Emergencia del Texto Corporal Danzado

Desafíos de una epistemología estética

Camila A. Galindo Palacios

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

FACULTAD DE ARTES ASAB

Arte Danzario

Bogotá D.C.

2019

Emergencia del Texto Corporal Danzado

Desafíos de una epistemología estética

Camila A. Galindo Palacios

Monografía de grado para optar por el título de Maestra en Arte Danzario con énfasis en Interpretación en Danza Contemporánea

Director

John Mario Cárdenas Garzón

Lic. Filología e Idiomas-inglés

Universidad Distrital Francisco José De Caldas

Facultad De Artes ASAB

Arte Danzario

Bogotá D.C.

2019

I. DISPOSICIONES PREVIAS

Ponte de pie en el único centro, y contempla la secreta oscuridad.
Nutre tu corazón, tu voluntad, con grandes obras del pasado.

Sigue el fluir de las estaciones y suspira por la prisa del tiempo.
Celebra las cosas del mundo, y penetra en su variedad, en su profusión.

Laméntate de la caída de las hojas en el profundo otoño.
Alégrate del renacer de las ramas tiernas en la fragante primavera.

Y temblará solemne tu corazón como si tuvieras escarcha en el pecho.
Y tu anhelo se perderá en la lejanía como si horadaras las nubes.

Alaba la herencia esplendorosa: el legado de virtud de tus predecesores.
Evoca el suave y cierto aroma del pasado.

Piérdete en la literatura, en su bosque y su tesoro.
Admira las frases más bellas y su engranaje perfecto.

Y una vez conmovido, turbado, aparta los libros,
y empuña tu instrumento: la pluma, el pincel.
Conviértete entonces, a ti mismo, y por fin, en palabras.

(Ji, Wen fu, Prosopoema del arte de la escritura, S. III d.c)

Agradecimientos

Alguna vez el universo y sus disposiciones ofrecieron una de sus tantas posibilidades; así, mi padre y mi madre me dieron la vida. De ahí en adelante mi mayor reverencia y todos los agradecimientos sinceros y profundos a todo aquel y aquello que me ha permitido llegar hasta el día de hoy.

Emergencia del Texto Corporal Danzado: Desafíos de una epistemología estética

Resumen

Esta investigación surge de un interés personal por indagar, analizar y visibilizar la posible relación que se establece entre la danza (*texto corporal*) y la escritura (*texto literario*) a partir del estudio de los sistemas de signos, lenguajes, mecanismos de inscripción, registros, procesos de creación y factores de incidencia para la configuración de un texto en cada una de las disciplinas mencionadas anteriormente. Una vez identificados algunos componentes que entretejen la teoría literaria con los intereses técnicos, corporales e ideológicos del danzante/coreógrafo, se evidencian asociaciones estéticas, poéticas y conceptuales que exponen la diversidad de tipologías discursivas emergentes en la danza por medio de estructuras gramaticales, caligrafías del movimiento y elementos de composición. Finalmente, se describe la importancia de reconocer las experiencias estéticas como las fibras que se tejen en diálogo entre los ***textos literarios*** y los ***textos corporales***, ofreciendo un proceso de experimentación y abstracción sensible, que generan un conocimiento y contribuyen a la fundamentación esencial de esta investigación: la dinamización de la danza como práctica epistémica.

Palabras clave: Teoría literaria; escritura; texto corporal; estética; epistemología.

Emergence of Danced Corporal Text: Challenges of an aesthetic epistemology

Abstract

This research is generated by a personal interest for inquiring, analizing and showing the possible relation between dancing (*corporal text*) and writing (*literal text)* taking into account the study of signals systems, languages, mechanism of inscription, registers, creative processes and incidence factors for the setting of a text in every discipline mentioned above. Once the components are identify as fibres union of the literary theory with technical, corporal and ideological interests of the dancer or choreographer. We could see aesthetics, poetics and the conceptual associations that expose several emergent tipologies of dancing which use grammatical structures, calligraphies of movements and elements of composition. At the end, there is a description of the importance of recognizing the aesthetics experiences as fibres that link ***literary texts*** and ***body texts***, offering a process of experimentation and sensitive abstraction that generate knowledge and a contribution to the essential fundament of this research: the dynamization of the dance as an epistemic practice.

