mí es una necesidad vital, necesito estar todo el tiempo en movimiento con el cuerpo, pero ese movimiento implica ir mucho más allá de lo cotidiano y es una necesidad imperiosa de estar en relación con la música, con los espacios, estar reflexionando sobre lo que estoy haciendo y no solamente en el espacio de ensayo. Estoy viendo movimiento en todo lado, en la gente que sale como hormigas de los transmilenios, de los puentes, los que juegan, que hacen deporte, detallo toda esa disposición de los que juegan billar, veo movimiento en todo lugar y me dejo impregnar. Bailar es disfrutar de todo el movimiento, lo que estoy describiendo y mucho más que puede llegar a ser. (Cruz, 2013)

La maestra Olga Cruz nos posibilita entender que, como plantea Bovio (1998), hacer mover al cuerpo parte de una necesidad energética, esencial para la vida, la interacción desde los más variados estímulos, con lo interno y lo externo de nuestro cuerpo en su relación con el mundo y una manera de estar en el mundo. Por ello, acceder a la danza como una forma de vida es una exigencia ligada a las valencias corporales, una respuesta a nuestras necesidades y capacidades noogénicas, una vía para la realización plena del individuo, en su singularidad, en la posibilidad de dar rienda suelta al desarrollo de una vocación, una alternativa para potenciar y fortalecer coordenadas corporales. Por estas razones resulta importante la ejercitación oportuna y regular para que podamos, como dice Bovio (1998), expandir las exigencias del cuerpo, de lo contrario, nos debilitaríamos y no podríamos ser capaces de ser cuerpos creativos, de enunciación y de intercambio.

Para Cortocinesis bailar va más allá del simple movimiento, por ello Yovanny Martínez (2013) puntualiza que "bailar es disfrutar el cuerpo moverse, no es moverse"; es decir, no se reduce a la acción del cuerpo sino que se dirige "al disfrute del cuerpo que se mueve, es poder disfrutar de eso que uno percibe, su naturaleza y lo que está aún fuera de ella" (Cruz, 2013). Para apoyar lo expuesto por sus compañeros, Edwin Vargas (2013) comenta reforzando las palabras de Olga Cruz con las que inicia esta sección: "Para nosotros bailar hoy es cada vez algo más complejo porque tiene más aditamentos, al principio pensamos que era solo movernos, (…) porque no hablábamos del cuerpo, cada vez que fuimos entrenando añadíamos más a la sopa, se pasó de sancocho, al cuchuco y claro se vuelve más complejo".

Al hablar desde la experiencia en y con la danza, nos acercamos a entender lo compleja que resulta la práctica dancística. Esta complejidad es la que demanda ser conscientes de lo que sucede con el cuerpo en movimiento. De todas las relaciones que se establecen en el juego del espacio, las dinámicas, el tiempo-ritmo, las posturas. Exige expandir y potenciar las capacidades del cuerpo, de la misma manera que se movilizan los sentidos, el estar alerta ante los estímulos y las acciones que suceden en los diferentes encuentros del ejercicio tónico-motriz, sea en la clase, el laboratorio creativo, en la escena o en el espacio de la vida. Para que esto suceda, es necesario abrir o dilatar las capacidades para sentir y percibir el cuerpo en movimiento, la relación espacio-tiempo, los otros cuerpos, entrar en comunión, en una sinergia colectiva. Devenir en una asociación simbiótica de una "segunda naturaleza" que posibilite dar rienda suelta a la imaginación, al goce, a la plenitud, a sentir la danza.

Para adentrarnos a las posturas que los entrevistados tienen sobre el entrenamiento, Sofía Mejía (2013) considera que el entrenamiento tiene connotaciones deportivas. Su posición se sostiene en cómo se asume en el ámbito del deporte; así define la maestra la noción de entrenar: "es entrenar unas destrezas, habilidades físicas, es como ir construyendo un cuerpo, cambiándolo, estructurándolo de una forma, yo lo relaciono así". A pesar de que encontramos una posición cerrada ante esta noción, ello no limita ni anula la posibilidad del

encuentro para desarrollar espacios de experiencias corporales. Lo que a juicio de la investigadora sucede es que cambia la dimensión del término, expandiéndolo más allá de la frontera del puro espacio de transformación del cuerpo-bios, del cuerpo atlético, competitivo.

Continuemos con sus palabras con el objetivo de reforzar nuestro comentario:

> Lo que sí siento que es muy importante tener experiencias constantes con el cuerpo, es decir, continuidad en esas experiencias y así es como nosotros nos entrenamos, tenemos sesiones de improvisación constante, tenemos como una clase pero no es una repetición, aunque a veces es también importante la repetición, volver hacer una misma cosa muchas veces, lo que me interesa es tener esa conexión, lo que me gusta pensar es que el entrenamiento es una relación del cuerpo con el pensamiento y el movimiento. (Mejía, 2013)

Para Cortocinesis no existe cuestionamiento alguno sobre el término entrenamiento, los participantes de la entrevista siempre usaron este vocablo sin reservas. Las palabras del maestro Edwin Vargas (2013) revelan su postura al comentar que "el entrenamiento es el pilar fundamental de la danza, que algunas personas lo ven como una cosa más, que no tiene el peso ni la importancia necesaria, para él eso no es así". Su convicción queda expuesta cuando dice: "Para mí es fundamental, pueden haber buenas ideas, no sé (…), pero un cuerpo entrenado se nota y a mí me encanta verlo. Es la danza". Esta posición está sostenida desde su formación universitaria en educación física. El entrenamiento siempre estuvo presente y aun cuando ha tenido períodos de cuestionamientos no ha negado esa práctica afirmando que desde ahí, ha configurado su discurso, que respeta a los que no lo hacen pero no ve la danza sin entrenamiento.

Continuando con el sentir de la compañía en este aspecto, Vargas (2013) nos pone en conocimiento lo expresado por Vladimir Rodríguez cuando afirmó que "el credo de

Cortocinesis es el entrenamiento. Su mayor valor es ese que va más allá de los bailarines, de las obras que pasan, de la posibilidad de ganar premios o no, que la gente se pueda divertir con lo que hacen, o que las críticas los pongan en un lugar u otro, es el entrenamiento el que tiene sentido para todos". Haciendo eco de las palabras del maestro podemos observar que el entrenamiento es algo que se encuentra instalado en su práctica artística diaria. Estamos en presencia de un lugar de enunciación, una forma de asumir, entender y proceder ante su postura con el cuerpo escénico y el quehacer creativo. Para confirmar esta opinión, repetiremos las palabras del maestro: "Nosotros no abandonamos esa convicción por el concepto de un cuerpo entrenado; ese mismo entrenamiento es el que nos ha dado todas las ideas creativas siempre" (Vargas, 2013).

Otra manera de entender el entrenamiento nos lo muestra Margarita Roa (2013)[85]. "Lo que veo en Danza Común es que dependiendo de la obra que estemos haciendo, se piensan unos entrenamientos que nos van a dinamizar para el ensayo de esa obra específica y el director de la obra, sea quien sea en ese momento, piensa ese entrenamiento en esa dirección, o dice el entrenamiento va a ser más o menos así". También nos comenta que su propia compañía La Arenera, ensaya en Danza Común y sigue la misma línea. Su referente es lo que sucede en "las tablas", busca el entrenamiento por medio de pautas que se van a desarrollar y que "son los bailarines los que finalmente van a darle dirección y posicionamiento".

Al analizar los comentarios de la maestra Roa, nos encaminamos a la perspectiva del entrenamiento dirigido hacia los procesos creativos, no obstante corrobora la necesidad del encuentro para disponer el cuerpo de los participantes y colocarlos en situación "amplificada" y desde el lugar-espacio de ensayo proyectar los detonantes de la creación. Por ende, es el espacio-lugar (entrenamiento) inevitable para que el cuerpo se active y ponga en acción las capacidades tónicas y motrices. Este momento es donde se condiciona, se prepara, se experimenta, se dispone al cuerpo para que esté abierto, poroso, resonador ante las posibilidades creadoras del mismo. Para complementar nuestra "lectura" continuamos con las palabras de la maestra: "En los ensayos, en esos pequeños

[85] Margarita Roa en la entrevista realizada el 13 de abril de 2013 por la autora. Registro audiovisual.

entrenamientos salen algunas cosas increíbles a nivel técnico, como pautas de movimiento específico que sirven para una obra y que terminan siendo muy desglosados como ejercicios y por la manera como el cuerpo va respondiendo y se va moviendo" (Roa, 2013). Los que acaba de transcribirse nos confirma que esta es otra entrada al training en danza, es una puerta abierta para recrear, proponer fraseos de movimiento que en su repetición, análisis, y posterior segmentación, proporcionan el estudio del movimiento y la adquisición de habilidades, destrezas, estados de cuerpo en función de sus necesidades, es donde encuentra la opción de potenciar sus capacidades en el evento de creación.

En relación al entrenamiento encontramos un elemento común en la postura de los maestros Andrés Lagos y Rodrigo Estrada, ellos prefieren hablar del término clase[86] aun cuando Rodrigo Estrada comenta que a él se le hace casi imposible decir *vamos a la clase*. Por su parte, Andrés Lagos lo define como "un *compartir* en danza", a la vez es un reto para desarrollar la clase, por ello, su desafío es el de enfrentar las diferencias de cuerpos y establecer el diálogo entre aquellos que lo hacen porque les gusta y de otros que es su profesión. Al respecto nos comenta que para encontrar esos puntos de equilibrio dentro de un mismo espacio con intenciones y deseos diversos, "tiene que existir una noción, sobre todo, de cuidado y de atención a las diferentes posibilidades y capacidades de los cuerpos" (Lagos, 2013).

En la misma dirección se pronuncia Rodrigo Estrada (2013) cuando afirma que es algo que se construye colectivamente, a diferencia de un conocimiento que es impartido desde un solo lugar, esa posición en cuanto a la creación de un espacio compartido, nos hace llegar su percepción alrededor de la posición de Danza Común con respecto al tema: "desde el momento en que llegué a Danza Común (ocho años) ha sido una apuesta permanente que tiene que ver con la des-configuración de los estratos [roles] a la hora de encontrarse en lo que llamamos una clase. Para Rodrigo Estrada lo importante dentro de las dinámicas del

[86] Las acepciones del término clase varían, en el contexto en el que nos encontramos clase tiene una connotación que se dirige fundamentalmente como espacio-lugar donde ocurre el proceso de enseñanza aprendizaje, por ejemplo el Diccionario de la RAE en los significados 7,8,9, la define como Conjunto de escolares o estudiantes de un mismo nivel o que estudian la misma asignatura, y que asisten juntos a las lecciones correspondientes o como la sesión docente en la que el profesor de una materia imparte una lección, también como sala de un centro de enseñanza donde se imparten clases, sinónimo de aula.

encuentro en la clase es tratar de que se construya un tejido, en donde, el objetivo capital es el descentramiento del supuesto conocimiento, al decir que, "no está en un solo lugar, al frente del salón como generalmente se coloca el docente y con unos estudiantes que están al otro lado; sino que física y filosóficamente se reconfigura todo el tiempo" (Estrada, 2013).

Las palabras de estos dos maestros evidencian la proyección metodológica de la práctica de la clase en Danza Común. Ambos ponen sobre la mesa un aspecto que la pedagogía contemporánea ha postulado, en cuanto al papel del maestro en la clase como facilitador o mediador de un conocimiento compartido. Ese enfoque nos lleva a percibir la búsqueda de una praxis basada en el diálogo, la cooperación, el aprendizaje significativo, más autónomo y consecuente con la propia realidad de las personas que acceden a sus espacios formativos, en los que convergen distintos tipos de intereses. De esta forma nos permitimos interpretar que sus pilares pedagógicos los podemos relacionar con las teorías de Freire, Vygotsky, Ausubel y Novack por citar algunos pedagogos representativos. Aquí solo enunciamos este elemento porque no forma parte de las intenciones del presente estudio, pero si se considera importante no pasarlo por alto ya que sería un camino dentro del recorrido investigativo futuro.

Reflexionando sobre esta concepción de la clase, Margarita Roa (2013) nos expone su pensamiento en algo que dice Bella Luz de su trabajo en las clases técnicas: "Ella no busca corregir a una persona, lo que quiere hacer todo el tiempo –nos comenta- *es que haya un nivel energético entre todos, que se contaminen y que no haya nadie que se disperse*, es algo más colectivo, como una fuerza que va construyendo y lo que le interesa, es mantener eso durante una hora y media o dos horas". Estamos en presencia de lo que podríamos llamar una sinergia colectiva. Como habíamos comentado antes, este es uno de los aspectos que se busca en el trabajo del espacio-clase de danza con miras a experimentar el manejo energético colectivo, de activar el espacio de movimiento en una comunión de cuerpos. Su finalidad también se sitúa en la escucha de cuerpos, como ocurre en el Contact Improvisation o en el trabajo de unísonos que demanda la puesta escénica en piezas coreográficas.



Una anécdota reflexiva…

Margarita Roa (2013): En los últimos 5 años he venido pensando en ese momento de entrenamiento así para el cuerpo, cómo esto me ayuda a la obra que estoy creando en este momento y ahora que Danza Común me invitó a ser profesora (hace dos meses) y que también soy profesora en la ASAB[87] de técnica, tengo que pensar mucho en eso. En el taller que di aquí me pareció rico volver solamente como una clase de técnica que será de un mes y no de seis meses en el caso de la ASAB; cómo una clase técnica puede des-configurarse en el sentido que hablaban Andrés [Lagos] y Rodrigo [Estrada] y me parece todo un reto como una clase técnica puede, a partir de una colaboración con los estudiantes, de un conocimiento que solamente se comparte y que está en todos a pesar de ser tan riguroso o tan exacto. ¿Cómo hacer que los estudiantes sientan que ellos pueden aportar en muchas direcciones y que hay muchos referentes ya en la web, que hay muchas maneras distintas de aprender que no es solo en la clase con el profesor al frente y ellos copiar?

Por siglos y siglos se ha enseñado la danza técnicamente así, con el referente de un profesor y si nos toca necesariamente, sobre todo en una carrera pasar por ese proceso, y decir… bueno pues, sí este es el movimiento y hasta aquí llega, y después es que se va rompiendo -lo digo por varias tareas así- en algunas ocasiones no he tenido buenas respuestas, me imagino que es una construcción que se debe ir dando paso a paso, en algunas es increíble como los estudiantes dicen "guauuu, no puedo creer que haya hecho esto", como que el lugar de ellos, solamente es estar ahí…vayan, busquen y reconstruyan este pequeño extracto de esta obra, y hagan lo que puedan con la técnica que tienen, es increíble, y luego les digo, vamos a reconstruir la clase que hicieron el semestre pasado pero ustedes la tienen que dictar y dicen: no, estamos perdiendo el tiempo, no estamos avanzando, lo que necesitamos es material nuevo, cuando vas a dictar tu clase, cuando vamos a hacer clase -y digo yo- sí es lo que estamos haciendo clase, solo que la estaban haciendo ustedes.

[87] Facultad de Artes ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, Colombia.

No se imaginan, que [es] mucho el potencial en eso, y es ese concepto de cuando se avanza, cuando me hago fuerte yo, como cuando me apropio de los materiales de manera diferente, no sé, es distinto, y como finalmente, uno lo que quiere es mucha energía moviéndose…Bueno yo voy estar otra vez al frente, creo que es un proceso que con el tiempo se puede ir repensando de qué manera una clase técnica puede ser más horizontal o puede ser construida de manera colectiva y no solamente unidireccional y pensando además que eso viene desde afuera y que es casi imposible hacerlo bien, hacer bien el Ballet, hacer bien una clase de Técnica Graham o de Técnica Limón. ¿Cómo hacer bien eso? Eso no lo podemos hacer aquí en Bogotá con solo clases de tres veces a la semana [seis horas], esto es imposible, cuando las gentes que hacen eso por lo menos ocho horas diarias.

Esta anécdota que la maestra Margarita Roa comparte con la investigadora, nos acerca a una problemática muy común entre los estudiantes, sobre todo entre aquellos que se inscriben en procesos de formación profesional. Es frecuente encontrar que la necesidad del movimiento continuo, la experimentación de la cantidad de elementos a ejecutar, la velocidad y el vértigo dentro de la clase van dejando muy poco espacio a la reflexión y el análisis de lo que se hace y de lo que sucede en el cuerpo.

Es real que se entienda el entrenamiento, como el espacio de trabajo solo para el desarrollo de las cualidades físicas del cuerpo (resistencia, velocidad, fuerza, flexibilidad, coordinación, agilidad, etc.). Aun siendo esto una forma parcial de ejercitar el cuerpo y que tampoco debemos renunciar, se considera importante e ineludible ampliar el concepto de la experiencia corpórea en la clase de técnica-laboratorio-entrenamiento, como un espacio de crecimiento, dilatación y amplificación del cuerpo en la sensibilidad y la captura de estímulos más allá de la capacidad motriz. De igual modo, es importante dar espacio a elementos como la escucha, la percepción del espacio, los cambios tónicos, el tiempo, lo sonoro, entre otros dispositivos que van a permitir “poner al cuerpo al rojo vivo”, a ser un cuerpo-en-vida, un cuerpo dilatado y una mente dilatada, una unidad indisoluble, según señala Barba. Para re-configurar la corporalidad del cuerpo escénico hay que tener

permanentemente un diálogo psico-biofísico en el ámbito del trabajo corporal, evitando así caer en el reduccionismo del concepto de técnica.

La técnica, lo técnico y otras cuestiones…

Cuando nos acercamos a la noción de entrenamiento en la danza nos asaltan otros elementos que son parte intrínseca del mismo, por ejemplo, cuando hablamos de clase de danza por lo general nos referimos, como hizo anteriormente Margarita Roa, a la clase de técnica. En las entrevistas realizadas a nuestros colaboradores "salieron a flote" cuestiones como el virtuosismo, la rigurosidad, la autonomía, la disciplina, la interpretación, lo técnico y la técnica, que en estos tiempos contemporáneos se han cuestionado y rechazado. De la misma manera, se le han atribuido a estos términos una carga negativa tal, que ello ha sido, uno de los motivos para realizar este trabajo.