Key words: Literary theory; writing; corporal text; aesthetic; epistemology.

Tabla de Contenido

Introducción 1

Antecedentes 5

Justificación 7

Planteamiento del Problema 8

Objetivos 10

General.. 10

Específicos 10

Marco Teórico Conceptual 11

Capítulo 1: HIBRIDOS ESCRITURALES 20

1.1. El oficio de los hilos en el telar de la escritura 23

1.2. Oscilaciones entre lo literario y lo corporal 27

1.3. Textos que brotan en la danza 32

Capítulo 2: EL ESPEJO DE LA CREACIÓN 40

2.2 Atmósferas reflejadas en la escena 40

2.2 Aproximaciones estéticas entre el texto literario y el texto corporal 42

2.3 Espectros escriturales: Procesos de crea(c)ción 48

- *La Consagración* 2017-3 y *Regocijo* 2017-1 51

Capítulo 3: TIPOLOGÍAS DISCURSIVAS DE UN DANZANTE 66

3.1 El fenómeno de lo estético en la creación 66

3.2 Rasgos de una configuración epistemológica 70

Conclusiones 74

Referencias 78

Bibliográficas 78

Virtuales 79

Entrevistas 82

Lista de tablas

Tabla 1. Asociaciones escriturales 37

Lista de figuras

Figura 1. Genealogía de un Texto..... 27

Figura 2. Notes on the Ideal Arabesque. 43

Figura 3. Bocetos de Planimetría corporal (Danza moderna) 44

Lista de fotografías

Fotografía 1. Jenny Buitrago, intérprete de La Consagración .**¡Error! Marcador no definido.**

Introducción

Con este texto presento el proceso de investigación que surgió desde hace un par de años como una necesidad personal y profesional, dando lugar a dos aspectos de gran importancia en mi vida: ***la escritura*** y ***la danza***. Para profundizar en el rango de asociación respecto a dos de las categorías que soportan este trabajo: *texto literario* y *texto corporal*, y, antes de hacer un recorrido por las rutas que me condujeron a vincular desde una postura reflexiva, analítica y constructiva los procesos de creación en dichos campos, se hace importante tener mayor claridad sobre los factores que motivaron el interés específico acerca de la escritura en la danza y la emergencia del texto corporal.

La iniciativa de este cuestionamiento surge en un momento crucial de mi vida, después de haber tenido un par de años entusiastas en la danza que luego fueron recogidos en envases, refugiando fuertes cambios, mientras mi tranquilidad abandonaba la antesala de mi vida, pues empecé a dirigirme a la cueva de mis deseos insostenibles, me convertí en anfitriona de mi soledad, abandoné la danza y con ello mi vida; desgarré mis sentimientos, mutilé mi poesía, y desdibujé cada rastro de movilidad, era un ente en búsqueda de otros horizontes.

Anduve por caminos que llevaron a descubrirme en las letras, en la escritura; ahí fue cuando comprendí que ambos despliegues, nacían de mi propia esencia, de lo más libre y despojado de toda pretensión; sin embargo, con el paso de los días he considerado que esto, no solo interpela mi emocionalidad, sino que trasciende a algo mayor, pues ha forjado una postura frente a mis acciones y me ha brindado una gran posibilidad de darme un lugar en el universo, en mi familia, en la sociedad y especialmente en la danza.

Durante mi formación en danza, he observado que existe un paradigma entorno al danzante que señala la falta de argumentación frente a las herramientas y métodos empleados para la interpretación y la creación, debido a que dichos procesos, habitualmente son intervenidos y atravesados por emociones, códigos, referentes, pensamientos y/o fuentes, que convergen en múltiples significaciones, además de poseer una condición efímera. Esto no permite visibilizar el campo de la danza como una práctica generadora de poéticas con un discurso estético e ideológico frente al contexto, desconociendo la posibilidad de evidenciar al cuerpo como un documento físico: un **texto**.

Entonces, los esbozos de esta investigación están soportados por algunas nociones personales que surgen de la inquietud sobre el posible vínculo que se puede establecer entre la danza y la escritura literaria desde sus manifestaciones, prácticas, ejecuciones, factores de incidencia, y especialmente los procesos de creación, junto a aquellos componentes que enraízan no solo un quehacer, sino que conllevan a una reflexión histórica que aporta a la construcción de conocimiento desde mi práctica como danzante.

En primer lugar, considero que me aproximé de forma intiutiva al fundamento inicial de esta investigación, gracias a que diariamente he observado la movilidad que tiene la vida, me he interesado por cómo aparecen y desaparecen objetos, personas, ideas, teorías, que son captadas rápidamente por nuestros sentidos e instaladas en nuestros comportamientos, pensamientos y expresiones. Los estímulos del mundo exterior nos indican algunas necesidades, que bien, podemos o no responderles, para reconocernos en un constante cambio, así buscar alternativas de progreso y evolución por medio de la adaptabilidad.

De lo anterior, se comprende que la relación establecida entre el sujeto y el mundo exterior se configura a partir de los sentidos, generando la construcción simbólica del medio, dotada de unos componentes de significación constituidos por los signos para articularse de manera colectiva a

través del tiempo. Las búsquedas del sujeto por trascender y *fijar acontecimientos* en un espacio-tiempo lo conducen a mecanismos de producción y representación, que evidencian el uso entretejido de estos signos de manera permanente para manifestar sus contenidos de apropiación, perspectivas e interpretaciones y con ello suscitar una postura frente al contexto.

Constantemente pienso que la fuente esencial para conocer y reconocer el mundo es el cuerpo, que mantiene alerta sus células receptoras y emisoras para que exista un flujo constante de energía, de ideas y de conocimiento. Así, el cuerpo es la mayor fuente de conocimiento; sin emabargo, para que exista dicho flujo, este adquiere diversas formas para manifestar y decantar la información, entre ellas encontramos la escritura como mecanismo de control, poder y autoridad, pero también como herramienta de liberación emocional y a su vez encontramos la danza como método de transformación de la emoción, la sensación y el pensamiento a través del movimiento, creando sus propias estructuras conceptuales y estéticas. Ambos campos, producen una experiencia estética que concatena la experiencia incial del cuerpo de un individuo.

Desde mi práctica como creadora desde estas dos vertientes disciplinares (*la danza y la escritura)* he descubierto que se generan alianzas desde fundamentos y cualidades similares, dado que emerge el ser del individuo en cada uno de sus procesos de manifestación y a su vez establecen un sistema de signos para tejer sus propios lenguajes con un propósito, sea estético o ideológico.

Con el propósito de construir una analogía sólida, en los primeros capítulos realicé un extenso recorrido por la configuración de un texto partiendo desde los signos, hasta la composición literaria y la *función poética del lenguaje*, esto, asociado al lenguaje en la danza, la caligrafía del movimiento, las similitudes en los elementos de composición y el proceso de creación. En consecuencia, se pudo observar cómo la escritura literaria tiene su propio mecanismo de inscripción que contribuye a evidenciarla a lo largo de la historia, lo que sucede de forma inversa

con la danza, debido a que se inhibe su verdadera autenticidad, valor funcional y epistémico frente a otros campos, porque no existe mejor mecanismo de captura del momento *in situ*, más que la experiencia misma del danzante y del espectador. De allí surge un fuerte enlace entre los campos literario y dancístico, porque al transmitir por medio de una creación no solo se entretejen unos códigos de manera lógica y coherente para su mayor comprensión, o simplemente se despliega una trama de emoción, sino que contiene la carga del desarrollo emocional, físico y cognitivo del creador para realizar un intercambio experiencial en el que se permite apreciar y ser apreciado desde su diversidad estética, su *idea/sentir* se convierte en fuente de saberes, implicaciones en el interlocutor/receptor.

Dado que mi interés está en asociar la ***escritura literaria*** y la ***escritura corporal*** que surge de la danza, he comprendido que ambos tienen su origen en las experiencias del individuo y sus expresiones poéticas por medio de producciones o creaciones que conducen a una evidencia sustancial la cual podría generar unas estructuras funcionales en el danzante frente al uso de estos mecanismos, para proponer rutas hacia el conocimiento y de esta manera establecer algunos vínculos ideológicos respecto al ámbito social; es decir, se evidencia que la danza con sus singos entretejidos proporciona manifestaciones estéticas y a su vez espacios epistémicos para la construcción del individuo, el territorio, la identidad y la sociedad.