El propio Edwin Vargas nos ilustra una situación que se ha repetido con sus estudiantes u otras personas con las que ha compartido en otros espacios. Ellos creen que solo el cuerpo es creativo en un proceso de creación, por tal razón su respuesta ha sido; "chicos cómo voy a dividir lo creativo del entrenamiento, eso es una tontería, son categorizaciones y distinciones que a veces se hacen desde el lenguaje para poder explicar. Hay que tener en cuenta que la danza no está solamente en el lenguaje verbal, está en una comunicación sensitiva, no sé, a veces etológica, a veces intuitiva que no sé cómo pasa, pero pasa. Nos apoyamos en las ciencia pero no podemos irnos a ese terreno para explicar el arte desde la ciencia, no ha lugar" (Vargas, 2013).

A continuación proponemos examinar cuál es la línea de pensamiento sobre los aspectos medulares del entrenamiento que ambos colectivos siguen, al exponer sus posiciones en uno u otro concepto nos da la medida de las bases que orientan y delinean su praxis.

Para Rodrigo Estrada la cuestión de lo técnico y la técnica le resulta bastante compleja y extensa, también la adjetiviza como volátil y difusa. En su opinión, no existe en la danza un acuerdo generalizado en el país sobre una técnica específica en el sentido de una técnica fuerte que identifique la configuración técnica de los bailarines colombianos ya que esta ha sido muy heterogénea a diferencia de países de Latinoamérica como México, Venezuela y Cuba o las más conocidas que se desarrollaron en Estados Unidos como las técnicas Graham, Limón, Horton y la más universal, el Ballet. Esta opinión del maestro y en atención a los comentarios del resto de los entrevistados, coinciden en la formación ecléctica de la mayoría de los danzarines del país.

Adviértase la posición de la maestra Sofía Mejía (2013) cuando define la técnica desde el hacer y no por estructuras fijas al declarar que:

> Yo entiendo la técnica no desde la forma, sino que entienda [el estudiante] la técnica desde unos motores que se estudian, sensaciones que se estudian. Yo trabajo desde la idea de empujar y jalar que son dos fuerzas diferentes y eso no necesito ponerlo en una frase o una forma, sino en una pauta de improvisación que yo les pido a ellos y estamos explorando un asunto técnico, o hacer el cuerpo tono y el cuerpo vacío, es músculo y hueso, y es ahí toda una exploración que puedo proponer.

Esta postura del trabajo técnico entra en relación directa con el juego de entrenamiento-creación que soporta la identificación de Danza Común en la perspectiva de trabajo del cuerpo y la formación desde un cuerpo que se entrena "creativamente" en la técnica. Se parte de ese punto para la propuesta en la clase al asumir algunas técnicas que permiten una disposición específica del cuerpo, un cuerpo abierto a la improvisación y a la creación desde el movimiento auténtico, desde el yo sintiente, si pudiéramos decirlo así. Esta manera de trabajo tampoco descarta la repetición como método de ejercitación en el espacio de la experiencia corporal constante. La repetición es necesaria porque permite el estudio, la investigación de lo que pasa con el movimiento en el cuerpo, es donde encontramos las

pulsiones, las fuerzas que interactúan, los diseños y los desplazamientos que realizamos. Si la repetición es significativa e intencional nos permitimos descubrir las posibilidades de acción, la experimentación de situaciones que pasan por alto cuando se ejercita en el fragor de la fisicalidad y en la memorización mecánica. Por ello insistimos que para sea efectiva la repetición cada vez debe tener un sentido.

A primera vista podría pensarse que Danza Común se deslinda de la técnica. Si existiera algún elemento de duda en las apuestas de Danza Común frente a la técnica podemos corroborar lo antes expuesto con los planteamientos de sus maestros. Por una parte afirma Andrés Lagos (2013) que no es que ellos no hagan o hablen de técnica sino que desde su perspectiva, "la técnica definitivamente no está asilada de las formas de aprender, de lo que se aprende, de por qué se aprende y de los cuerpos que comparten". Esta proyección de su clase de técnica se direcciona en una búsqueda que se sustenta en la opción que tienen los participantes de poder preguntarse, de hacer muchas preguntas en su clase porque no será él quien dé las respuestas, sino que el propio estudiante debe encontrar las soluciones, y de no ser así, "de manera conjunta se puede construir el conocimiento" (Lagos, 2013). Desde nuestro punto de vista, ese conocimiento compartido y construido colectivamente son las propuestas diversas de entender y ejecutar el movimiento, las soluciones ante los retos.

Al respecto Rodrigo Estrada (2013) redondea la posición de Danza Común al decir que no cree que no haya técnica cuando no hay una técnica definitiva, sino que "la técnica se configura de forma diferente, extraña, amorfa". Por su parte ejemplifica este asunto cuando describe que no es una limitante la ausencia de un "empeine afinado" sino que "se descubra que los dedos en flex son otras formas de uso, que el movimiento o el viaje que hacen los pies por el espacio o la manera de agarrarse del piso no tenga que ver con esas formas hegemónicas" (Estrada, 2013). Aquí el maestro propone la apertura de la noción de técnica al ir más allá de lo que hace la técnica Graham o la danza clásica por poner dos ejemplos más conocidos. No quiere decir que esto no sea un elemento técnico importante, sino que existen otras alternativas, cambios, posibilidades, otras maneras de asimilar, ejecutar o proponer un movimiento y que estas también son un elemento técnico. La técnica es algo

mucho más complicado y múltiple, y hasta cierto punto muy personal que caer en la repetición exacta de modos de hacer más elaborados, conocidos e instituidos como la "forma correcta". La noción de técnica es abierta, está en todas partes, es cada célula puesta en función de la sensorialidad y la percepción del cuerpo en el desempeño de la acción, de la relación de lo interno y lo externo para producir el movimiento.

A este propósito se suman las creencias que sobre la técnica y lo técnico tienen los integrantes de Cortocinesis. Citamos la reflexión del maestro Edwin Vargas (2013): "un bailarín técnico es aquel que se conoce y conoce como poner su cuerpo en movimiento dentro de un contexto en particular". Desde ese punto de vista para el maestro, "la técnica es la posibilidad de ser consciente, de saber comportarse cinéticamente en el contexto de la danza". Es ahí, según sus criterios, que existe la técnica. Es la conciencia que se desarrolla en el espacio de encuentro (clase-entrenamiento) de la experiencia del cuerpo del individuo y su interacción con el movimiento y con los otros cuerpos. Es crear unos saberes para responder a las exigencias de las tareas escénicas o desde los principios de trabajo que se pongan en conflicto. Es tener los elementos necesarios para aportar soluciones individuales o colectivas ante el riesgo o lo retos a los que se enfrentan.

En la misma línea de lo dicho por Edwin Vargas, la maestra Cristina Bello (2013) complementa su pensamiento con el planteamiento de un término, la rigurosidad, al preguntar qué es lo que significaría ese aspecto dentro del entrenamiento. Nos dice la maestra: "va en el sentido de la organización y la configuración que debe realizar el intérprete". Como ejemplo nos manifiesta: "Nosotros no hacemos un entrenamiento por calentamiento, sino iríamos trotando alrededor de la manzana. No es un calentamiento sino un entrenamiento que dispone al cuerpo para algo. El entrenamiento que hemos hecho acá (ejemplifica con la escópica del lugar de nuestra entrevista) no es el mismo que el que hacemos en el salón, no puede ser porque sería difícil trabajar con las piedras, la tierra y lo duro [el espacio no convencional], entonces la rigurosidad es cómo hago que ese cuerpo sobreviva para esto que necesito" (Bello, 2013).

Como un coro de cuatro voces, los maestros Olga Cruz, Yovanny Martínez, Edwin Vargas y Cristina Bello, nos indican un elemento que es esencial para entender lo qué es la técnica al considerar que ella propicia que la sensación sea más placentera cada vez, que los movimientos más simples se enriquezcan. Nos explican que la técnica permite que cada movimiento que se realice se logre obtener una sensación de bienestar, precisión, fluidez y disfrute. Sobre esto Cristina Bello (2013) reafirma señalando que "el disfrute es el resultado de un proceso por etapas al que solo se llega con el entrenamiento. Cuando se llega a la etapa de la memoria rápida se llega a través del entrenamiento. Un cuerpo que no esté entrenado difícilmente va a poder pasar por ahí, el entrenamiento es correspondiente con el disfrute, es imposible que una cosa anule a la otra".

Hablando precisamente de la idea que lo técnico y la técnica anula el cuerpo, este grupo de intérpretes creadores y docentes a una sola voz, bien marcada y con la seguridad de su creencia, nos exponen un ¡no! con toda la fuerza de la expresión negativa que aprovecha el maestro Martínez (2013) para decir: "Yo digo un no rotundo, el entrenamiento engrandece el cuerpo, no en un sentido de tamaño o agilidad, sino que te vuelves más consciente del movimiento de cada célula de tu cuerpo, entrenar lo potencia, lo revive". Es fácil comprender el porqué de la negación a este mito de parte del colectivo. Lo confirman las palabras de Olga Cruz (2013) cuando expresa que "el mismo espacio de la clase, la investigación y el laboratorio de movimiento permanente son los que han dado lugar a la existencia de la compañía, donde la danza, la creación, las preguntas filosóficas, espirituales o las más triviales, todo eso se conjuga en el momento del entrenamiento". De la misma manera Edwin Vargas (2013) comenta que a veces no entendemos la verdadera dimensión de la técnica argumentando que:

> La técnica es la vida, yo estoy viviendo ahí, si es mi vida, mi vida artística es la que se pone en un port de brás ¡obvio!, no es un brazo que se mueve. Un brazo que se mueve es quizás para un análisis pedagógico didáctico, etc., para mí es un acto de supervivencia. No creo que el entrenamiento anule al individuo, jamás lo he pensado, por el contrario lo

> potencia y lo hace ser conciencia de ese individuo. El entrenamiento te lleva a muchos estados emocionales, de frustración a veces, de alegría, competencia en otros momentos, de nostalgia, de furia en otras ocasiones. El entrenamiento te lleva a todo lugar.

Con todo lo dicho hasta aquí, podemos considerar que el entrenamiento es el espacio de la danza donde el cuerpo se expone a una serie de situaciones y dispositivos que son detonantes de la acción del cuerpo en la relaciones con el espacio, el tiempo, los cambios tónicos, la dimensión del movimiento, los gestos, la comunicación. Es el lugar incitador y conductor para expandir las capacidades corpóreas y dar respuesta a las necesidades de los niveles noogénico, biogénico y sociogénico. Es donde se ejercita permanentemente para encontrar el discurso artístico propio, unas maneras de encontrarse con el movimiento y de provocar la dilatación del cuerpo, encontrar la expresividad necesaria para movilizar sus deseos, emociones e intenciones desde el lenguaje dancístico.

Podemos corroborar que este espacio de experiencias corporales es importante y obligatorio porque es el lugar dónde se producen los intercambios en el contacto con los otros, las ideas, emociones y pensamientos y donde suceden los hechos creativos, tanto para la complacencia personal como para la re-presentación ante los otros. Es donde se experimenta y se investiga desde y con el cuerpo. Su práctica constante no solo es para el desarrollo de cualidades físicas sino que se orienta a transformar desde el sentir y el percibir la relación del sujeto con el mundo y a su vez recrear su propio mundo de sensaciones. Es el espacio que se abre a la experiencia corpórea total, a la unidad del cuerpo que somos porque trabaja no solo en lo mecánico del movimiento sino sobre aspectos esenciales de la conformación del individuo como ser social, dado que la praxis de la danza facilita el compartir en colectivo, se desarrollan valores, se trabaja en los procesos volitivos del ser humano y sobre las competencias modales del deseo, el querer, el saber, el poder. También es el momento de aquellos sujetos que son parte de cualquier proyecto formativo o experiencial que buscan la plenitud de su ser desde el espacio de encuentro con la danza.



Por otro lado, resulta interesante que las posturas de los miembros de las dos communitas artísticas frente a lo técnico son abiertas y amplias, no caen en el pensamiento restringido y obsoleto que se tiene de la noción. Sus posiciones refuerzan la apertura del entendimiento de la técnica que analizamos desde Nancy al entender que la *téchne* es un proceso inmanente al ser humano, cada actividad que realiza tiene un nexo con la técnica como formas de proceder y hacer. La técnica en consecuencia, no puede ser vista como un instrumento coercitivo y restrictivo sino caeríamos en graves problemas metodológicos y de la propia concepción de la danza contemporánea. Por ello resaltamos que la técnica se pone función de la experiencia y las maneras de movilizar el cuerpo en la creación de extensiones corporales y como acontecimientos que posibilitan el crecimiento y la plenitud de quienes dedican su vida al arte danzario.

Desde este punto convergemos con las propuestas que Mauss y Volli sustentan de que toda actividad humana tiene sus propias técnicas de cuerpo. La danza al adherirse a la clasificación de técnicas extra-cotidianas, responde a un tipo de actividad que generalmente se encuentra dentro del acto comunicativo. Otro elemento importante a señalar es no perder de vista su uso, si se realiza desde una posición negativa, se pierde la integralidad del sujeto para la constitución del cuerpo escénico, del cuerpo expresivo y semántico que la danza necesita.

Otro de los problemas que entra en discusión y que se relaciona con el entrenamiento es el concepto de disciplina. Esta se entiende por lo general, como forma de ejercer presión, control, castigo y por supuesto, otra manera de anular el cuerpo. Entonces examinaremos dos posiciones que a simple vista pueden ser diametralmente opuestas y en nuestra opinión, ello no es totalmente cierto. Lo que encontramos es que son diferentes ángulos que aportan en la formulación de un cuerpo en/para la danza. Se podría decir que son las intenciones de los que participan en la actividad las que dan verdaderamente el carácter de la práctica dancística, son las motivaciones las que dan significación al momento de encuentro, a la experiencia con el cuerpo. Otro elemento que puede limitar o direccionar de una manera u

otra una clase o un entrenamiento, está dado por el espacio- lugar en el que se desarrolla la práctica de la danza.

Para Danza Común, la preferencia dentro de un proceso de formación está dada en el planteamiento de la autonomía. Nos cuenta Sofía Mejía (2013) que cada persona "sabe si logra ser inteligente con su cuerpo, sabe también donde puede estar, qué puede hacer y hasta dónde puede llegar. Le apostamos a eso desde el inicio, a que la gente sepa que es su responsabilidad". Sus aseveraciones se sustentan en la experiencia de la práctica formativa desde sus comienzos, que lo que ha sucedido es que las personas lo van asumiendo y van entendiendo. Danza Común por no ser un espacio-lugar que está dentro del sistema de enseñanza formal, tiene una mayor licencia para desarrollar un trabajo orientado a los tiempos y las necesidades personales y no a parámetros de tiempos ni a experiencias evaluables de un conocimiento generado en períodos académicos como pueden ser los programas universitarios formales.

Luego de hacer esta observación en la caracterización del espacio formativo, la opinión de la maestra Sofía Mejía se extiende a ese gusto por la "libertad" donde cada cuál puede avanzar o retroceder en las propuestas de clase según se sienta cómodo o por el reto que supone otro nivel dentro de la praxis de la danza. No obstante, considera importante que estos tipos de espacios convivan paralelamente porque hay personas que simplemente no tiene el carácter para estar en espacios formales, porque quizás sienten que se cohíbe su creatividad o que no pueden experimentar más a gusto, que están más limitados, o sus búsquedas no van por ahí, en esa tendencia, y necesitan buscar su manera propia. Cree que son muy importantes los espacios alternativos a la educación formal, tanto como los espacios formales. Así concluye su comentario al respecto.

Desde otra orilla, Cortocinesis no tiene impedimentos en el uso del concepto de disciplina, su definición vas más allá de la acción restrictiva al considerar que la disciplina parte del concepto del día a día, es un compromiso con uno o con algo. Desde esta posición el maestro Edwin Vargas asegura que la disciplina es un compromiso con un contexto y dice:

“En mi caso -el compromiso- es con la compañía, con la danza de Bogotá y del país si se quiere. Uno construye esos valores”, esta convicción en cuanto a la disciplina la ilustra en detalle en la siguiente anécdota.

Otra anécdota…

Edwin Vargas (2013): Por ejemplo, Doña Ruth (la señora de la tienda) abre desde la 6:00 a.m. y cierra a las 10:00 p.m., ella es disciplinada, y en ocasiones yo me canso y me aburro porque entreno de las 2:00 p.m. a las 6:00 p.m. todos los días, y me pregunto cómo logra Doña Ruth esa disciplina, ella nunca falla… al preguntarle cuál es la razón, me contesta que *la gente la necesita para venderle sus cosas*. Ella trascendió el hecho de vender y hacer plata a una relación con la necesidad de los demás, a una relación con la comunidad. Doña Ruth una tendera que escasamente sabe sumar, es un ejemplo de cómo logra construir ese valor de disciplina desde la relación con los otros. Pienso que me sucede igual [a mí], yo tengo una disciplina porque me debo a unos compañeros, a un público y a un contexto artístico o dancístico, y obedezco a eso, el día que no quiera eso me voy y dejo esa disciplina, pero mientras me encuentre ahí eso es mí día a día, es como respirar o comer.

Yo les digo a los chicos. “Usted se va a volver disciplinado por usted, no por los otros, el profesor lo puede “obligar”, pero la disciplina se construye desde un compromiso inicial consigo mismo y luego con el contexto pero desde la conciencia. La disciplina nos lleva a lugares interesantes, desde la profesionalización, la depuración, a lugares profundos de las cosas, el día a día nos lleva a esos lugares”.

Esta proyección del término disciplina está arraigado en los cimientos de Cortocinesis y su credo motivó la invención de un entrenamiento propio para activar el cuerpo en el movimiento que les permitiera una propia visión del movimiento danzado que el maestro Vargas (2013) se encarga de confirmar: “Nosotros nos inventamos un sistema para mantenernos entrenando, para mantenernos trabajando y de ahí fluir a un sin número de cosas. El sentido que le ponemos al sistema es el entrenamiento, la disciplina y la búsqueda

de conceptos de movimiento mucho más elaborados que los que construíamos hace 10 años, y poder tener un discurso específico".