Antecedentes

El desarrollo de este trabajo me condujo a preguntarme por autores que se interesaran por estas mismas o similares inquitudes de orden teórico práctico. Dentro de estas búsquedas cercanas encontré el proyecto de investigación desarrollado en la modalidad de pasantía por Leidy Johana Solano, estudiante de Licenciatura en Humanidades y Lengua Castellana de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, donde se pregunta *¿De qué forma pueden relacionarse la Danza y la Literatura para hacer de la escritura un proceso estético?;* allí, propone desarrollar un proceso pedagógico con estudiantes de la asignatura **Comprensión y producción de textos** del Proyecto Curricular Arte Danzario, logrando que el estudiante redacte ensayos literarios en los cuales exponga su experiencia personal; exigiendo la elaboración de reflexiones, inquietudes, diálogos, intertextualidades e interexistencialidades que van mucho más allá de la inmediatez y fugacidad propias de cada momento, específicamente de sus procesos creativos en danza. Esta tesis reafirmó el intercambio experiencial y los fuertes vínculos que pueden establecerse entre la Danza y la Escritura.

Así mismo, bajo la línea de investigación del cuerpo como documento histórico hallé el trabajo riguroso del Maestro José Luis Tahua en la Maestría en Investigación Social Interdisciplinaria de la Universidad Distrital, donde expone el interés por evidenciar el capital simbólico que poseen las diversas regiones y territorios gracias a las manifestaciones corporales, favoreciendo la expansión y apropiación de un lenguaje corporal para la Danza Contemporánea en el país. De esta forma, esta investigación profunda y clara resuelve dudas de orden histórico-artístico y me conduce a reflexiones sobre los cuerpos autobiográficos y las herramientas que se emplean para darle voz a estos cuerpos.

Finalmente, la tesis de Maestría de Comunicación-Educación realizada por Alba Lucila Gallo Duarte y Andrea Milena Gallo Lozano, titulada *Danza y Literatura Como Experiencia Estética,* resaltan la importancia de los efectos de la experiencia estética dentro de atmósferas multiculturales, y proponen, a partir del encuentro entre danza y literatura, un proceso de formación para la creación escénica e interdisciplinar basándose en el translado de un contenido literario a una creación desde la danza folclórica colombiana. Igualmente, este trabajo afianza los lineamientos conceptuales y los enlaces que se establecen entre dos disciplinas aparentemente distantes, hablando desde el cuerpo (práctico) y lo literario (teórico) para generar un conocimiento sensible entre los interlocutores.

Las investigaciones mencionadas anteriormente, de manera muy breve, esclarecieron dudas, demostraron asociaciones y comprobaron mecanismos para el desarrollo de mi investigación. Evidenciaron que, la construcción de lenguajes, a través del cuerpo, sensibilizan el conocimiento y establecen nuevos parámetros comunicativos que exaltan la integridad del individuo y de las sociedades para generar ordenamientos dialógicos entre las dimensiones motoras y cognitivas.

Justificación

A manera de anécdota personal, logré persuadir mis caprichos para organizarlos de tal manera que me ayudaran a desarrollar intuitivamente unas estructuras de significación, debido a que durante mis procesos formativos en danza se presentaron varios cuestionamientos en torno al quehacer de la danza, su funcionalidad en la vida, en el universo y el impacto que descargó en mi. En búsqueda de respuestas, hallaba algunas pistas, piezas y fragmentos entre ausencias y silencios que no correspondían propiamente a mis expectativas inmediatas del oficio; sin embargo, encontré que, las necesidades insistentes por querer manifestar através de algún medio mis estados, mis más profundos deseos y mis pensamientos podían traducirse desde la experiencia danzada hasta las palabras entretejidas y visceversa, logrando encontrar un equilibrio justo y dinámico entre mi mente y mi corazón que agitara a uno que otro espectante. Llegué a la escritura por los mejores aciertos de la vida y así, comprendí la existencia de unas conexiones entre las poéticas que generaba con los textos, y las poéticass que suscitaban las escrituras del movimiento, teniendo siempre presente que se estaba consolidando una postura como personal y como profesional dentro de un contexto.

Planteamiento del Problema

Durante mi proceso de formación en danza, identifiqué la falta de interés, por parte de los danzantes, por asumir un discuros propio para proclamarlo en la escena, pues en varios casos prevalece la emocionalidad, el deseo y el placer de articular los movimientos, de bailar por bailar, olvidando que el cuerpo junto a sus formas posee un carácter natural de construcción social produciendo un *patrimonio simbólico.* De esta forma, he identificado un fuerte prejuicio que se genera en torno al quehacer del danzante y su objetivo escénico, porque los canales de transmisión disparan cosntantemente información priorizando, lo que John Searle (Arango Restrepo, 2017) denomina como la *intencionalidad,* en cuanto al intercambio de signos y estructuras de lenguaje, que a través de una producción estética y la experiencia generada dicta un conocimiento amplio; es decir, en algunos casos, los procesos de creación para el danzante se convierten en una algarabía que somatiza sus estados y no permite trascender y compartir la información de tal manera que para el interlocutor/receptor se desdibuja el contenido y únicamente logra evidenciar algunos patrones técnicos y corporales sin poder realizar una lectura a profundidad de los tejidos del lenguaje estético corporal que se propone.

Así mismo, entre mis cuestionamientos, hallaba una fragmentación contundente en relación a los mecanismos de registro para captar la esencia de los movimeintos, de las poéticas, de allí que mi experiencia desde la escritura me conducía a verificar las posibles asociaciones entre estos dos oficios (*Danza y escritura)* – los cuales realizo desde hace 10 años aproximadamente- porque ambos involucran la sensibilidad, la emoción, las manifestaciones poéticas y la articulación de signos que desembocan en un texto; sin embargo, la escritura tiene un soporte que le permite navegar por el tiempo, en su lugar la danza carece de dicho soporte. Por esto, he llegado a formular esta pregunta que da inicio a todo una investigación ardua y emocionante: ¿Cuál es la

relación entre la escritura corporal (*texto corporal*) y la escritura literaria (*texto literario*) en los procesos de creación coreográfica, tomando como casos de estudio "*La Consagración"* y "*Regocijo*" (Montajes de grado ASAB), como soportes de producción de conocimiento en el campo de la danza?

Objetivos

General

Evidenciar el diálogo que emerge entre la relación de componentes y referentes teóricos (*escritura literaria*) y prácticos (*escritura corporal*) para la construcción de un texto que configura el discurso de un danzante; brindando un soporte en los procesos de creación coreográfica, específicamente para los casos de estudio *"La Consagración"* y *"Regocijo"* (Montajes de grado ASAB), reafirmando el campo de la danza como una práctica epistémica en un contexto específico.

Específicos

- Indagar acerca de los componentes y elementos fundamentales parala creación literaria y la creación en danza, teniendo en cuenta los signos, códigos, referentes y demás aspectos que confronten las dinámicas, cualidades, técnicas y usos de símbolos dentro de la composición de un *texto literario* y un *texto corporal danzado*.
- Analizar los registros, fruto del desarrollo de las creaciones coreográficas, con el propósito de dar cuenta de reflexiones, observaciones, conceptos y planteamientos, de acuerdo a los intereses técnicos-corporales y cognitivos del danzante.
- Realizar un ejercicio comparativo entre la escritura corporal desde el *tecto corporal danzado* y la escritura literaria desde el *texto literario*, según el análisis de los procesos de creación coreográfica *"La Consagración*" y *"Regocijo"*, demostrando la importancia y el valor que posee dicha relación, para soportar el discurso del danzante en su contexto, como experiencia estética y práctica epistémica.

Marco Teórico Conceptual

En este aparte expongo los conceptos y fundamentos teóricos que soportaron el proceso de investigación para lograr la adecuada documentación y validez de la información en relación a las 3 categorías que conforman el eje de este trabajo, de manera que se evidencian asociaciones e intrecambios conceptuales entre una y otra disciplina.