El día a día que se cita constantemente, podemos cruzarlo con otro término que plantea la maestra Olga Cruz y tiene que ver con la periodicidad, el ser constante y persistente en la construcción de un cuerpo artístico o escénico. La permanencia, la duración, la continuidad en el espacio de experiencias corporales-entrenamiento resulta una constante en los planteamientos de ambos grupos. La razón de esta necesidad es porque el cuerpo para desarrollar sus capacidades-cualidades, la cenestesia, además de cubrir sus necesidades expresivas, debe tener ese espacio de relaciones para su beneficio como ser humano. El crecimiento y desarrollo de las coordenadas corporales del ser se da desde el compartir, porque se trabajan una serie de competencias para el sujeto donde entran la voluntad, el deseo, el deber, el poder y el querer que se entretejen junto con la cinésica en la clase o el entrenamiento que encierra también la "disciplina". ¿Por qué no ver la disciplina como una manera de tener autonomía suficiente para tomar las decisiones adecuadas que nos permitan manejarnos con verdadera libertad?, es la pregunta que nos asalta desde la posición de Cortocinesis frente a este concepto.

Interpretando el planteamiento de Bovio (1998), donde dice que la libertad es la capacidad de elegir a favor o en contra de los impulsos propios del ser humano, su amplitud y profundidad son proporcionales al conocimiento que cada cual tenga, a la posibilidad de escoger con responsabilidad quien tenga mayor consciencia de sí mismo, también del respeto que se tenga del entorno en situaciones donde se pueda tener la posibilidad para escoger. A nuestro entender, este argumento es realmente la amplitud del concepto de libertad frente a la disciplina como una forma de reflejar la autonomía, conjugando otros elementos volitivos del ser humano más que la obligación, la coacción o el castigo. El trabajo con el cuerpo representa grados de aceptación de lo que constituye una experiencia corporal sobre todo a nivel de la praxis artística, por ello es fundamental, la motivación, el interés y las intenciones de entrar en estos tipos de experiencias y el acceso a ella tiene las connotaciones de las decisiones que toma cada sujeto.



Una propuesta metodológica: Sofía Mejía

Complementando las propuestas metodológicas dentro de la práctica artística de la danza contemporánea en Danza Común, Sofía Mejía relata cómo enfrenta su propuesta desde la ausencia de frases elaboradas, aunque no descarta su uso para realizar el trabajo en la repetición de movimientos, motores o principios que rigen su proyecto; en consecuencia ella parte desde una idea o imagen, junto a su conversación, el gesto participa de manera activa siendo casi el punto focal más fuerte, mucho más que la palabra, al realizar la acción de empujar y jalar que son las pautas de trabajo con las que ejemplifica la acción (con el gesto de dos fuerzas diferentes), por eso no considera ponerla en una frase o una forma, sino en una tarea de improvisación, lo que pide es también un asunto técnico.

Continúa su explicación diciendo: "Hacer el cuerpo tono y el cuerpo vacío, es músculo y hueso, y es ahí toda una exploración que puedo proponer. Lo que propongo es realmente un espacio de exploración, después normalmente empiezo siempre con esos momentos de improvisación, de clase de exploración de esas sensaciones, o donde la energía siga, que no se agote, la continuidad del movimiento, para mí esas son nociones técnicas" (Mejía, 2013). La maestra precisa que en el primer momento de la clase no utiliza los ejercicios-forma, es decir, ejercicios en un fraseo de movimientos establecidos, este sería ese momento de improvisación individual, posteriormente incorpora otra fase dentro de la clase con ejercicios más establecidos con códigos de movimiento. Según nos describe Sofía Mejía es donde los participantes de su clase tienen la oportunidad de estudiar un material específico pero no desde lo qué puede hacer o cuanto hago, sino para que realmente lo estudien desde lo que buscan a nivel de la senso-percepción. Como conclusión a esta propuesta metodológica que propone la maestra Mejía (2013), veamos que nos expresa: "En realidad no es que una pierna se levante hasta aquí, no es una cosa de homogeneidad, sino de encontrar como yo apropio esa sensación en mi cuerpo y como se puede ver eso, como realmente desde afuera yo puedo distinguir que esta persona está entendiendo una sensación, es a eso a lo que yo le apuesto".



Piso Móvil…

El Sistema de Piso Móvil según aseguran sus creadores "no es bailar por el piso, es todo un sistema de complejidades, de relaciones con la espacialidad en la que la tonicidad del cuerpo y la relación de fuerzas se aprovechan al máximo" (Cruz, 2013). Para los miembros de Cortocinesis siempre se está en un hecho de comunicación, razón por la cual, "el sistema de entrenamiento pretende que el cuerpo siempre esté en un contexto, y a la vez, que ese cuerpo reconozca cosas, tenga sensaciones, percepciones y empiece a guardar una memoria emotiva, cinética, memoria de todo orden siempre en función de algo" (Vargas, 2013).

El sistema se ha ido construyendo de modo colectivo, los maestros cada año se reúnen, evalúan, proponen y llegan a acuerdos para continuar conceptualizando su estructura. Estas reuniones comenzaron hace aproximadamente 7 años y desde su primera sesión se habló de cómo organizar y escribir el funcionamiento del sistema apareciendo cuatro fases definidas. La posibilidad de ese análisis parte de la experiencia de la puesta en práctica que realizan cada uno de los miembros del grupo en los diferentes sitios donde imparten clases, ya sea en programas académicos, cursos o talleres.

Piso Móvil por el momento consta de siete (7) fases que nombraremos a continuación:

1. Percepción con el piso
2. Primeros ascensos
3. Los engranajes y los puntos de apoyo
4. La continuidad
5. La relación vertical
6. La densificación del espacio
7. ¿Arquitectura Móvil? o ¿Escritura del Movimiento Improvisado?

Aunque la fase 7 no fue nombrada con la precisión de las anteriores por el maestro Edwin Vargas (2013), podríamos dejar esta fase en suspenso debido a que el sistema se encuentra

en pleno proceso de elaboración y necesita de la experiencia y el tiempo de práctica suficiente para nombrarla en propiedad, pero no desconozcamos el discurso que está todavía en debate. Nos dice el maestro al respecto: "Arquitectura móvil se desprende de la fase Densificación del espacio y en tono fuerte y con sentido muy agudo que intenta clarificar y certifica que, es tan denso que se convierte en silla, pared, puerta, etc." (Vargas, 2013). Del mismo modo, Escritura del Movimiento Improvisado, es una derivación de la relación con el espacio, esta investigación está en manos de Vladimir Rodríguez que presentó un primer resultado creativo con *Escrito Absurdo* conjuntamente con la propuesta de entrenamiento en el sentido donde el movimiento creativo improvisado hace consciente lo que "escribe" cuando se improvisa.

Esta estructura flexible conforma el concepto de sistema y no de una "técnica" como tradicionalmente se conoce. Nos preguntamos por qué esta precisión de nombrarlo como sistema de entrenamiento; porque la propuesta se plantea desde la posibilidad de trabajar el cuerpo desde un concepto, no hay frases o variaciones únicas y fijas, tampoco existe un orden único, lineal ni mucho menos sucesivo, salvo la primera fase para principiantes o en la clase como entrada a la experiencia de sensaciones de un cuerpo que pesa y no quiere pesar y que tiene algo rígido en frente. Nos precisa el maestro Yovanny Martínez (2013), "es por ello que los primeros momentos de la clase se desarrollan completamente en el suelo, se habla de tocar el espacio, el piso como superficie sensorial; realmente estas empujando algo, sientes ese contacto, realmente lo acaricias, eso genera una veracidad en el cuerpo, una sensación en el cuerpo, que luego en la vertical se busca sostener", por este motivo concluye Edwin Vargas (2013) diciendo: "En el entrenamiento se pretende crear conciencia de eso, de la densidad, de saber que no se está solo, de trascender las formas y que el movimiento tiene un componente muy interno y son innumerables las sensaciones colocando como ejemplo, latigar, vibrar, densificar, golpear, etc., eso es Piso Móvil".

Todas estas ideas alrededor de la noción de entrenamiento/clase de técnica/laboratorio creativo/espacio para el compartir, y la exposición de los elementos que son parte intrínseca de la práctica del cuerpo y el movimiento llegamos al núcleo que envuelve el pensamiento

y la acción de estas dos *community*, Danza Común y Cortocinesis. Sus apuestas en la práctica de la danza nos ponen en la ruta de pensar que no hay una sola forma de realizar el entrenamiento o de hacer danza. Como hemos visto a lo largo del relato, Danza Común tiene varias formas de enfrentar el espacio de la experiencia con el cuerpo. Tenemos por un lado que en cada clase los maestros, a pesar de tener una perspectiva metodológica común, encaran la clase desde su búsqueda personal con una intención e intereses muy marcados.

Las entradas al trabajo corporal parten de premisas diferentes. Una de ellas, como lo muestra Sofía Mejía, va desde la imagen sensación para realizar el movimiento como impulso vital. Por otro lado tenemos un entrenamiento para y desde la creación como nos comentó Margarita Roa, su experiencia del entrenamiento sucede desde lo que se propone en el espacio de ensayo. Los ejercicios iniciales se dirigen a disponer el cuerpo, y de la propia experiencia de la propuesta creativa surge la posibilidad de que estos movimientos se conviertan en parte de la estructura coreográfica y a la vez una forma de ejercitación y estudio. También tenemos el propósito de trabajo orientado por el camino de la sinergia presente en Bella Luz Gutiérrez o en el maestro Estrada hacia el rescate de los instintos. Andrés Lagos, por su parte estructura su clase en el trabajo de la movilidad del cuerpo en cada una de sus secciones; su experiencia está más orientada a las sensaciones de la suspensión del cuerpo, las entradas y salidas del piso, la experiencia del desplazamiento, el juego rítmico y las posturas ante las situaciones de relación pautadas. Aquí comprobamos que los grados de complejidad del movimiento son mayores porque son estudiantes de un nivel más avanzado con mayor acervo de movimiento incorporado por la práctica del cuerpo.

Al observar la propuesta de Cortocinesis, nos percatamos que a diferencia de la variedad de prácticas corporales presentes en Danza Común, el sistema de entrenamiento Piso Móvil posee una estructura delimitada por las fases que lo componen. Estas fases podrían colocarlo en la clasificación de un sistema cerrado, pero a diferencia de las técnicas tradicionales, este sistema de entrenamiento solo contiene los principios y las pautas, una forma de organización de las "tareas" a realizar en la práctica kinésica-sensorial del cuerpo.

Todos sus integrantes participan de la misma fuente de trabajo corporal porque es producto de la investigación colectiva y han podido converger en acuerdos comunes que salen de la experiencia individual. No obstante cada uno tiene su propia manera de proponer el trabajo dentro del sistema, por ello, han resuelto circular el entrenamiento entre todos, eso denota que cada integrante tiene su mirada particular del movimiento aun teniendo el mismo punto de partida. Desde nuestra mirada, observamos un punto de encuentro entre los dos colectivos, podríamos llamar a ese punto de encuentro como variedad de propuestas con bases comunes.

Como colofón sobre este tema dejaremos constancia las palabras de Edwin Vargas (2013) al referir la importancia de la variedad de los entrenamientos y lo que eso significa para la versatilidad de un intérprete con perfil profesional en la contemporaneidad. La oportunidad de abrazar diferentes tipos de técnicas y formas de enfrentar el trabajo corporal a su parecer, esa diversidad de proyectos específicos, nos acercan al reconocimiento de los valores diferenciados que aportan cada una de las propuestas. La escena contemporánea deja ver este abanico de opciones que refuerzan esta opinión, sobre todo al permitir la coexistencia de técnicas de cuerpo y de proyectos escénicos que manejan estilos de cuerpo y movimiento diferentes pero que comparten el lenguaje común de la danza.

> Yo siento que hoy en día, la contemporaneidad de la danza nos exige tener esa forma de pensamiento, esa perspectiva evita muchos problemas y confusiones, por ejemplo, decir que el ballet pelea con el contemporáneo, o que el moderno pelea con la danza urbana; nada pelea con nada; son discursos distintos y toda esa información del cuerpo que ofrecen las diferentes técnicas son muy interesantes porque uno tiene, más gama de posibilidades de reconfigurar su cuerpo para X o Y tarea escénica o artística. (Vargas, 2013)

3.7 Una clase. Maestro Andrés Lagos

A las 5:00 p.m. un lunes de abril en el salón de Danza Común nos encontramos para degustar/apreciar la clase que el maestro Andrés Lagos comparte con el nivel II de formación en la Fundación Danza Común; al caer la tarde ya la chicas y dos chicos están listos para comenzar, se encuentran dentro de los límites del salón, se conversa en pequeños grupos, unas se acercan para saludar, otras chicas se detienen para comentar cosas que pueden ser triviales, situaciones que tuvieron a lo largo del día o quién sabe.



Foto: Antesala a la clase del maestro Andrés Lagos Nivel Intermedio. Danza Común 2013. Archivo de la autora.

Lo que sí es real es que existe un colectivo que se conoce y que antes de compartir el espacio del entrenamiento existe otro de socialización mientras rotan las articulaciones, realizan la elongación de los planos musculares, o el simple gesto de arreglar la ropa de trabajo, el peinado cómodo; sin más, movilizan el cuerpo, activan la atención y ponen a tono su yo, despojándose de la cotidianidad del trabajo, el estudio o el andar por la ciudad con sus problemas de tráfico, seguridad, la situación climática, en fin… cualquier situación que los pueda tener afuera y no dentro de la actividad del cuerpo en movimiento.

Da inicio la clase, todos sentados al piso, sin que exista un punto focal específico en el salón, en posición de loto o medio loto dependiendo de las capacidades corporales de flexibilidad y elasticidad, dejan caer la cabeza mientras el maestro dice:

_ *Sentir el peso de la cabeza*, elongación de la espalda al frente y a la diagonal, *incorporar en el alargamiento del torso un brazo mientras el otro brazo está en apoyo por el codo y las manos.* Llama la atención la insistencia a que no cierren los ojos mientras el ejercicio

continúa con, el abrir, alargar, soltar, *siempre un poco más,* trabajo de oposición a la cadera.

Si estás en el campo visual del maestro puede que realice alguna corrección en la postura, toda la orientación del trabajo se realiza bajo la guía constante de la voz del docente de lo que se debe buscar en la posición o en el cambio a otra. La búsqueda debe ser personal, no se personaliza exceptuando algún detalle; ahora pasa a la cuadrupedia[88] desde la posición sentada desplazando el peso hacia delante apoyando manos, saliendo el cóccix en dirección opuesta para completar la posición.

_ Caminar dejando que sea la cabeza la que dirige hacia donde ir y luego el cóccix y luego se alternan en un continum, los pies están sobre los metatarsos, abierto, más sexy más. No se cierran los ojos, con la respiración se va más allá, y buscar relajar, evitar las tensiones… sentados en cuarta posición, cerrar la cadera de la pierna de atrás buscando quedar frontal… Extender, abrir, crecer más grande, más largo.

Los cinco primeros ejercicios de la clase, fase de calentamiento, el maestro constantemente con voz tranquila, suave y melodiosa fue dirigiendo cada una de las secuencias…*abrir, elongar, extender, suavizar, me tomo mi tiempo, no hay afán, mucho tiempo, conciencia del nivel que tiene la cadera y ahí al quedar descarga…¡rico, fácil, un poco más, uhm… alcanzar, extender, si tienes ganas de emitir un ¡ah! está bien;* les promueve a hacerlo y cual ostinato[89], insiste en que los ojos se mantengan abiertos, en *la conciencia del espacio, la compañía, el movimiento más sexy al caminar.*

Este ritual se desarrolla en un tiempo "dilatado" no hay conteo sino la guía desde la palabra acorde al carácter del tiempo y el movimiento, no hay acompañamiento musical hasta el momento que es interrumpido por el golpe de un balón de futbol y del ruido permanente de

[88] Posición del cuerpo en cuatro puntos de apoyo, manos y rodillas, también conocida como mesita.
[89] Forma de composición musical que consiste en la repetición idéntica de un motivo melódico, un patrón rítmico, etc. en compases o secuencias.

voces en la cancha de futsal[90], contigua al salón de clase, la efervescencia del juego se entremezcla y aunque crea un ambiente sonoro parece no perturbar el momento, hace parte de él. En otro instante, al ejecutar un ejercicio de fuerza y de fortalecimiento de la región abdominal, si toma la cuenta (20, 23, 10 y 10) para las repeticiones de un mismo movimiento.



Foto. Clase maestro Andrés Lagos explicando un hallazgo. Danza Común 2013. Archivo de la autora

Hay una pregunta de una estudiante que busca aclarar la posición a la cual Andrés corrige con una máxima, *lo que si hay que cuidar es la alineación del talón, la rodilla y el apoyo total del pie* y sigue…*la columna es sexy*, mientras realiza sonidos onomatopéyicos que tienen la función de activar instantes del movimiento. Propone una estrategia para aquellas integrantes del grupo que les cuesta la ejecución del movimiento…*si es muy fuerte para mis piernas me ayudo con otra posición de las piernas****;*** mientras todas las participantes de la clase comienzan a estudiar la frase que ya traen de un período anterior, trabajo de la memoria, recordar.

_ *Descubrí una cosa estudiando esta mañana la frase* -dice el maestro- *la falencia del peso para colocar el impulso de las piernas para llegar a esa posición. Un adorno ¡oh! voy para acá,* mientras explica y ejecuta lentamente la secuencia, permite el espacio para la investigación y el estudio individual para la posible conexión entre el adentro y el afuera; al cabo de unos minutos después pregunta si hay otra opción para realizar el salto, una de sus estudiantes explica que solo entiende una parte de la frase, otra expone lo que ella cree que es lo que hace y repite la pregunta el maestro: *¿quién tiene otra opción para eso?*

[90] Futbol sala, futbol de salón, microfútbol, juego de equipo de 5 jugadores en cancha inspirado en el futbol, el balonmano, el voleibol y el baloncesto.