En primer lugar, acudí a conceptos relacionados con la semiología, la lingüística y la teoría literaria que contienen la explicación de la configuración del ***texto literario***, desde el concepto de signo según Saussure hasta la estructuración compleja, y aún estudiada, de un texto soportada bajo la teoría literaria de Bajtín. Autores como Aguiar e Silva, Julia Kristeva, Ángel Rama, Barthes, Gili Gaya, John Searle, los textos orientales de Lu Ji, entre otros autores quienes contribuyeron a enriquecer desde sus componenetes teóricos las estructuras prácticas del lenguaje del cuerpo, la caligrafía del movimiento y elementos empleados en los procesos de creación en danza.

Además, la influencia de escritores como Virginia Woolf, Alejandra Pizarnik, Olvierio Girondo, Ernesto Sábato, Baudelaire y otros personajes, inspiraron a través de sus composiciones el deseo de fortalecer mis lineamientos y voces poéticas dentro de la escritura y la danza.

Como segunda categoría se hallará lo que corresponde al campo del ***texto coporal danzado***, lenguaje corporal, las poéticas del movimiento, la escritura del cuerpo y las variaciones técnicas en danza para la conformación de un producto escénico; aquello que respecta a las sensaciones liberadas por el cuerpo por medio de las formas para el acto creativo; entre los autores que mayormente influenciaron esta segunda línea están: Pierre Guiraud, Yaghen-Vial, Adrián Cangi y de forma secuencial la experiencia propia, de mis compañeros de carrera, maestros, danzantes y espectadores amanetes del lenguaje corporal danzado.

Finalmente, la última categoría abarcaba los conceptos de ideología, experiencia estética y epistemología, ayudando a reconocer el campo de la danza como un campo de conocimiento dentro de la humanidad. Para ello, leí, estudié y analicé desde los planteamientos de Jordi Planella en su texto *Cuerpo, Cultura y Educación*, hasta las teorías evolucionistas de la Dra. Katia Mandoky y sus argumentos frente a la Prosaica y la Poética. Entonces, de esta manera, se compone la estructura base del contenido fundamental de mi investigación.

1. TEXTO LITERARIO

Inicialmente, destaco la función social que posee el **signo**, como una unidad física-perceptible que comunica, según planteamientos de De Saussure; en el caso propio del signo lingüístico lo define como *"la vinculación de un concepto con una imagen acústica",* es decir, las palabras tienen un componente material (una imagen acústica) y un componente mental referido a la idea o concepto. Para ser comprendido el signo debe formar parte de un código: serie de convenciones preestablecidas comunes al emisor y al receptor). Una vez definida una de las unidades mínimas del lenguaje escrito, consideré pertinente mencionar la aparición de la **escritura** desde el pensamiento del Uruguayo Rama, que lo expone como un mecanismo de jerarquización y poder por medio de un sistema ordenado y de dominio exclusivo (ilustrado) dentro de las civilizaciones; posibilitándoles las expansiones ideológicas, las estructuraciones mentales y sociales para así consolidar una compleja red de comunicación e información de forma evolucionista; de esta manera, Ángel Rama, manifiesta que el registro escrito dentro del contexto cultural Latinoamericano ha implicado una lucha de poderes a lo largo de la historia: *"Este exclusivismo fijó las bases de una reverencia por la escritura que conluyó sacralizándola."*; entonces, con el paso del tiempo el oficio del escritor se ha reconocido como aquel tejedor de historias que

abarcan un territorio y *"la construcción de la literatura, como un discurso sobre la formación, composición y definición de la nación."* (Rama Ángel, 1998).

Para comprender el verdadero sentido de estas construcciones escritas y su evolución en el tiempo, indagué acerca del valor de la **sintaxis** de una oración, pues requiere, inicialmente, conectar de manera lógica y ordenada un sujeto que acciona y comprender que "e*l significado de las palabras y su valor funcional sólo adquieren plenitud de vida dentro del conjunto de que forman parte."* (Gili Gaya, 1980, p 2)*;* es decir, las connotaciones que posee nuestro lenguaje articulado va ligado a un contexto, como explica Gili Gaya en su libro Curso superior de sintaxis; además describe que, "*Todos los elementos, palabras, frases u oraciones enteras, que se relacionen de modo inmediato o mediato con un verbo en forma personal, forman con él una oración."* (Gili Gaya, 1980, p 23). Todas estas definiciones van acompañadas de un studio psicológico, filosófico, gramatical y principalmente ontológico.