_ *¿Otra pregunta?* -continúa moviéndose mientras aclara- *para mí es acá, si para ti es posible estiradas las piernas, está bien, siempre que estén flojas las piernas,* es decir, sin tensión muscular en los muslos. *Hoy está vetada la entrada por rodilla, no se entra por choque, por eso la curva está acá.* Detiene cualquier explicación y el movimiento que realiza lo dirige hacia el reproductor de música para probar la canción que utilizará para la frase, la canción es bastante animada y rítmica para desarrollar cierta velocidad en la ejecución.

Después de repetir varias veces con los dos grupos de estudiantes en los que divide la clase, se detiene para realizar una explicación de un momento específico, *¿qué descubrió?*, se arrodilla en la posición de 4ta agachada y dice: *el torso es un tránsito*, señalando con la mano conjuntamente con el movimiento del cuerpo la trayectoria que se describe en el espacio. Inmediatamente comenta que *las piernas son unas flechas que abren* y realiza la posición abriendo las piernas y decúbito prono con el soporte de los pies y los antebrazos llegan a la posición apoyados con el sonido que sale de su boca, describe y exhala el sonido de la flecha que se dispara. Constantemente camina por los bordes del piso que delimita el salón animando con sonidos y voces de mírame mientras las chicas realizan el movimiento.

Camina hacia donde está el grupo de una forma muy marcada como si fuera una pasarela… cuando termina todas se ríen porque caricaturiza el momento, *eso pasa… porque no me están mirando.* Se devuelve rápidamente y realiza la caminada como quisieran que todas lo hicieran mirándolas a los ojos. La misma secuencia se repite una y otra vez, ahora están más solas, solamente el maestro guía la caminata inicial, ya no hay voces para apoyar la acción. Se hace



Foto. Clase maestro Andrés Lagos y una estudiante en la explicación de la mirada. Danza Común 2013. Archivo de la autora.

evidente que no hay intenciones de homogeneizar los tiempos del movimiento de ninguno de los integrantes del grupo que trabaja, por ello hay pequeños "choques" entre los cuerpos que se encuentran en el espacio con tiempos y direcciones diferentes.

_ *¿Otra pregunta?,* mientras espera que alguien se decida comenta: *En la clase pasada dijimos que si ya le tengo confianza a este lugar puedo hacerlo por arriba que por el piso, porque el principio es el mismo, no suelto el centro, lo tengo agarrado*, explica conjuntamente con la ejecución de la suspensión sacando el cuerpo al aire apoyado en una mano, *si necesito la mano para entender el mecanismo, uso la mano,* concluye enfático el maestro.

_ *Una moción de orden, la tarea del viernes fue bailar salsa pegada,* les dice recordando algún tipo de complicidad, *pero la de hoy es ver el espacio y realizar todo el fraseo encogido el cuerpo, la cabeza abajo,* al repetir el movimiento todas sonríen, hay risas de confabulación y afirma: *hoy eres otra, si no eres así, hay otra oportunidad.*

Continúa recorriendo el salón insistiendo con *¡mírame!* mientras abre sus ojos y las va observando una a una para que busquen la mirada afuera e incita con la voz, *tú, tú, tú, tal vez tú, que me mires de verdad, no es un adorno ¡es de verdad!* para que la acción tenga la intención que tanto se ha trabajado en clase, la mirada más allá del límite del cuerpo y no hacia adentro.

Cierra la clase con un ejercicio de respiración desde la posición vertical exhalando para armar una curva con el torso y los brazos, luego de varia repeticiones, se sigue construyendo en el espacio otros frentes desde el cambio de posición del cuerpo porque se va girando en la medida que se exhala y se inhala llevando los brazos hacia arriba o los lados, y la espalda a la vertical. Secuencia intervenida por el sonido de un timbre fuerte en la cancha de microfútbol que es ignorado por cualquier integrante, justamente compite con la música que apoya la acción pero no logra sacar ningún cuerpo del momento para

recuperar la calma y la respiración pausada y rítmica que caracteriza la acción natural de exhalar e inhalar.

3.8 La noción de Cuerpo

El cuerpo como hemos visto anteriormente puede ser entendido de muchas formas. Sí volvemos atrás encontramos que el cuerpo puede verse como un concepto que se refiere fundamentalmente al cuerpo-bios. Por ello, en disciplinas como la psicología encontramos que para diferenciar el cuerpo físico (huesos-músculos-órganos) de las actividades psíquicas se usa otro término, *corporalidad,* relacionado directamente con la cenestesia, la imagen y el esquema corporal. Por otro lado, tenemos el uso del término *corporeidad* que se dirige fundamentalmente a la conformación del *humanes* y el ser singular, es decir, en las proyecciones del hombre en sus decisiones y maneras de actuar, de enfrentar y relacionarse con el otro y con el mundo en general. Nuestra posición en relación a estos dos términos relacionados con la noción de cuerpo es que a pesar de que cada uno surge en ámbitos diferentes, estos a la vez van a registrar los procesos que suceden en el cuerpo y cómo este cuerpo se va humanizando. Entonces entendemos que corporeidad/corporalidad son las manifestaciones del ser humano, son las formas en las que se expresa y puede ser identificado. Los entendemos como sinónimos aunque preferiremos utilizar la corporalidad como las expansiones del cuerpo en la danza.

Con este propósito nos acercamos a la teoría del cuerpo propuesta por Arturo Rico Bovio donde conviene distinguir su intención de aunar el cuerpo como unidad total, de la cual nos hacemos eco, deslindándose de la dualidad cuerpo-mente. Desde su perspectiva la realidad del cuerpo que somos está constituida por el entramado de funciones orgánicas y la complejidad de actividades corporales que posibilitan, el crecimiento y desarrollo hasta el encuentro de la plenitud del ser humano. El cuerpo que somos como nos lo presenta Bovio, está dado por el hecho de que nuestro *yo* se nutre de una diversidad de elementos que se agrupan en la triada bios-hombre-cultura que se concentran en las valencias corporales donde expresamos y damos respuesta a las capacidades y necesidades del cuerpo que

somos. Es a través de la corporeidad/corporalidad que hacemos evidente nuestras maneras de relación interna-externa, del afuera con el adentro sea directamente consigo mismo, con el nosotros, con el otro y el universo-naturaleza.

Esta teoría va a ser el punto de anclaje para escuchar las proposiciones que tienen los artistas-maestros-protagonistas de nuestra etnografía artística que indaga y da a conocer los postulados que sostienen la propuesta de cuerpo de las *community* de la danza objeto de estudio.

En la conversación sostenida con el maestro Edwin Vargas (2013), nos llamó la atención que en sus años de estudios profesionales en Educación Física, hace más de 10 años, en esos momentos el manejo del criterio de corporeidad estaba vinculado a la emocionalidad, la intención, lo psicológico; aspectos que no son palpables pero que son parte del individuo. Nos aclarara el entrevistado, el por qué debía llamarse así y no cuerpo, al considerar este último como "una masa que cumple con unas funciones y ocupa un espacio, pero que no involucraba al individuo". Aquí se evidencia la polaridad frente a la noción de cuerpo y se mantiene desde ese punto de vista, la separación entre cuerpo y corporeidad como sucede con la psicología entre cuerpo y corporalidad. A la pregunta sobre la corporalidad, aunque ha tenido contacto con el término por algunos autores, nos confirma que no tiene claridades sobre el mismo, aunque desde su punto de vista encuentra cierta analogía con la corporeidad porque está relacionada con lo que dice o hace el cuerpo.

Pareciera, con lo dicho anteriormente, que ahí está el conocimiento que sobre este término tiene el maestro Vargas, pero no es así, sino todo lo contrario, en el proceso de trabajo con la danza ha tenido la libertad de cuestionarse sobre este particular al preguntarse qué entiende por cuerpo si el cuerpo no está dividido. Al respecto nos dice: "No necesitamos otro concepto de cuerpo para hablar de cuerpo". Desde esta premisa nos hace saber que abandona el término corporeidad para asumir que cuando habla de cuerpo se está refiriendo a todo un cuerpo, no solo morfofisiológico, o a un organismo, sino de un *cuerpo total*. Enfatizamos esta conclusión con sus palabras: "Me pacerse interesante el uso que se le da

en el terreno del lenguaje escrito y verbal; pero en el lenguaje artístico, escénico, físico, lo tengo claro; es un hecho vivo que se mueve, que tiene unas pulsiones, unas intenciones" (Vargas, 2013).

Continuando con la exploración sobre esta categoría el maestro Yovanny Martínez (2013) también tiene una opinión similar a la postura enunciada por Vargas. Podemos afirmarlo porque nos comenta que "es bueno entender el cuerpo no como esta única materia - señala su cuerpo físico mientras continúa con la idea- sino como un cuerpo total, que puede solucionar rápidamente, porque también percibe de otra manera el cuerpo de otro, intuye, puede leer, dejar de mandar, saber, tener una manera de pensar y de sentir".

Danza Común por su parte apoya su pensamiento hacia la construcción de un cuerpo en la danza y para la danza. El comentario de Sofía Mejía (2013), va directamente al trabajo que se realiza desde el movimiento. Su interés está en trabajar un *cuerpo en relación*, es decir, que se relacione con el espacio, con el contexto, con los otros y el movimiento, el estudio del cuerpo despunta en apoyarse en ese tipo de relaciones, no es un cuerpo aislado que estudia sus límites, para subrayar sus palabras utiliza como ejemplo el estiramiento del brazo, nos dice que si lo queremos estirar no debemos hacerlo por pura mecánica sino porque realmente se quiere alcanzar algo, igual sería con las piernas que están en un plie[91] hay que pensar en empujar el suelo. Para la maestra, este pensamiento viene de la danza contemporánea más postmoderna, según su opinión, el movimiento no viene o nace del centro del cuerpo sino que nace de los puntos más lejanos del cuerpo que son los dedos de las manos, la coronilla, el coxis, los dedos de los pies, y que a final de cuentas, son los puntos que tenemos de contacto con el afuera, con el exterior, es decir, nuestro cuerpo manifiesta el movimiento desde la corporalidad actuante en los procesos cenestésicos que entran en relación con el afuera o el exterior del cuerpo-piel.

La maestra Sofía Mejía (2013) acude a una descripción precisa para referirse a la postura frente a la dualidad mente-cuerpo, la existencia de esta división en su proyecto no tiene

[91] Flexión de la pierna en una situación de apoyo.

cabida en sus intereses porque estos van en dirección de la comprensión de la unidad que somos como cuerpo. Por consiguiente, su planteamiento dibuja con claridad esta actitud frente a un cuerpo unitario al hablarnos de que no concibe el cuerpo que se entrena del cuello hacia abajo y para ser firme en su afirmación, grafica con el gesto de la mano delimitando el cuerpo en dos partes. Sostiene que tampoco es un cuerpo que haga la operación de pensar y sentir de modos distanciados, por lo tanto describe la acción de un cuerpo en movimiento cuando dice:

> Entreno mi cuerpo, sudo y luego pienso sobre ello… ¡no!, lo que sucede es que yo, siento, pienso, me muevo, creo, al mismo tiempo, me imagino, me emociono, tengo una emoción, tengo una sensación y se viene una imagen a la cabeza, todo al mismo tiempo. Tengo una cosa física que me sucede, un pensamiento al mismo tiempo y en eso nos entrenamos, nosotros no estamos escindidos en esas materias. (Mejía, 2013)

Por lo tanto podemos considerar que para Danza Común, en la voz de un miembro fundante, se confirma el soporte de la noción de cuerpo que argumenta su actuar en un cuerpo total.

Cabe señalar otro aspecto que resulta significativo y que sigue siendo el sustrato de la práctica y funcionamiento de Danza Común es *lo colectivo.* Esta idea de lo colectivo, se traslada hacia su propuesta de cuerpo cuando en su trabajo se tiene conciencia en todos los ámbitos del actuar como una unidad dentro de la diferencia que se traslada a la concepción y construcción de cuerpo. De ese cuerpo que se transforma sobre la base del respeto por el otro, del reconocimiento y el compartir. Esta forma de hacer, de dejarse afectar, de permitirse ser atravesado por la propuesta del otro, es una característica de la corporalidad en su praxis del movimiento.

Cuerpo en situación y *cuerpo a la escucha* son dos conceptos que están en la mira del trabajo de la Fundación Danza Común. Estas consignas son las que orientan el proceso de creación en sus talleres, desde ahí se aborda y se riega la semilla creativa. Para Danza Común el *cuerpo en situación* es un cuerpo que responde, que está alerta, en riesgo, que resuelve conflictos, situaciones físicas. Esta propuesta se evidencia cuando "al ir al parque a trabajar, en otros espacios y allí no está tan cómodo se deben resolver situaciones", nos explica Sofía Mejía (2013). Al propio tiempo, ella define que el *Cuerpo a la escucha* es ese cuerpo que llega al movimiento desde un impulso, un cuerpo que se sorprende moviéndose, porque él no está resolviendo sino que se deja llevar por el movimiento".

La noción de cuerpo a la escucha recuerda lo que propone el *Authentic Movement*[92]. Precisamente el movimiento auténtico está dirigido al desfogue del movimiento desde lo más íntimo del ser, aunque con una mirada más terapéutica. Su proceder se instala en la improvisación de la misma manera que uno de los propósitos de Danza Común en sus proyectos de trabajo en clase. También encontramos que la premisa del cuerpo en situación, nos remite a observar similitud con el trabajo de Cortocinesis cuando propone el desarrollo psico-kinético del cuerpo siempre en un contexto determinado para que las posibilidades creadoras del mismo encuentren soluciones a los problemas planteados en cualquier escenario. Estas soluciones puede ser para sí mismo y para el grupo de clase-entrenamiento-laboratorio de creación, es decir, la idea base de este trabajo está en ex-poner al cuerpo fuera de su espacio-lugar de confort y desde ahí incitar la expansión de ese cuerpo en circunstancias no cotidianas.

El maestro Edwin Vargas (2013) de manera metafórica descorre la cortina y devela su posición al advertir que siempre nuestro cuerpo está en un hecho de comunicación y por consiguiente, "debemos ver siempre el cuerpo como si habláramos de una sola cosa" y por

92 Movimiento Auténtico: Crea un espacio para el surgimiento de un proceso a través del movimiento espontáneo. Como práctica, se tiende un puente sobre muchas tradiciones: la terapia y la meditación, el proceso individual y comunitario, el ritual y la improvisación. Derivado originalmente de la labor de la terapeuta pionera María Whitehouse, Movimiento Auténtico se ha extendido por su alumna Janet Adler en una disciplina con un creciente interés en encarnar la conciencia colectiva. http://www.thinkbody.co.uk/papers/embodying.htm

ello la danza siempre se da en contexto, es donde el cuerpo tiene ante sí la tarea de resolver determinadas situaciones cada vez que entra al espacio-lugar de la clase o en la escena; estos retos los encuentra en el acto mismo de la acción, es el momento vivido con el otro, con el suelo, con el lugar, con el espacio, etc. Esta es razón suficiente para no perder de vista "de siempre ver el cuerpo como si habláramos de una sola cosa" (Varga, 2013) y cuando compara al cuerpo como "una obra de arte que nunca muestras, que nunca está en contexto, que nunca está expuesta", avizora un problema que está latente y nos dice con cierto deje de desesperanza que:

> En ocasiones en la danza olvidamos todo lo contextual, que se habla del cuerpo solamente o del espacio pero no de la relación, que al hablar del cuerpo y del espacio se hace muy complejo ver y sentir esta relación. Siento que uno se tarda muchos años para poder entender que el cuerpo siempre está en relación, hasta con uno mismo a la vez… ¡Es impresionante! (Vargas, 2013)

Al llegar a este punto se hace imperativo ver cuál es la búsqueda del cuerpo escénico que Cortocinesis manifiesta desde el entrenamiento del Sistema Piso Móvil.

El maestro Yovanny Martínez (2013) es claro y directo en su planteamiento al explicar que "se aboga por un cuerpo versátil y preciso". Nos preguntamos qué encierra ese cuerpo preciso. A esta interrogante la responde que en ese sentido, "lo preciso está dado en encontrar los tonos musculares y accionar las articulaciones según lo pautado". Aclara su comentario con un ejemplo. "Si pautamos que en determinado momento tenemos el cuerpo rígido y en otro relajado, la precisión tiene que ser en ese sentido, que en verdad contrajiste cuando tenías que hacerlo, no antes ni después, es buscar adecuar a un intérprete [para] que active rápidamente esos impulsos que se necesitan y que pueden ser muchos". Ante estas palabras, Ángela Bello (2013) inmediatamente pone en consideración que no puede verse solo como una cuestión puramente física, que no se habla de un entrenamiento físico solamente, sino del "entrenamiento de un cuerpo escénico, de un cuerpo que está parado

ahí, y parado en todo". Inmediatamente la maestra Olga Cruz (2013) complementa al decir que es "un cuerpo que maneja [un conocimiento] y tiene una capacidad amplia de respuesta ante cualquier eventualidad, sea interna o sea propuesta por un agente externo".

Considerando las palabras de la maestra Ángela Bello cuando declara que el cuerpo está parado ahí, ello sugiere ese cuerpo escénico que está dispuesto, activo, alerta, en el aquí y el ahora, es estar presente y hacer presencia, manifestar el bios-escénico. Como apunta Eugenio Barba (2001), un-cuerpo-en-vida que se activa desde los principios de la pre-expresividad, donde ese bios-escénico se asimila en el *training*, que trabaja lo invisible y que da vida a lo que el espectador ve y es capaz de identificarse o vivir en la piel del intérprete.

Desde la perspectiva de Cortocinesis se revela que el sistema de entrenamiento Piso Móvil propende porque el cuerpo reconozca elementos, dispositivos, otros cuerpos, diferentes espacios de relaciones, lugares disímiles. De igual forma, que tenga sensaciones y percepciones con cada uno de ellos. Que exista una conciencia y una memoria tanto emotiva como kinética y desde allí, reconocer esos valores de movimiento que fueron experimentados y entrenados para resolver las tareas en cualquier contexto en el que se encuentre el sujeto-bailarín.

De estas circunstancias, nace la necesidad de proveer al cuerpo de muchas experiencias que permitan adquirir conocimientos específicos y que a la vez encaren en un momento determinado el contexto al que está expuesto (escénico o de movimiento), que tenga la capacidad de configurarse, que pueda establecer las coordenadas del conocimiento que se va construyendo en esta actividad dancística. Cabe señalar que desde esta premisa, Piso Móvil, más que trabajar por un cuerpo con características homogéneas y muy particulares se orienta hacia la no exclusión de ningún somatotipo de cuerpo, sino a la realidad de cuerpos heterogéneos potenciando sus capacidades particulares.

3.9 Una clase. Maestro Edwin Vargas



Foto. Clase del maestro Edwin Varga en la Fundación Colombiana de Danza. Archivo de la autora

La clase del maestro Vargas se desarrolla en el mismo espacio-lugar de la Fundación Compañía Colombiana de Danza, continúa lo que había comenzado la maestra Ángela Cristina Bello, a las 11:30 am de ese día de junio de 2013, las estudiantes de la academia se retiran y por ende el grupo base de Cortocinesis con tres integrantes invitados es de mayor edad y tienen más experiencia del trabajo del cuerpo y el movimiento danzado, se aprestan a seguir el entrenamiento, como es lógico no sucede ninguna fase preliminar dentro de la clase sino que el docente va directamente a proponer el ejercicio indicando puntualmente el impulso de la cadera, realiza la marcación mientras que el resto de los integrantes siguen el movimiento de Vargas y observan los detalles en un intento de capturar cada elemento propuesto.

La velocidad del ejercicio hace evidente el diferencial tempo con relación a la primera sesión del encuentro, la ambientación sonora pone en contexto cual será el carácter de la pieza y la métrica rítmica que servirá de soporte a la secuencia, el poseer un bagaje de trabajo con el cuerpo en movimiento, una experiencia en las relaciones espacio lugar y con otros cuerpos, las precisiones de las manos en "alerta" es un indicador importante en ese cuerpo presto a…

_ *Preparados…y…* precisa el maestro para que todos se coloquen en un lugar específico del espacio para que no se golpeen mientras se realiza la frase, también para ponerlos a tono en el nivel de atención. *Inmediatamente esa cadera que va llega y es el salto, el apoyo, la cadera desciende, buscar una "espiralita" para el giro.* Se pone al descubierto la

indagación de la espacialidad del movimiento y del cuerpo en el espacio, la agilidad y la rapidez se manifiesta para las entradas y salidas del suelo.



Foto. Clase del maestro Edwin Varga en la Fundación Colombiana de Danza. Archivo de la autora

_ *No frenar en la acumulación de ejes, cada cosa tiene un paso a paso. Tratemos de no hacer rupturas. Soluciones muy particulares. Lo que importa es la velocidad, la dinámica.* Las búsquedas que marcan las ejecuciones se dan en el "juego del gusto por el movimiento" en el hacer, de llevar los cuerpos a instancias de una comprensión-conciencia y una memoria corporal que implica un saber, un camino recorrido, soluciones inmediatas por el acumulado de la experiencia.

Otro ejercicio…Realiza la explicación con el apoyo de sus manos dice: *el otro brazo sigue escribiendo para llegar acá y aquí, dejo caer mi brazo, cuando este brazo cae, este otro brazo,* sigue indicando*, aquí el brazo corta y al piso,* continúa hablando mientras sigue ejecutando el movimiento, *como cortando así,* hace el gesto de entrada con las dos manos a la altura del pecho en curva de la parte superior, *última parte y después desciende.*



Foto: Clase del maestro Edwin Varga en la Fundación Colombiana de Danza. Archivo de la

_ *¡Ah! se me olvidó decir una cosa a todos. Mirar como todo el centro se mueve cambiando de apoyo, todo el tiempo va y viene. Toda la estructura "súper escrita", "súper dibujadita".*



Foto. Clase del maestro Edwin Varga en la Fundación Colombiana de Danza. Archivo de la

Cada integrante del grupo estudia los elementos que le son necesarios para entender, y poder ejecutar en la acción la propuesta del maestro. *Una vez ustedes solos, luego la hacemos en conjunto.*

Llama la atención que las frases son cortas, busca describir un determinado elemento característico que la distingue como es el caso del brazo que toma el liderazgo para la escritura de los recorridos y las huellas en el espacio. Interrumpe la acción para comunicarles que el brazo *se hace por dentro de nosotros para abrir a la diagonal hago el apoyo…* ¡burrr! Sonido onomatopéyico que apoya el gesto y continúa en un intercambio de preguntas. *Estructura en tres tiempos para romper con esto en un cambio dinámico…* recuerda el maestro.

En las secuencias de la clase observada, advertimos que se mantienen ciertos elementos básicos desde el inicio que se combinan y se repiten continuamente en otra distribución espacial que caracteriza cada nueva frase logrando una coherencia y continuidad con la siguiente, en un *crescendo* de complejidades fundamentalmente con la variabilidad de los frentes en los que se desarrolla la ejercitación.

_ *Toma aire, toma aire,* va guiando con la voz, al tiempo que ejecuta la acción. La limpieza de las acciones permite ver los diseños, los recorridos espaciales y las trayectorias del movimiento, aún en espacios reducidos o en amplitudes de piernas en saltos, medias lunas, la escucha grupal posibilita la continuidad y el respeto de la kinesfera del otro, igualmente sucede en las suspensiones a pesar de que no es idéntico el movimiento se percibe una igualdad en la sensación. La repetición permanente en pequeños grupos y de todos simultáneamente, consolida el continum del movimiento danzado y posiciona la capacidad de armar el encuentro de cuerpos disímiles en una sinergia colectiva desde la sensación y

de la misma manera, se trabaja la particularidad de los individuos participantes en diálogo con el movimiento y las relaciones con el espacio.

Al cierre de la clase el maestro Edwin nos comenta que en cada clase se busca un objetivo específico de movimiento que permite un código y no una técnica específica razón por la que sustentan que es un sistema lo que proponen con su tipo de entrenamiento.

3.10 Interpretación versus Ejecución

Llegamos a otro punto en este relato artístico alrededor de las nociones de cuerpo y entrenamiento, la interpretación-ejecución del movimiento danzado en un acto de vida como la danza. Nuevamente los/las colaboradores-informantes aportan sus experiencias y pensamientos a propósito de este aspecto tan importante.

En la entrevista con los miembros de Cortocinesis, el coreógrafo e intérprete Edwin Vargas entiende que poner a contrapuntear la interpretación con la ejecución, es solamente una opción metodológica en el proceso de formación, para él no es algo que está separado, que a veces se hace necesario la distinción en algunas etapas de la formación, veamos lo que argumenta:

> Para mí la interpretación es todo, es la misma ejecución, por didáctica de la enseñanza hay que explicarle a la gente que hay una organización física, hay tonos y unos motores, ahí yo hablo de ejecución; la interpretación es todo -incluida la ejecución- eso que me lleva a tener una sensación. La interpretación es como yo configuro el contexto. (Vargas, 2013)

Para corroborar su planteamiento el maestro nos comenta un ejemplo con sus estudiantes en la clase de contemporáneo, en la Facultad de Artes ASAB les pregunta: "¿Qué tiene que ver

una segunda posición con el amor? Ellos contestan, no nada, y les explico, tiene que ver todo, la segunda también es una situación emocional. ¿En una segunda no hay olores, sensaciones, pasiones? Solo que es muy difícil enseñarla así y explicarla, porque todo se vuelve difuso, por eso yo siento que a veces hay que hacer unas separaciones" (Vargas, 2013).

Las palabras del docente, desde nuestra posición, levanta el velo del por qué existe cierta animadversión hacia el entrenamiento, al considerar – en algunos sectores de la danza- que este anula el cuerpo, pues se convierte en un trabajo que se orienta hacia la fisicalidad, que sus funciones se basan en esculpir el cuerpo en su estructura externa (muscular) o en el desarrollo de las habilidades y capacidades físicas del mismo, dejando de lado el trabajo que tiene como destino un cuerpo escénico, es decir, un trabajo corporal que no solo se dirige a cumplir con las tareas físicas sino que va hacia la potenciación del conocimiento sensible con intención artística.

Comprendemos que este planteamiento es una cuestión metodológica que está presente en la problemática del entrenamiento y la noción de cuerpo. Cuándo no se tiene presente este aspecto de la ejecución y la explicación de los mecanismos del movimiento como estrategias didácticas, caemos en un vacío, en una separación inútil y poco fértil en el desarrollo de un cuerpo integral, estamos frente al desconocimiento del cuerpo como una unidad indisoluble. Tenemos que posibilitar que el movimiento que se realiza en los espacios dancísticos contengan todos los ingredientes sensibles, emocionales e intencionales que conlleva la esencia del cuerpo en la danza. Para concluir esta observación haremos nuestra una frase del maestro Edwin Vargas (2013) que dice: "La segunda [posición] no está desprovista de lo que yo soy".

A partir del punto de vista que concibe el trabajo del cuerpo en la danza como mera ejecución mecánica y que el entrenamiento-clase de danza o técnica es donde se anula el cuerpo, este proyecto investigativo se ha planteado desmitificar el estigma sobre este asunto desde las experiencias del cuerpo específicamente en la danza contemporánea y la

importancia que tiene el entrenamiento para el desarrollo de las necesidades y capacidades expresivas del cuerpo a partir de la teoría del cuerpo propuesta y argumentada por Arturo Rico Bovio. Es el entrenamiento o la experiencia corporal constante, el espacio–lugar donde tiene el cuerpo tiene la posibilidad de experimentar, investigar y estudiar el movimiento conjuntamente con el desarrollo de la integralidad del sujeto que participa de la actividad artística. Es ahí donde las valencias corporales se alimentan para satisfacer los niveles noogénicos, sociogénicos y biogénicos.

En segundo lugar, la posición de Marcel Mauss frente a las técnicas del cuerpo soportan nuestra posición que la técnica en sí misma no es la que constriñe el cuerpo en los acciones del movimiento en la danza. La técnica está presente en todas las actividades humanas y estas son un acto de supervivencia, eficiencia y eficacia para llegar a los objetivos previstos. Desde la posición de Ugo Volli, frente a su clasificación de técnicas cotidianas y extra-cotidianas, nos conduce a entender que estos tipos de extensiones corporales como la danza, desde su análisis, entran en la segunda denominación y por ello, necesitan de dedicación y un trabajo específico para adquirir ciertas habilidades y competencias para la actividad a la que se dedique o tenga una finalidad para el ser humano.

Desmitificar no quiere decir que no haya que prestar cuidado a la mirada del entrenamiento y la técnica como "prisión" para el cuerpo. Tal mirada o posición es válida cuando el entrenamiento se torna como una reproducción mecanizada y no a crear una *segunda naturaleza* o una *amplificación* corporal que responda a las necesidades y capacidades del ser en una actividad como la danza, sobre todo, en un contexto artístico. En esta práctica artística el lenguaje corporal es la fuente expresiva, de modo que es necesario apropiarse de ciertas habilidades, destrezas, herramientas, modos de pensar y hacer para tener la capacidad de reacción ante los estímulos -internos y externos- de "manera orgánica" en el contexto del arte.

Si se inclinase la balanza, fundamentalmente hacia el entrenamiento de la parte física del cuerpo, caeremos en un desequilibrio nocivo, razón por la cual, no se desarrollaría la

integralidad necesaria para que el ser humano, en este caso la corporeidad/corporalidad del bailarín-intérprete, puede dar respuestas a sus valencias corporales con total libertad hacia su crecimiento pleno. Con las palabras de Hilda Islas (1995) podríamos afirmar la idea que "cada elección extra-cotidiana del movimiento, cada técnica, cada tipo de entrenamiento por un lado, tiene la posibilidad o la imposibilidad de que el individuo intervenga en la acción, y por otro lado está, el grado de esa intervención" (p. 228).

Las palabras de esta autora hacen sonar la alarma ante el problema del *training* del cuerpo y el movimiento en la danza. Nos llama y nos alerta a "hilar fino" -puesto que se camina por la cuerda floja- en la metodología con la que proponemos nuestras clases, en esos espacios-lugares de encuentro y momentos formativos de códigos, hábitos y habilidades motrices de la técnica que se aprende. Si nos orientamos hacia la mecanicidad del *gestus*, estaremos inhibiendo la percepción sensomotora del movimiento y la identificación del cuerpo con el mismo. Y ahí sí estaremos, ante la eventual anulación del sujeto, ante su incapacidad para diferenciar movimientos, gestos y acciones según la intencionalidad de la interpretación/ejecución; ante la imposibilidad de que ese sujeto se realice orgánicamente en/desde el escenario. En este caso solo quedaría, de cara a los receptores, la exterioridad mecánica del movimiento.

Patricia Cardona (1989) nos ofrece un "antídoto" ante el peligro del estancamiento de las técnicas que se aprenden, en su artículo Los principios de la expresividad según la antropología teatral, nos explica que para evitar caer en esta "prisión" debemos "orientar la búsqueda, en la temperatura propia que determina si una técnica congela o conserva el dinamismo de las fuerzas de acción" (p. 28). De esta circunstancia nace que nuestra intervención responda a procesos autonómicos dentro del entrenamiento para no caer en automatismos que *asfixien la manifestación vital* del individuo, la dirección opuesta para no deslizarnos a tal abismo, nos advierte la autora, está en la motivación personal, en la constante transición y superación que movilice el conocimiento acumulado, también debemos evitar capitalizar las habilidades y las teorías para no hundirnos en la especialización. Una última recomendación está dirigida a las relaciones con los

compañeros de trabajo, con el espacio social y físico, la intención del trabajo, junto a la 'posibilidad de vibrar con los sueños que se tengan'.

Ratificando lo dicho anteriormente la bailarina Olga Cruz (2013) expresa:

> La interpretación no es algo que llega solo cuando ese intérprete sube a un escenario sino que este asunto se entrena en el día a día, en la clase, en el laboratorio: es algo que también se ha ido construyendo dentro del mismo movimiento en un sentido armónico de todo lo que significa *movilizar el cuerpo*, puesto que, no es sólo el uso de articulaciones y de músculos -claro que tiene todo el fundamento obviamente- sino que tiene intenciones, estados del cuerpo, relaciones entre los bailarines con el espacio y los objetos.

Como colofón de esta apuesta podemos citar a Barba (2007) cuando habla de ese momento donde "el crecimiento de significados imprevistos se hace posible por una actitud de todas nuestras energías, físicas y mentales (…). Una disposición que puede procurarse, destilarse, mediante el entrenamiento" (p. 50). Es a través de los ejercicios que podemos experimentar, controlar, moldear y precisar una acción o expandir la energía, trabajar el *bios escénico* para que ese cuerpo dilatado irradie seducción, que sea *presencia,* que llame la atención, que atraiga y provoque la sinergia necesaria para establecer contacto y complicidad con el espectador en el instante de la re-presentación y de la acción del cuerpo en un acto escénico.

Y no podría ser de otro modo, la maestra, coreógrafa e intérprete de Danza Común, Sofía Mejía (2013) con la claridad que la caracteriza y en seductoras palabras describe un cuerpo que juega con las energías, las sensaciones y las relaciones con el espacio, como manera de estar en plena interpretación en un acto vivencial.

> Ver un cuerpo que está atravesando el espacio dejando su peso o suspendiéndose, sentir la suspensión no como un salto sino una sensación que atraviesa el espacio, significa generar una fuerza, que yo la pueda ver, es entender como una persona continuamente recicla la energía y puede continuar sin tener que apagarse y volver a iniciar, todo eso para mí ya no está en una forma, es una manera de asumir el cuerpo. (Mejía, 2013)

A modo de síntesis relacionamos el resultado de las observaciones, comentarios, reflexiones, descripciones, puntos de encuentro y desencuentro de estas dos comunidades dancísticas a partir de los hallazgos de la investigación y que hicieron visible los pilares que sustentan sus trabajos. No es de interés conforme con los objetivos del estudio, realizar comparaciones y confrontaciones entre ambos grupos bajo criterios de idoneidad/asertividad definidos previamente o durante el curso del proceso investigativo.

No obstante comenzaremos analizando la marcada diferencia que existe entre los dos grupos para su conformación en cuanto al objetivo que los convocó para el encuentro. Danza Común en sus más de 20 años de constitución surge y mantiene su objetivo fundante de ser un proyecto de formación en danza contemporánea. El arjé/arché de Cortocinesis tiene como punto de partida ser una colectividad artística de danza contemporánea que tiene una pregunta para resolver y que se relaciona al cómo entrenar a un grupo de bailarines en el contexto del arte.

La estructura de Danza Común pudiéramos verla como rizomático por el tejido que presenta en sus tres líneas de trabajo y la compañía de danza, a la vez sus miembros se ramifican en la dirección de otros grupos artísticos. El diseño estructural de Cortocinesis es nuclear alrededor del proyecto artístico y mantiene el grupo fundacional como base del trabajo. Lo que tienen en común es el trabajo colectivo como norma que soporta el desarrollo de sus actividades, tanto es así que Cortocinesis ha podido dar respuesta a su pregunta en un trabajo conjunto que es Piso Móvil. Estas decisiones colectivas forman parte

de su quehacer diario y marcan la pauta que los agrupa tanto para el proceso interno-creativo como su proyección social y artística. Esta manera de ocupar un lugar en la escena de la danza en la ciudad ha marcado sus historias y sus proyectos.

Con respecto a la noción de entrenamiento anotamos antes que los dos grupos comparten una variedad de propuestas con bases comunes. Esta afirmación la realizamos desde el eclecticismo de las propuestas de cada maestro para enfrentar su proyecto de clase y asumir el trabajo corporal. A Danza Común los une un proyecto de formación que se sustenta en una base pedagógica del rol del docente donde se favorece lo dialógico y la autonomía. En Cortocinesis se parte de un núcleo, el sistema de entrenamiento Piso Móvil, donde cada uno de los maestros interpreta y elabora sus propias formas para desarrollar el trabajo del cuerpo sustentado en el sistema que contiene fases sobre principios de estudio y que no contiene formas fijas ni estructuradas permitiendo flexibilidad en la circulación del sistema.