Así, mis rutas de indagación se fueron orientando hacia el aporte de Roland Barthes desde su análisis en el texto *El grado cero de la escritura,* donde se cuestiona la existencia de una **escritura poética** tomando como referente el paralelo entre prosa y poética que surgió en la época clásica, dos magnitudes similares pero con atributos particulares y deduce que, "*Toda poesía no es entonces más que la ecuación decorativa, alusiva o cargada, de una prosa virtual que yace en esencia y en potencia en cualquier modo de expresarse."* (Barthes, 1997). Igualmente, el planteamiento de Barthes en cuanto a la creación de un lenguaje escrito para establecer parámetros y estructuras de relación de forma simbólica con el mundo, entonces, dice: "*Ninguna palabra es densa por sí misma, es apenas el signo de una cosa y, mucho más, la vía de un vínculo. Lejos de sumergirse en una realidad interna consubstancial a su designio, se extiende, apenas proferida, hacia otras palabras, formando una cadena superficial de intenciones."*. (Barthes, 1997)

Poco a poco me fui adentrando en las derivaciones del concepto de **función poética del lenguaje,** las cuales han transcurrido a lo largo del tiempo entre varios autores, desde Jackobson en 1959 hasta nuestros días; aún así, de los autores más representativos en este trabajo para el análisis de este amplio concepto es Aguiar e Silva, donde expresa la función poética del lenguaje permite la construcción de un universo de ficción, siendo el lenguaje fuente de *"poder suficiente para organizar y estructurar mundos expresivos enteros"*. El lenguaje literario estructura un discurso de contexto limitadoo y semánticamente orgánico, que impone una verdad propia. Por otra parte, hallé unas definiciones claves realizadas por Juli Kristeva, en la que propone que el lenguaje poético es similar a la encarnación material del lenguaje, y dado su carácter esencialmente heterogéneo, desafía las formas homogéneas del lenguaje y comúnmente aceptada por ser un vehículo de significado y comunicación. *El lenguaje poético interrumpe el significado o, al menos, permite toda una variedad de nuevos significados e incluso nuevas formas de comprensión.* (Kristeva, 1974)

Continuando con la etapa de definiciones y enlaces conceptuales, he pasado a expandir la perspectiva de la investigación de acuerdo con el texto Prosopoema del arte de la escritura (2010) donde se plantea *"el concepto de literatura como algo orgánico, a pesar de su aparente modernidad es, sin embargo, una idea muy vieja en nuestras culturas"*(p.19), y sugiere que la vitalidad del concepto **literatura** se origina a partir de un incentivo natural que evoca un sentido y subyace a través de la experiencia, además de ser un vocablo que alude a una de los tantos principios de manifestación en las culturas antiguas, se escudriñan en éste, lazos que solidarizan el entramado de espacios comunes, costumbres, ceremonias y aspectos socio-culturales que inmiscuyen al individuo; forjando un mecanismo de inscripción y como resultado se obtiene la expansión de la cultura hasta obtener un valor simbólico.

Llegando a una de las fases proyectivas para establecer el paralelo más adecuado entre el lenguaje escrito y el texto corporal danzando, abarqué el concepto de **teoría literaria,** resguardado en las fuertes tendencias el ruso Mijail Bajtín, que concibe la literatura más allá de una expresión artística como un documento que posee unas características especiales por mantener las estructuras sociales y las manifestaciones culturales; además, plantea el uso del lenguaje como un mecanismo ideológico por trascender y perdurar en el tiempo: *"En la construcción por Bajtín de una poética histórica iba implícita —a juicio de Kristeva— no sólo la superación de un formalismo estéril, sino el arruinamiento de la propia poética, incapaz de dar respuesta coherente a los que llamaba «textos-límite de nuestro tiempo», o sea: una lectura global del texto, «ni literaria, ni lingilística, ni filosófica, sino todo ello a la vez», que pudiese dar cuenta —desde una posición sin embargo renovadora."*(Huerta Calvo, Javier, 1982). Bajtín postula en uno de sus principios la plasticidad de los signos que les otorga una funcionalidad dicotómica del lenguaje, generando una *"realidad discursiva inscrita en enunciados reales […]"*