Existe cierta resistencia en cuanto al término de entrenamiento. Danza Común prefiere en general el uso de los vocablos como clases, talleres o laboratorios de creación, en los espacios de formación que ellos ofertan cada año. De esta manera podemos resumirlos con el término espacio de experiencias corporales. Por su lado, Cortocinesis no tiene reparo en el uso del término entrenamiento porque tienen claro su intención de construcción de un cuerpo escénico, de hecho así nombran su propuesta: sistema de entrenamiento.

Tanto para Cortocinesis como para Danza Común, los convoca el mismo deseo e intención. El espacio para compartir y establecer relaciones para el crecimiento y el desarrollo del cuerpo desde el conocimiento sensible, así mismo para la producción de los objetos artísticos. Los espacios de experiencias corporales, de investigación, estudio, reflexión, laboratorio creativo, lugar de ejercitación permanente, son espacios de construcción de un cuerpo artístico desde el lenguaje de la danza dónde se despliegan tareas senso-perceptivas y kinéticas. Es en el lugar de trabajo, donde coinciden los dos colectivos danzarios, donde entran en juego los sistemas de relaciones, los intersticios de los cuerpos y sus partes en

movimiento, el juego con las fuerzas de gravedad, el peso, la expansión tónica y dinámica del cuerpo y del espacio-tiempo.

Otro punto de encuentro es la necesidad y la importancia del encuentro de experiencias corporales con el lenguaje del movimiento. El día a día para Cortocinesis es la base del trabajo del cuerpo y la praxis de la danza. Igualmente para Danza Común, el encuentro constante de las prácticas con el cuerpo es la manera para desarrollar las propuestas desde el cuerpo. Los diferencia un aspecto sutil en cuanto a la intencionalidad de Danza Común a la improvisación como parte esencial dentro de la clase, como método recurrente, en función de un cuerpo abierto a las actividades creativas. Sin embargo para Cortocinesis esta diferencia no los distancia porque su sistema plantea una preparación del cuerpo con el objetivo de disponer mayores posibilidades de configuración corporal en las tareas escénicas. Es también el entrenamiento su fuente creativa.

A nuestro juicio, el aspecto que los separa está en los que participan en el proyecto Danza Común y sus espacios formativos. Encontramos que es abierto y flexible, en él participan personas con motivaciones disímiles que obligan a tener mucha atención del docente en las clases para que no existan conflictos de intereses de aquellos que disfrutan la danza desde una posición no profesional con los que sí tienen un proyecto de vida con la danza. Esto no pasa frecuentemente con Cortocinesis, sus miembros fundadores y los que han pasado como residentes o con proyectos artísticos específicos, tienen el enfoque de la danza como profesión por lo que no arroja ningún resultado hacia esta perspectiva en la formación-entrenamiento.

Un elemento que está íntimamente ligado al entrenamiento-clase es la técnica. Lo que pudimos comprobar es que para ambos grupos, la técnica está arraigada en todo lo que se hace dentro del estudio-ejecución/interpretación. Lo que se experimenta y se entrena, es experiencia, memoria y conciencia, un saber que se adquiere a través de procedimientos y acciones dentro de este espacio. Todas las acciones se convierten en técnica desde el

concepto más amplio del término. También se comparte el ejercicio como dispositivo para desarrollar la experiencia.

Los ejercicios en la clase-entrenamiento tienen similares componentes para ambos colectivos; se parte de premisas de diversa índole que pueden ser desde la imagen o la sensación: desde los motores y principios del movimiento accionan y detonan el encuentro del cuerpo en un contexto específico. En conclusión afirmamos que la técnica para los dos colectivos no está en la perspectiva de cuanto hago sino de la práctica de cómo puedo hacer este u otro movimiento, va más allá de la codificación de ejercicios establecidos sino que tiene como base la experiencia y la apertura del cuerpo a las mayores posibilidades de su corporalidad en movimiento. Lo que puede ser un rasgo distintivo es el grado de flexibilidad en la que se plantea el ejercicio como en el caso de Danza Común, que la estructura-forma del mismo puede ser más abierta y flexible o una más constituida o armada en la intención al que se dirige el trabajo como es el caso de Cortocinesis, lo que no quiere decir que una u otra manera no sean utilizadas por ambos grupos.

Otro elemento que se desprende de la problemática del entrenamiento, la técnica y el ejercicio es el asunto de la repetición. La repetición de los movimientos está presente en cada espacio de trabajo de clase-laboratorio creativo y puede ser este un problema cuando se cae en los automatismos de las acciones corporales, es ahí donde la técnica se vuelve rígida y poco creativa, es donde existe el verdadero peligro de caer en el vacío de la forma y donde se anula la particularidad del ser corporal. Rescatamos entonces la postura de ambas agrupaciones y con la que estamos de acuerdo en su totalidad al procurar que cada repetición no sea “algo” mecanizado ni que esté basada en la copia, sino en la búsqueda de la experiencia y la significación de cada práctica, para el estudio, la reflexión y como productora de intenciones en cada realización.

La noción de cuerpo que estas dos comunidades artísticas argumentan, está dado en el concepto de trabajo corporal desde el reconocimiento del cuerpo como unidad indivisible donde confluyen todos los procesos mentales y bio-físicos. Un cuerpo total y único que la

praxis de la danza debe procurar no escindir en sus procesos experienciales del movimiento. Ambos grupos manifiestan que su trabajo parte de cuerpos diferentes en sus particularidades como sujetos, como en la heterogeneidad de somatotipos o biotipos de cuerpos para la práctica de la danza. De la igual manera está presente la integralidad del cuerpo que se entrena y se forma en el movimiento contribuye al crecimiento y plenitud del sujeto individual y social. Es en el encuentro del entrenamiento-espacio de experiencias dónde se desarrollan relaciones, no solo del cuerpo con sus propias senso-percepciones con y para la danza, sino también en el *entre cuerpos* que se dan otros tipos de interacciones que tienen como resultado vínculos afectivos, relaciones sociales y perspectivas de mundo y de realidades individuales como colectivas.

En cuanto al desarrollo corporal en la danza contemporánea, Danza Común propone dos conceptos que están consolidándose dentro de su propuesta formativa: cuerpo en situación y cuerpo a la escucha, dos vías puntuales donde ubicar su labor de formación y creativa. Cortocinesis en su proyecto de compañía y sistema de entrenamiento Piso Móvil se orienta a ex-poner el cuerpo escénico a diferentes situaciones o contextos. Estas definiciones y planteamientos de acción del cuerpo con el movimiento es un punto de encuentro entre los dos colectivos. No ven la danza solo en el movimiento por el movimiento, es decir, en lo mecánico de las acciones, en el estudio de las secciones corporales, esto es solo una materialidad de lo tónico-motriz, sino que su praxis siempre debe ser contextual para el desarrollo de las coordenadas corporales y las capacidades expresivas de un cuerpo escénico.

Cae la tarde…
Es hora de la despedida. Ya lo habíamos hecho en horas del mediodía
Nuevamente las gracias, los abrazos y saludos afectuosos por la complicidad en este viaje
Sentimiento de satisfacción, la posibilidad de una salida del laberinto
Para nuestra suerte ¡no llovió! Pero… la temperatura comienza a bajar. Son la cinco de la tarde. ¡Hace frío!



Se siente el cambio, se percibe a esa hora todos los días, haga sol o lluvia, ya está incorporado en mi ciclo circadiano. Ventea.

El aire frío penetra a través de la ropa y la piel.

Nos vamos…

Es hora de la andada final para cerrar este relato.



EPÍLOGO: UNA IDEA QUE REVOLOTEA

Desde el tejido real de la existencia humana, las creaciones artísticas y culturales, así como el saber científico permiten la integración de las facultades cognitivas: la percepción sensorial, la emoción, la razón, la memoria, la imaginación y la intuición, se entrelazan y se expanden desde la dimensión pulsional, deseante y volitiva del ser humano para indagar, seguir las huellas, crear, dar a conocer y transformar.
Víctor Laignelet, 2011

Ad portas de concluir este relato-informe de investigación, procede compartir una idea que revolotea en quien lo escribe. Esa idea que ha estado dando "vueltas" surge como una intuición y, a la vez, es una especie de "certeza" inducida por la experiencia personal y los años de trabajo en y con la danza desde todas las esferas posibles: intérprete, docente, coreógrafa y por último, investigadora.

La necesidad de conceptualizar un proceso se ha manifestado desde la propuesta misma del proyecto de investigación. El presente epílogo se dedica a esbozar una noción, orientada a poner en contexto lo que sucede en el acto de vida de la danza dentro de un espacio-lugar donde el cuerpo se hace presente, se transforma, vive y se acultura. Este espacio-lugar es el entrenamiento, la clase técnica o simplemente la clase. El entrenamiento es el espacio más importante de la experiencia senso-perceptiva y tónico-motriz de quienes por su propia motivación, necesidad expresiva y placer, construyen/disfrutan el *momentum* experiencial que llamamos danza.

El contacto corporal permanente en la manifestación dancística es una necesidad y una realidad. Los creadores entrevistados para esta investigación coinciden en enaltecer la experiencia del encuentro entre el movimiento del cuerpo y el sentir de ese cuerpo, lo

significativo del compartir entre los cuerpos que se preparan para el juego de la danza, escénica o no, pero… es en el territorio artístico donde la vivencia resulta más intensa.

Según Bovio, cuerpo es el *humanes* en toda la expresión de integralidad del ser manifestado, constituido y proyectado en las relaciones con los otros, con el mundo y con las extensiones de su propia creación-cultura. El cuerpo que somos es una totalidad indisoluble en su acto vital y en la interacción del adentro con el afuera y viceversa. Cuando el cuerpo que somos sale de sus fronteras corporales, se relaciona con otros cuerpos y seres vivos, va construyendo vínculos. Estos lazos, estables o momentáneos, los denomina el autor valencias corporales, agrupándolas en dos grupos: el de las capacidades y el de las necesidades, expresadas en los niveles sociogénicos, noogénicos y biogénicos.

Para exponer/presentar la idea que revolotea, el nivel que más interesa de las valencias corporales es el noogénico, porque es desde allí que se ambiciona y se pretende dar respuesta a las necesidades y capacidades de cada ser humano en su particularidad individual. Es justamente desde la valencia noogénica que cada quien enuncia y encamina su proyecto de vida, es decir, se trata de la esfera de las motivaciones más íntimas, la vocación, la creatividad y la realización del individuo singular. Como el cuerpo es una unidad total, no podemos prescindir del nivel biogénico (funciones del cuerpo para su mantenimiento y desarrollo como una entidad viva), y mucho menos del nivel sociogénico (necesidad y capacidad generadora de la actividad social y las relaciones con el otro). Sin dudas, la danza es una actividad y una manifestación netamente colectiva desde su génesis.

Desde este lugar de enunciación se propone la noción de *corpopoiesis*. Esta palabra, este neologismo, pretende referirse a lo que sucede con el cuerpo en el espacio-lugar del entrenamiento en danza. Tal espacio técnico, laboratorio de experiencia y productor creativo, se convierte en un espacio activador y es el encargado de estimular e inducir el desarrollo de la conciencia del cuerpo en sus procesos cenestésicos, motrices, de relaciones, de orientación y juego con el espacio, del volumen, el peso, el tiempo, el ritmo, las dinámicas del movimiento, las nuevas posturas y estados corporales; es el proceso donde la



emotividad es fuente multiplicadora de lo sensible y la senso-percepción se amplifica, donde la memoria corporal y el razonamiento son fuentes generadoras de conocimiento, creatividad y expresividad.

El entrenamiento danzario abre un horizonte de posibilidades al experimentar en y con el cuerpo vivo, en un escenario donde las propuestas de acción y movimiento se proyectan hacia el encuentro de un cuerpo que vibra, que resuena, que sea capaz de abrir canales múltiples en la dimensión expresiva, donde se incorporan otras texturas de sensaciones que dilaten al propio cuerpo y lo dispongan para la comunicación, sea en un acto escénico o en la cotidianidad de la vida.

Del mismo modo, en ese camino de aperturas y de expansión del cuerpo con la danza, la *corpopoiesis* en la dimensión terapéutica reduce o elimina bloqueos motores y psíquicos que obstaculizan la comunicación, la expresividad y el movimiento del ser humano; en lo educativo potencia las cualidades senso-motoras, mentales y sociales a lo largo del curso de vida, o simplemente como actividad motivacional en el tiempo libre, devenga momento para un manejo enriquecedor y liberador de las energías corporales.

Desde la dimensión artístico-danzaria, la *corpopoiesis* apunta hacia la configuración de un cuerpo escénico. Como puede verse, la noción conceptual que estamos sugiriendo involucra el término poiesis. Este vocablo de origen griego se asocia a creación y producción. Aristóteles al proponer su poética, aunque habla de mímesis (imitación), la relaciona a la creación en las artes: "Hablemos de la poética en sí y sus especies, de la potencia propia de cada una, y de cómo es preciso construir las fábulas si se quiere que la composición poética resulte bien (…)" (Capítulo I, 1497a). Esta composición poética que refiere el autor, está en la dirección de la producción del hecho artístico, justamente cuando indica que las diferencias entre esas imitaciones se establecen "por los medios, los objetos y el modo de imitarlos" (Capítulo III, 1448a). Consideramos que abona en la construcción de la poética danzaria y en la producción del objeto artístico, el concepto de poiesis.

Platón, por su parte, acoge la voz diciendo lo siguiente en *El Banquete*: "(…) la idea de 'creación' (poiesis) es algo múltiple, pues en realidad toda causa que haga pasar cualquier cosa del no ser al ser es creación, de suerte que también los trabajos realizados en todas las artes son creaciones y los artífices de éstas son todos creadores (poietaí)" (s.f., p.33).

A lo largo del tiempo histórico, podemos encontrar en occidente múltiples maneras de usar la expresión poiesis. Por ejemplo, en biología los investigadores Varela y Maturana en 1971 acuñaron el concepto de *autopoiesis* para nombrar la *auto-constitución* de un organismo vivo a nivel de la estructura celular, y el origen de la vida en las funciones autónomas de producción, transformación y destrucción. Estos investigadores asocian la *autopoiesis*, a la red estructural que define la unidad sistémica viva que continuamente produce y al mismo tiempo se realiza en el espacio y en el tiempo, definiendo así *su modo básico de identidad* (Varela, 2003, pp. 2-4).

También encontramos en las "técnicas" o ejercicios psicodramáticos denominados enfriamiento/cooling y caldeamiento/warming, rutas de trabajo para crear "estados" en el cuerpo bajo consignas tónicas (emocionales y musculares), de percepción de zonas de cuerpo, para provocar movilidad e intensidad, la reflexión, entre otras, para el desarrollo de la llamada multiplicación dramática dentro de la propuesta transdisciplinaria *corpodrama*.

El *corpodrama* es también una herramienta para desplegar trabajo grupal y se define como una experimentación que inaugura una autopista de múltiples vías entre profesionales de diversas disciplinas que trabajan con el cuerpo (Kesselman & Kesselman, 2008). En el proyecto inter y transdisciplinario se habla de que ambos tipos de ejercicios, pueden ser "caminos de preparación tanto para el cuerpo como para la producción de escenas o *skenopoiesis*" (Kesselman & Kesselman, 2008, p. 27).

Desde una dimensión artístico-danzaria la *corpopoiesis* recoge todo el trabajo que se despliega en el entrenamiento del cuerpo en y para la danza desde el hacer, el crear y el

producir acciones con el cuerpo en movimiento hasta productos artísticos derivados de la producción creativa propiamente dicha que se socializa ante espectadores/receptores.

Cuando la motivación, el deseo, la voluntad entran en juego con el lenguaje de la danza como práctica artística y/o como profesión, la corpopoiesis se proyecta en la construcción de un cuerpo escénico que necesita ir más allá de la intuición expresiva del movimiento del cuerpo en una suerte de relación corporal "natural y espontánea" para tal actividad. Esta preparación del cuerpo no solo se realiza en la habilidad y destreza visible, sino en una interdependencia con las dinámicas corporales internas, lo no visible, para amplificar la capacidad sensorial y perceptiva desde el movimiento, desarrollando una *dramaturgia corporal* y la construcción de sentido en la comunicación poética del cuerpo.

Para la noción de *corpopoiesis* es fundamental el espacio-lugar del entrenamiento danzario. Allí se potencializan las capacidades del cuerpo en el encuentro constante y en el compartir con otros cuerpos; multiplica la acción y los intercambios; abre la posibilidad de responder a las necesidades de cada sujeto ante la práctica dancística. Como partícipes de estos momentos, las valencias corporales gozan de alternativas para llegar a la plenitud y el crecimiento de los cuerpos que somos.

En síntesis, podemos entender como *corpopoiesis* las maneras en las que el cuerpo se condiciona y es afectado para hacer, re-elaborar, crear, producir nuevas formas y relaciones con los otros y con el mundo en general desde la danza. Es el proceso de construcción de la presencia del cuerpo dilatado, vivo, resonador, decidido, preciso, eficaz, habitado, vivencial, expresivo, comunicativo y semántico.

CONCLUSIONES
SALIDA DEL LABERINTO DE MAZES

Al inicio de este proyecto estábamos ante un sinnúmero de posibilidades para llegar al final del camino. El laberinto de Mazes fue la metáfora escogida para dar idea del escenario en el que se debía desarrollar el proceso de investigación. Después de un azaroso comienzo y como en todo laberinto, había que escoger una vía para sortear los obstáculos y diseñar la trayectoria de esta etnografía con perfil artístico.

A tono con su metodología, la investigación propuso una ruta para adentrarse en los procesos artísticos, introducirse en el hacer, en la artesanía de la práctica. Eso permitió develar aquello que está oculto a los ojos de los no practicantes u observadores/espectadores del hecho dancístico. Dado por su carácter abierto y flexible para escoger las técnicas y herramientas, la etnografía facilitó el juego creativo durante la elaboración del texto-informe y a la vez, darles voz a los actores principales (participantes) del trabajo de campo recogiendo sus sentires, pensamientos, acciones, y los pilares sobre los que descansan sus correspondientes propuestas artísticas.

La etnografía, el frondoso árbol que cobijó el proceso de investigación en tanto enfoque, método y texto, posibilitó dibujar otro sendero, elaborar con nuevos ingredientes lo que quería hacer y a la vez arriesgarnos a dar cuenta de un momento histórico de la danza en Colombia y especialmente de Bogotá, cumpliendo así una de las motivaciones de este trabajo: recoger, re-construir la memoria en primera persona del acto efímero de la danza de dos colectivos con procesos diferentes que convergen en el tiempo-espacio-lugar del acto escénico.

La etnografía con perfil artístico ha facilitado la socialización del pensamiento, el conocimiento de normas-valores, la descripción-comprensión de procesos, el análisis de discursos orales y la construcción de relatos colectivos e individuales en torno a praxis

artísticas concretas. Finalmente es posible presentar de modo sintético hallazgos e interpretaciones derivados del recorrido realizado.

Al preguntar qué es danza contemporánea, resolvimos entenderla en su articulación/ligazón a un período amplio de apertura y flexibilidad en cuanto a todas las formas del hacer y el quehacer danzario después de las vanguardias artísticas del siglo XX. La realidad que nos abriga es una amalgama de maneras de entender, pensar y vivir el cuerpo y el movimiento, en poéticas que se dan generalmente a través de las búsquedas personales de cada creador, de las compañías instituidas y de los procesos formativos, académicos o no.

Esto nos condujo en primer lugar a conocer las motivaciones para la constitución de los dos colectivos objetos del estudio, Danza Común y Cortocinesis. Este aspecto aquí llamado community dancísticas emergió como resultado de la información obtenida a través de la entrevista no estructurada, lo que nos condujo a buscar algunos tipos de asociaciones/sociedades para entender el fenómeno. Desde el relato de sus arjé/arché, observamos que los dos grupos cumplen con una serie de exigencias, circunstancias, obligaciones y necesidades que los hacen comportarse como *communitas* de la danza en el perfil expresivo de comunidad. Los dos colectivos se auto-construyen, se auto-regulan y se auto-gestionan, de la misma manera que comparten motivos, ideas, actúan y se interrelacionan creando lazos de afectividad e intimidad, cimentando juntos identidades singulares y colectivas aún en la diferencia.

Observamos el punto de convergencia con la noción de cuerpo que se argumentó desde el cuerpo que somos. Ambos colectivos en sus propuestas proyectan el trabajo de un cuerpo total, único e indivisible donde toda acción corporal, es el yo-individuo manifiesto desde el tejido de relaciones a través de los procesos cenestésicos, kinestésicos y mentales, en el intercambio con otros cuerpos y en la producción de extensiones corporales en creaciones poéticas desde las lecturas sensibles que el cuerpo realiza.

Ambos colectivos, en sus argumentos frente a la noción de cuerpo dejan claro que lo conciben bajo la mirada de un cuerpo integrador, único y holístico, a pesar de no hacer referencia directa a la teoría del cuerpo de Arturo Rico Bovio, uno de los sustentos teóricos de la presente indagación.

Las dos communitas dancísticas estudiadas son totalmente coherentes con esta teoría a la que se adhiere esta investigación. Desde ella asumimos la comprensión del cuerpo natural, biológico, social e individual, en clara oposición a la construcción del cuerpo que somos, visto desde un modelo puramente histórico y moldeable sin restricciones socio-culturales. Por esta causa, se asume el cuerpo como una *totalidad*, como un *sistema de energías no visibles,* lo que siento, percibo, sueño e imagino, y lo que me mantiene vivo, conjuntamente con *lo visible*, lo palpable y lo que se manifiesta en tanto respuestas corporales del ser, el estar y el relacionarse, respuestas que conforman el sistema de coordenadas corporales que hacen posible estar en el mundo y ser el cuerpo que somos. Un cuerpo poroso, abierto, complejo e imperfecto que se renueva y se dinamiza en el constante ritmo de la experiencia del cuerpo vivido, multidimensional y plural. Cuerpo es el término que abarca al ser humano.

Las lecturas sensibles desde la propuesta de cuerpo de Danza Común se encuentran fundamentalmente en su proyecto de formación para buscar y dar respuestas a las necesidades y capacidades del cuerpo que somos. Desde el trabajo del cuerpo que suda, se mueve, se piensa, como un todo, en un amplio abanico de opciones, de experiencias según las intenciones que cada maestro asume en su espacio de relaciones compartidas. Danza Común sugiere su construcción de cuerpo escénico sobre dos premisas concretas que se van consolidando en la experiencia práctica: el cuerpo en situación y el cuerpo a la escucha.

Por su parte, Cortocinesis desarrolla su experiencia desde el cuerpo en contexto y en la construcción colectiva de su propio sistema de entrenamiento, Piso Móvil, a través de fases que cada uno de sus integrantes interpreta según sus propias maneras de asumir la experiencia del trabajo corporal. Esta experiencia se comparte internamente al rotar entre

ellos la dirección del entrenamiento posibilitando apertura y flexibilidad a la hora de entender y aplicar un saber común.

Ambas comunidades dancísticas tienen como punto de partida la heterogeneidad de cuerpos en y para la danza contemporánea. Ninguna de las dos comunidades tiene un ideal de cuerpo para la práctica dancística sino la necesidad, la motivación y sobre todo el desarrollo de las capacidades del ser humano que danza.

Mediante las conversaciones sostenidas con los intérpretes/maestros/protagonistas, y especialmente de las observaciones e interpretaciones de la investigadora, apoyada en los fundamentos teóricos declarados, esta investigación confirma que el espacio-lugar de las experiencias corporales-entrenamientos-clases-laboratorios creativos, deviene importante, necesario y decisivo. La práctica permanente, constante, el día a día con el cuerpo en la danza es una exigencia, dado que allí se expone el cuerpo a la experiencia, a la investigación, a la reflexión. En tal espacio-lugar se producen las interrelaciones de los cuerpos para la construcción de sujetos en su corporeidad/corporalidad dancística, entendidas como lo visible, lo palpable, que manifiesta el sistema corpóreo.

La convergencia de Cortocinesis y de Danza Común en este aspecto es clara y precisa: ambos colectivos definen que el entrenamiento/experiencia corporal permanente, es el compartir; el encuentro de cuerpos en situaciones y escenarios disímiles permiten que esos cuerpos intervengan, sean afectados y adquieran capacidades de configuración tónica-motriz. En ese espacio-lugar se posibilita la creación de una "memoria corporal" que responda con celeridad, confianza y precisión ante los estímulos, del mismo modo que se trabaja sobre la ampliación senso-perceptiva para el desarrollo de un cuerpo expresivo, dilatado, que sea presencia viva en cada una de sus acciones artísticas y extra artísticas del grupo.

Otra de las conclusiones que extraemos de lo investigado es el hecho de que estas dos comunidades, aún con sus diferentes procedencias formativas, coinciden en la necesidad del

entrenamiento/experiencia corporal como una fuente de creatividad. Es el *momentum* experiencial de la práctica dancística lo que hace resonar el cuerpo en movimiento, el autoconocimiento y la generación de sinergias para un trabajo colectivo como la danza.

Las coordenadas corporales que propone el entrenamiento están acompañadas de una técnica que busca concretar una afectación corporal. Es coincidencial en ambos grupos que la noción de técnica sea abierta y no restrictiva. Cobija esta posición la flexibilidad ante el término, al permitir asumirlo como las maneras de hacer con y para el cuerpo. Estas consideraciones fundamentan que todas las técnicas participan en el crecimiento, la dilatación y la amplificación del cuerpo en el contexto de la danza contemporánea. La técnica por tanto, es el proceso de cada ser humano/comunidad para realizar cualquier actividad y obtener un resultado deseado, por lo que no debe ser considerada un instrumento coercitivo o restrictivo, sino como posibilidad, vía, ruta para ampliar, transformar y hacer crecer el cuerpo humano en sus necesidades y capacidades corporales fundamentalmente en las categorías noogénica, sociogénica y biogénica propuestas por Arturo Rico Bovio.

El término *corpopoiesis* incluido en el epílogo de este trabajo, tiene el asidero necesario para proyectarse a futuro como una noción que recoge el proceso de transformación y creación del cuerpo en el espacio-lugar de entrenamiento/experiencia corporal constante, donde las valencias corporales tienen cabida para ser desarrolladas, y el individuo encuentra el goce y la plenitud de su ser corporal en la danza y para la danza. El planteamiento de dicha noción en el ámbito dancístico abre puertas para nuevos estudios con fines artísticos, científicos o pedagógicos.



BIBLIOGRAFÍA

ABAD Ana. (2004). *Historia del Ballet y de la Danza Moderna*. Alianza Editorial.

ÁLVAREZ L. & Ramos J. (2003). *Circunvalar el Arte. La investigación cualitativa sobre la cultura y el arte*. Cuba. Editorial Oriente.

ARISTÓTELES. *Poética Aristóteles*. (1974).Trad. de Valentín García Yebra, en Poética de Aristóteles, edición trilingüe, Madrid, Gredos. Edición Electrónica / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. www.philosophia.cl

ATUESTA J., Carvajal B., Lagos A. & Roa M. (2014). *Huellas y Tejidos. Historias de la danza contemporánea en Colombia*. Editorial Ministerio de Cultura de Colombia. Beca de Investigación Cuerpo y Memoria de la danza. Programa Nacional de Estímulos 2011.

BARBA E. & Savarese N. (2007). *El Arte Secreto del Actor*. Diccionario de *Antropología Teatral.* 2da Edición ampliada. Ediciones Alarcos.

BARDET Marie. (2012). *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Serie Occursus. 1ra Edición. Editorial Cactus.

BATTAN Ariela. (2004). *Hacia una fenomenología de la corporeidad*. 1ra edición. Editorial Universitas / Editorial Facultad de Filosofía y Humanidades (UNC).

BEAULIEU Alain. 2012. *Cuerpo y acontecimiento. La estética de Gilles Deleuze.* Colección Animalia 1. Editorial Letra Viva.

BELTRÁN Ángela & Salcedo Jorge Enríquez (2006) *Estado del arte del área de Danza en Bogotá D.C.* Colombia. Editado por: Alcaldía Mayor de Bogotá. Instituto Distrital de Cultura y Turismo. Observatorio de Cultura.

BORGES de Barros Amílcar. (2011). *Dramaturgia Corporal. Acercamiento y distanciamiento hacia la acción y la escenificación corporal*. Chile. Editorial Cuarto Propio.

CÁMARA E. & Islas H. (2007). *Pensamiento y Acción. El método Leeder de la escuela alemana.* México. Coeditores Instituto Tecnológico de Monterrey, Campus Ciudad de México, INBA y Centro Nacional de Investigación, Documentación e información de la Danza José Limón.

CARDONA Patricia. (2008). *Dramaturgia del Bailarín.* México. Editores INBA / Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón. (CENIDI-Danza) Biblioteca Digital.



_____ (2005) *Anatomía del Crítico*. México. Editor Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón. (CENIDI-Danza).

_____ (1993). *La percepción del espectador*. 1ra edición. Serie de Investigación y Documentación Segunda Época. México. Editores INBA / Centro Nacional de Investigación. Documentación e información de la Danza José Limón. (CENIDI-Danza).

DE CERTEAU Michel. (2000). *La invención de lo cotidiano I Artes de Hacer*. Nueva Edición. Trad. Alejandro Pescador. México. Editorial Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.

EAGLETON, Terry. (2006) *La estética como Ideología*. Editorial Trotta. S.A.

FOSTER Hal. (2001). *El retorno a lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Editorial Akal.

FREIRE Paulo. (1973). *Pedagogía del oprimido*. Argentina. Editorial Siglo XXI.

GÓMEZ Pedro Pablo. (2007). *Arte y Etnografía. Introducción*. Colombia. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Facultad de Artes ASAB. Centro de Investigaciones y Desarrollo Científico (CIDC).

GUBER Rosana. (2001). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Colección Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación. Editorial Norma.

GUERRA Ramiro. (2003). *Apreciación de la danza*. Cuba. Editorial Letras Cubanas.

HALL Stuart. (2009). *Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Editores Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich. Clacso Universidad Andina Simón Bolívar - Instituto Pensar- Pontificia Universidad Javeriana.

HAMMERSLEY M. & Atkinson P. (1994). *Etnografía. Métodos de investigación*. Editorial Paidós

HERNÁNDEZ Bessy D. (2009). *Cuaderno 8. Colección Metodología de investigación*. Instituto de Recolección de información en Investigación Cualitativa. Publicación digital.

HERNÁNDEZ, C. y López Carrascal, J. (2003). *Cultura, artes y humanidades*. Bogotá: Instituto Colombiano para el Fomento de la Educación Superior.

ISLAS Hilda. (2001). (compiladora). *De la Historia al Cuerpo y del Cuerpo a la Danza*. México. Co edición. Editores INBA-CONACULTA. Centro Nacional de las Artes.

_____ (1995). *Tecnologías Corporales: Danza, cuerpo e historia*. Serie Investigación y documentación de las Artes Segunda Época. México. Editor INBA, Centro Nacional de las Artes.



KESSELMAN Susana & Kesselman, Hernán. (2008). *Corpodrama. Cuerpo y escena*. Editorial Lumen.

LÓPEZ-IBOR J.J & López-Ibor, Aliño J.J. (1974). *El cuerpo y la corporalidad*. Colección Psicología y Psicoterapia. Editorial Gredos.

MANDOKI Katya. (2006). *Prácticas Estéticas e Identidades Sociales* PROSAICA DOS. México. Siglo Veintiuno Editores. CONACULTA-FONCA.

MATOSO Elina. (2010). (compiladora) *El Cuerpo In-cierto*. Universidad de Buenos Aires. Argentina. Editorial Letra Viva.

MERLEAU-PONTY Michel. (1985). *Fenomenología de la percepción*. Trad. Jem Cabanes. 1ra edición de esta colección. Editorial Planeta-Agostini.

MORALES P. & Quintero A. (2012). *Investigación en artes. Una caracterización general a partir del análisis de creaciones de Eugenio Barba y el Odin Teatret*. Colección Investigación Universitaria. Colombia .Editorial Corporación Univeritaria. Unitec.

NANCY Jean-Luc. (2007). *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Trad. Daniel Alvaro. Buenos Aires. Argentina. Ediciones La Cebra.

_____ (2003). *Corpus*. Trad. Patricio Bulnes. Madrid. Editorial Arena Libros.

_____ (2002). *Un pensamiento finito*. Barcelona. Editorial Anthropos.

NASIO Juan D. (2008). *Mi cuerpo y sus imágenes*. Buenos Aires. Argentina. Editorial Paidós.

PARINI Pino. (2002). *Los recorridos de la mirada: del estereotipo a la creatividad*. Editorial Paidós Ibérica.

PÉREZ Soto Carlos (2008). *Proposiciones en torno a la historia de la danza*. Ediciones LOM. Chile.

PLATÓN. (S.F.) *El Banquete.* Edición Digital
http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/P/Platon%20-%20El%20Banquete.pdf

PROGRAMA de Artes Plásticas &Fundación Grupo Liebre Lunar (2011). *Creación, pedagogía y políticas del conocimiento. Memorias de un Encuentro*. Facultad de Artes y Diseño. Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. ISBN: 978-958-572-101-2



QUINTERO Rivera Ángel G. (2009). *Cuerpo y cultura. Las músicas «mulatas» y la subversión del baile*. Editorial Iberoamericana • Vervuert.

RICO Bovio Arturo. (1998). *Las Fronteras del cuerpo. Crítica a la corporeidad*. 2da edición. Serie Pluriminor. Ecuador. Ediciones Abya-Yala.

SUÁREZ Pedro A. (2006). *Metodología de la investigación. Diseños y Técnicas*. 4ta reimpresión. Editorial Orión Editores Ltda.

TRIGO E. & De la Piñera S. (2000). *Manifestaciones de la motricidad*. Biblioteca Temática del Deporte. Argentina. Editorial INDE.

VARELA F., Thompson E., Rosch E. (1997). *De Cuerpo Presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana*. 2da Edición. Trad. Carlos Gardini. Editorial Gedisa. S.A. Barcelona.

VELAZCO H. & Días de Rada A. (2003). *La lógica de la Investigación etnográfica. Un modelo de trabajo para etnógrafos de la escuela*. 3ra edición. Editorial Trotta S.A.

VILAR José R. (2011). *Viaje a través de la Historia de la Danza*. Número de Control de la Biblioteca del Congreso de EE. UU.: 2011916721. Libro electrónico 978-1-4633-0607-6

ARTÍCULOS - REVISTAS

BALLÉN Rodríguez, Juan Sebastián. (2011). *Aproximación a la antropología fenomenológica en Max Scheler Eikasia*. Revista de Filosofía, año VI, 36. Enero.
Recuperado en: http://www.revistadefilosofia.org/36-02.pdf

BUÑUELOS Madeira, Carmen. (1994). *Los patrones estéticos en los albores del s XXI. Monográfico sobre Perspectivas sociológicas del Cuerpo*. Coord. Carmen Buñuelos Maderas. REIS. Revista Española De Investigaciones Sociológicas. No 68 oct-dic.
Recuperado en:
http://books.google.com.co/books?id=7vK3zKmDy3UC&pg=PA81&lpg=PA81&dq=CONCEPTO+DE+CORPORALIDAD,++F.+VARELA&source=bl&ots=C_tTizswJN&sig=uI7KW7n94IGrd4QqkprU0vlhM6k&hl=es&sa=X&ei=WaQfU_LAJMfMkAeN_4DQBg#v=onepage&q=CONCEPTO%20DE%20CORPORALIDAD%2C%20%20F.%20VARELA&f=false

CARDONA Patricia. (1989) *Los principios de la pre-expresividad según la antropología teatral.* Tramoya Oct-Dic. No. 21 p. 26-27. Universidad Veracruzana. México
Recuperado en: http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/3806

CASTRO Carvajal, Julia Adriana. (S.F.)*Pedagogía de la Corporeidad y Potencial Humano*. Revista Educación física y deporte. Universidad de Antioquia. Vol. 23 No 1. pp. 7-17.
Recuperado en:
http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/educacionfisicaydeporte/article/viewFile/2350/1921

CATENA, Alberto. (2004). *El cuerpo del intérprete. El siglo XX está marcado por un ataque al cuerpo*. Entrevista a Susana Tambutti. Cuadernos de Picadero. Cuaderno Nº 2 - Instituto Nacional del Teatro.
Recuperado en: http://www.inteatro.gov.ar/editorial/docs/cuaderno3.pdf

CRUMBAUGH, Justin & Mount Holyoke College. (2012). *Poiesis, producción, trabajo*. De Alces XXI. No 0. Publicación digital.
Recuperado en: http://www.rebelion.org/docs/150375.pdf

CRUZ Valles, Antonio de la. (S.F.) *El concepto del espíritu, en la antropología de Max Scheler: Un estudio sobre "El puesto del hombre en el cosmos"*. A parte Rei. Revista de filosofía... Recuperado en: http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/scheler31.pdf .

DALLAL, Alberto. (1999). *Exploraciones sobre la construcción y la reconstrucción coreográficas. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 74-75, UNAM. Recuperado en: www.analesiie.unam.mx/pdf/74-75_235-254.pdf

DEUTSCH, Ana. (S.F.) Mary Wigman. *El expresionismo en la danza*. Revista Digital. Luciérnaga. Cuerpo y arte.
Recuperado en: http://www.luciernaga-clap.com.ar/articulosrevistas/7_marywigman.htm

FUENMAYOR, Víctor. (2005). *Conferencia Entre Cuerpo y Semiosis: La Corporeidad.* Opción. Año 21 No 48. VI Congreso Latinoamericano de Semiótica. IV Congreso Venezolano de Semiótica Simulacros, Imaginarios y Representaciones. Maracaibo 25-28 Oct. 2005. p.121-154, ISSN 1012-1587
Recuperado en: http://www.redalyc.org/toc.oa?id=310&numero=5495

GARCÍA Selgas, Fernando J. (1994). *El cuerpo como base del sentido de la acción. Monográfico sobre Perspectivas sociológicas del Cuerpo*. Coord. Carmen Buñuelos Maderas. REIS. Revista Española De Investigaciones Sociológicas. No 68 oct-dic.
Recuperado en:
http://books.google.com.co/books?id=7vK3zKmDy3UC&pg=PA81&lpg=PA81&dq=CONCEPTO+DE+CORPORALIDAD,++F.+VARELA&source=bl&ots=C_tTizswJN&sig=uI7KW7n94IGrd4QqkprU0vlhM6k&hl=es&sa=X&ei=WaQfU_LAJMfMkAeN_4DQBg#v=onepage&q=CONCEPTO%20DE%20CORPORALIDAD%2C%20%20F.%20VARELA&f=false

GONZÁLEZ, Aída M. & González Clara H. (2010). *Educación física desde la corporeidad y la motricidad. Hacia la Promoción de la Salud*. Volumen 15, No.2, julio – diciembre. 173-187 ISSN 0121-7577
Recuperado en: http://promocionsalud.ucaldas.edu.co/downloads/Revista15(2)_12.pdf

GONZÁLEZ DE REQUENA Farré Juan. (2010). *Gemeinschaft, Communitas y otras Comunidades* Revista Pléyade Año III-N°6. julio-diciembre. pp. 65-86. ISSN: 0718-655X
Recuperado en:
http://www.academia.edu/3127549/Gemeinschaft_Communitas_y_otras_Comunidades

GONZÁLEZ Elkin. (2010). *Prácticas corporales y subjetividad: hacia una convergencia educativa*. Revista Ser Corporal No 4 – Septiembre. ISSN 1852-1878. pdf. Recuperado en: dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3405382.pdf

GRASSO Alicia Esther. (2008). *Corporeidad*. Portal deportivo La Revista Año 1 No. 4 Enero-Febrero. 2008. ISSN 0718-4921
Recuperado en: http://www.portaldeportivo.cl/articulos/FE.0008.pdf

GROSSBERG Lawrence. (2009). *El corazón de los estudios culturales: contextualidad, construccionismo y complejidad.* Tabula Rasa. No.10, ene-jun p.13-48. ISSN 1794-248 Bogotá – Colombia.
Recuperado en: http://www.redalyc.org/pdf/396/39612022002.pdf

HALL Stuart. (1994). *Estudios Culturales: dos paradigmas. Causas y azares*, No 1, 1994.
Recuperado en: http://www.biblioteca.org.ar/libros/131827.pdf

HURTADO Herrera Deibar R. (2008). *Corporeidad y Motricidad*. *Una forma de mirar los saberes del cuerpo.* Educ. Soc., Campinas, vol. 29, n. 102, p. 119-136, january/abril. Disponível em <http://www.cedes.unicamp.br>
Recuperado en http://www.scielo.br/pdf/es/v29n102/a0729102.pdf

LAIGNELET Víctor. (2011). *El lugar de las artes en la generación de conocimiento*. Errata # 4. Revista de Artes Visuales.pdf
Recuperado en:
http://revistaerrata.com/coloquios/coloquio-errata-4-pedagogia-y-educacion-artistica/

_____ (2010) *Imagina que razonamos. Historia de una querella*. Revista La Tadeo No 75. ISSN: 0120-5250.
Recuperado en: http://revistas.utadeo.edu.co/index.php/RLT/article/view/44

LE BRETON David. (1994). *Lo imaginario del cuerpo en la tecnociencia.* Monográfico sobre Perspectivas sociológicas del Cuerpo. Coord. Carmen Buñuelos Maderas. REIS. Revista Española de Investigaciones Sociológicas. No 68 oct-dic.
Recuperado en:
http://books.google.com.co/books?id=7vK3zKmDy3UC&pg=PA81&lpg=PA81&dq=CON



CEPTO+DE+CORPORALIDAD,++F.+VARELA&source=bl&ots=C_tTizswJN&sig=uI7KW7n94IGrd4QqkprU0vlhM6k&hl=es&sa=X&ei=WaQfU_LAJMfMkAeN_4DQBg#v=onepage&q=CONCEPTO%20DE%20CORPORALIDAD%2C%20%20F.%20VARELA&f=false

LÓPEZ Daniel Fernando (2006) *Los límites de la imaginación y de la creatividad El ingenio y la innovación en la gestión del conocimiento, el modelo de la Inteligencia Organizacional, IO.* Revista Universidad EAFIT. Vol. 42 Núm. 144. p. 10-33 Recuperado en: http://publicaciones.eafit.edu.co/index.php/revista-universidad-eafit/article/view/784

MARÍN Alejandra. (2010). *El actor naturalista: Sobre los episodios reveladores de Françoise Delsarte*. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas 9. Julio-Diciembre. Vol. 5 No 2. ISSN 1794-6670. pp. 9-28.
Recuperado en:
http://cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co/index.php?option=com_content&view=category&id=21:volumen-5-numero-2&Itemid=10&layout=default

PRADA Manuel Alejandro, (2009). *La conquista de ser sujeto*. Revista Lindaraja. Revista de estudios interdisciplinares No 21, Mayo. ISSN: 1698 - 2169
Recuperado en: www.realidadyficcion.es
http://www.realidadyficcion.es/Revista_Lindaraja/revistalindaraja.htm

RODRÍGUEZ Darío & Torres Javier. (2003). *AUTOPOIESIS*. La unidad de una diferencia: Luhmann y Maturana Dossiê. Porto Alegre, año 5, No 9, january/june. Sociologías. p. 106-140. Recuperado en: http://www.scielo.br/pdf/soc/n9/n9a05

TAMBUTTI Susana. (2008) *Itinerarios Teóricos de la Danza*. Aisthesis Nº 43: 11-26. Instituto de Estética. Pontificia Universidad Católica de Chile. Artículo. El lenguaje de la danza. Autor. Radoslav Ivelic K. ISSN 0568-3939. Recuperado en: www.redalyc.org/pdf/1632/163219835002.pdf

TATIÁN Diego, (1999) *Spinoza, Impolítico y político.* Nombres. Revista de filosofía. Año IX, No 13-14, septiembre. Córdoba. Argentina. ISSN: 0328-1574
Recuperado en: www.revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/2223

TURNER, Bryan S. (1994). *Avances recientes en la teoría del cuerpo*. Monográfico sobre Perspectivas sociológicas del Cuerpo. Coord. Carmen Buñuelos Maderas. REIS. Revista Española De Investigaciones Sociológicas. No 68 oct-dic.
Recuperado en:
http://books.google.com.co/books?id=7vK3zKmDy3UC&pg=PA81&lpg=PA81&dq=CONCEPTO+DE+CORPORALIDAD,++F.+VARELA&source=bl&ots=C_tTizswJN&sig=uI7KW7n94IGrd4QqkprU0vlhM6k&hl=es&sa=X&ei=WaQfU_LAJMfMkAeN_4DQBg#v=onepage&q=CONCEPTO%20DE%20CORPORALIDAD%2C%20%20F.%20VARELA&f=false



VILELA, Eugenia. (2009). *Bajo los vestigios de un cuerpo: Cultura, discurso y acontecimiento.* Calle 14. Revista de Investigación en el campo del arte. No 3. Vol. 3, /Julio-Diciembre.
Recuperado en: http://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/c14/article/view/1211/160

DOCUMENTOS / WEBGRAFÍA

BELVIS Pons Esther. (2013). *Carta a mi cuerpo. Una forma de hacerse presente*. Archivo virtual Artes Escénicas. 2005. Referencia bibliográfica: Cornago, Óscar (Coord.), Manual de emergencia para prácticas escénicas. Comunidad y economías de la precariedad, Madrid, Con tinta me tienes, 2014, pp. 123-135/Fecha de incorporación a la web: 14/04/2014.
Recuperado en http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=392

_____. (2013) *Reconstruyendo el conocimiento emergente de la experiencia efímera*. Archivo virtual Artes Escénicas. 2005. Referencia bibliográfica: Efímera Revista, vol. 4, núm. 5, Madrid, 2013, pp.12-15. ISSN. 2172-5934. Fecha de incorporación a la web: 09/06/2014.
Recuperado en http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=401

GARCÍA Canclini, Néstor, (s/f) Introducción: *La sociología de la cultura de: Pierre Bourdieu.*pdf.
Recuperado en: http://gisxxi.org/wp-content/uploads/2011/04/LA-SOCIOLOG%C3%8DA-DE-LA-CULTURA.pdf

GUGLIELMI, Flavio Iván. (2006). *Construcción de la otredad en la filosofía contemporánea. Rastreo de sus orígenes en Karl Marx y Friedrich Nietzsche*. Instituto de Filosofía. Facultad de Humanidades. Universidad Nacional del Nordeste. Comunicaciones Científicas y Tecnológicas. Resumen: H-032.pdf. Instituto de Filosofía da Libertaçao IFIL.
Recuperado en:
http://www.unne.edu.ar/unnevieja/Web/cyt/cyt2006/02-Humanidades/2006-H-032.pdf

ISLA, Hilda. (2012). Documentos Traducidos y compilados. *Experiencia y Ejecución. Hacia una Nueva Antropología Procesa*l. Autor: Víctor Turner. Cedidos en su visita a la Facultad de Artes ASAB.

LANDOWSKI, Eric. (2007). *Presencias del OTRO. Ensayos de Sociosemiótica*. Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea. Servicio Editorial/ Argitalpen Zerbitzua. Traducción. Desiderio Blanco.
Recuperado en: http://www.kulturklik.euskadi.net/lang/es/presencias-del-otro-ensayos-de-sociosemiotica-landowski-eric/

MANDOKI, Katya. (2004). *Cuerpo, lugar y discurso: reflexiones en torno a la producción del poder*. Versión: Estudios de Comunicación y Política #13. Semiótica y poder. p. 247-

269. ISSN 0188-8242. Recuperado en: http://es.scribd.com/doc/135385978/Cuerpo-Lugar-y-Discurso

MARTÍNEZ J. J., Martos A. L., Parra J. A., Rivera M. (*Corporalidad GT1)*.
Recuperado en:
www.ugr.es/~proexc/ejemplos/subproy4/.../GT1%20Corporalidad.pdf

PAREDES Ortiz, J. (2002). Capítulo IV. *El desarrollo del ser humano desde la corporeidad*.
Recuperado en:
http://www.lluisvives.com/servlet/SirveObras/01349497511026272644680/008972_5.pdf

PARRA Raúl & Colaboradores. Memorias de cuerpo. Maestros de la danza en Colombia
Recuperado en:
http://www.mincultura.gov.co/recursos_user/documentos/editores/2519/Memorias_de_Cuerpo.pdf

ROLNIK Suely (s.f.) *El cuerpo vibrátil: Arte, Política*, Vida. Resumen.
Recuperado en: https://n-1.cc/file/view/14738/concepto-de-cuerpo-vibratil-de-suely-rolnik

TAMBUTTI Susana. (2008). *Danza y pensamiento moderno.*
Recuperado en:
http://es.scribd.com/doc/57706295/Danza-y-to-Moderno-Por-Susana Tambutti

TATIÁN, Diego. (1998) *Para un concepto impolítico de comunidad. Roberto Esposito, Communitas. Origine e destino della comunitá, Einaudi*, Torino, 1998, 157 p.
Recuperado en:
http://www.revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/2209/1160

_____. (S.F.) *Comunidad*.pdf.
Recuperado en: http://grupomartesweb.com.ar/textos/textos-prestados/tatian-diego-comunidad/

TRIGO, Eugenia & Rey Ana. (2010). *La Corporeidad como expresión de lo humano*. I Congreso Internacional de Motricidade Humana. Almada-Portugal 1999.
Recuperado en: http://www.portalfitness.com/Nota.aspx?i=7226
Recuperado en:
http://www.kontraste.com/pdf/articulos_anteriores_2004/corporeidad_expresion.pdf

TROSMAN, Carlos A. (2012). *Corpografías*. Actas del I Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas. 2012 Editorial: Investigaciones en Artes Escénicas y Performáticas. Edición: 1ra. ISBN-13: 978-987-27772-2-5.
Recuperado en:
http://red.antropologiadelcuerpo.com/wp-content/uploads/Trosman-Carlos-GT4.pdf



Recuperado en:
http://www.libreroonline.com/argentina/libros/356562/sin-autor/actas-del-i-encuentro-latinoamericano-de-investigadores-sobre-cuerpos-y-corporalidades-en-las-cu.html

VARELA, Francisco J. *El fenómeno de la vida. 4 pautas para el futuro de las ciencias cognitivas.*
Recuperado en:
http://chileinteligente.cl/iluminareducacion/files/ILUMINAR-Varela-fenomeno-de-la-vida.pdf

_____. (2003) *Autopoiesis y una Biología de la Intencionalidad.* versión 0.8 de la traducción Xabier Barandiaran [1]Parte de este texto ha sido publicado en Varela (1991) Recuperado en: ftp://ftp.eeng.dcu.ie/pub/alife/bmcm9401/ -
Recuperado en: http://www.eeng.dcu.ie/ alife/bmcm9401/
(Original Varela, Francisco J. (1992) *Autopoiesis and a Biology of intentionality*. McMullin, B. and Murphy, N. (eds.) Autopoiesis & Perception. pp.1–14. Proceedings of a workshop held in Dublin City University, August 25th & 26th 1992. School of Electronic Engineering Technical Report, Dublin, (1994).

MATERIAL AUDIOVISUAL

BELLO, Ángela C. *Clase2013*.

Clip 1 MVI_0007.MOV

Clip 2 MVI_0008.MOV

Clip 3 MVI_0009.MOV

Clip 4 MVI_0010.MOV

Clip 5 MVI_0011.MOV

Clip 6 MVI_0012.MOV

Clip 7 MVI_0013.MOV

Clip 8 MVI_0014.MOV

Clip 9 MVI_0015.MOV

Clip 10 MVI_0016.MOV

Clip 11 MVI_0017.MOV

Clip 12 MVI_0018.MOV



Clip 13 MVI_0019.MOV

Clip 14. MVI_0020.MOV

Clip 15. MVI_0021.MOV

Clip 16. MVI_0022.MOV

Clip 17. MVI_0023.MOV

Clip 18. MVI_0024.MOV

Clip 19. MVI_0025.MOV

Clip 20. MVI_0026.MOV

CORTOCINESIS. *Entrevista 2013.* Clip 2010-10-25 14_07_14 (id).mov

DANZA COMÚN. *Entrevista 2013.*Clip 2010-10-25 10_26_26 (id).mov

ESTRADA Rodrigo. *Clase2013.* Clip 2010-10-25 10_55_05 (id).mov

LAGOS Andrés. *Clase* 2013. Clip 1: MVI_0007.MOV

MEJÍA Sofía. *Entrevista* 2013.Clip: 2010-10-25 08_14_26 (id).mov

VARGAS Edwin. *Entrevista* 2013.Clip: 2013-06-20 (id).mov

Clip 2013-06-20-12_07_04 (id).mov

Clip 2013-06-20 12_08_52 (id).mov

Clase 2013 Clip 1 MVI_0027.MOV



ANEXOS

Anexo 1- Bitácora.

1.1 Facsímil Bitácora Clase de Ángela Bello y Edwin Vargas

1.2 Facsímil Bitácora Clase Andrés Lagos

1.3 Facsímil Bitácora Notas de Clases Maestros – Material Visual.

1.4 Facsímil Notas Entrevista Edwin Vargas.

Anexo 2 - Megatexto 1 Cuerpo y Entrenamiento.
Corporalidad-Corporeidad / Interpretación-Ejecución / Bailar / Rol/ Técnica - Lo Técnico/ Proceso de formación- Metodología / Piso Móvil / Disciplina- Autonomía.

Anexo 3 - Megatexto 2 Otras Nociones
Espacio-lugar / Comunidad-Colectivo / Arjé-Arché / Influencias-Identificación / Procesos Creativos / Opiniones Generales.

Anexo 4 - Facsímil Escaleta de Edición Documental Voces de la Danza Contemporánea en Bogotá. Danza Común y Cortocinesis.

APÉNDICE:

DOCUMENTAL VOCES DE LA DANZA CONTEMPORANEA EN BOGOTÁ.