2. TEXTO CORPORAL DANZADO

Para entender las manifestaciones del lenguaje corporal, consideré necesario analizar el punto de origen de esos códigos y signos escriturales; según el artículo *Sobre el concepto de la percepción* (Vargas, 1994) algunos estudios realizados por diferentes ramas de las ciencias humanas como la antropología, la psicología, la filosofía, entre otras, han definido la **percepción** como la elaboración de juicios y significados, que se originan en un espacio y tiempo determinado. Es así como se contextualiza y nutre la experiencia, dejando registros de los estímulos por todo el cuerpo, brindando la capacidad interpretativa-corporal para obtener una recopilación de datos que se transforman en significados: *"La percepción es biocultural porque, por un lado, depende de los estímulos físicos y sensaciones involucrados y, por otro lado, de la*

selección y organización de dichos estímulos y sensaciones. Las experiencias sensoriales se interpretan y adquieren significado moldeadas por pautas culturales e ideológicas específicas aprendidas desde la infancia. La selección y la organización de las sensaciones están orientadas a satisfacer las necesidades tanto individuales como colectivas de los seres humanos, mediante la búsqueda de estímulos útiles y de la exclusión de estímulos indeseables en función de la supervivencia y la convivencia social, a través de la capacidad para la producción del pensamiento simbólico, que se conforma apartir de estructuras culturales, ideológicas, socialese históricas que orientan la manera como los grupossociales se apropian del entorno." (Vargas, Luz María, 1994, p.1).

Una vez argumentados los aspectos de orden comunicativo y receptivo respecto al cuerpo y sus experiencias; dirigí la mirada a Guiraud, quien expone del **lenguaje corporal** un estudio categorizado de los indicios corporales en dos grandes partes: la forma del cuerpo (*fisiognomonía* o morfología del carácter) donde el cuerpo habla en la medida en que nos informa sobre la identidad y la personalidad de los seres humanos, la apariencia física y los movimientos; y la *patognomonía* o la kinética de las emociones –término empleado inicialmente por Lavater-, que estudia las manifestaciones físicas de las emociones. Ambos rasgos componen unas estructuras de significación y por ende le otorgan al cuerpo una gramática corporal dando origen a las metáforas del cuerpo. *"En resumen, si el cuerpo "habla" es por medio de un lenguaje, es decir –como cualquier otro lenguaje-, de un sistema de signos que se constituyó a partir de un pequeño número de elementos, de acuerdo a reglas derivadas de la realidad o, en todo caso, de la realidad tal como pudo ser observada e imaginada en un momento dado. Pero este sistema trasciende a datos históricos y sus motivaciones etimológicas, para generar una estructura autónoma, inmanente y arbitraria […]"* (Guiraud, 1986, p.29).

No obstante, se evidencia un tejido de signos y patrones corporales que soportan al cuerpo como aquel documento físico que narra; de esta forma, Cangi propone en su texto *Escritura y resonancias: variaciones sobre el cuerpo poético* que el cuerpo se presenta desde unos signos autobiográficos y unos signos poético constituyendo lo que se determinaría como *texto,* debido a que entreteje las experiencias con hábitos, costumbres y expresiones del cuerpo; además de ser el instrumento de visibilación artística, social, cultural e histórica, entonces, escribe: *"Ante el cuerpo sólo disponemos de vestigios, de huellas, de improntas y de indicaciones. Frente a la colección de pedazos y de secretos, de incorporaciones y de expurgaciones, de pliegues y de despliegues, enfrentamos cada vez una diferencia anómala, que algunos gustan llamar "deforme". Cuerpo es el nombre de una colección de partes que indica una presencia que es en extremo singular, aunque descanse en una tipología social."* (Cangi, 2017)

3. EXPERIENCIA ESTÉTICA

Al estudiar detalladamente el marco conceptual de las dos primeras categorías que fortalecerán esta etapa final de indagación, pienso que es necesario hacer énfasis en dos terminos que direccionan y acreditan los procesos creativos dentro de un contexo; así, lo que se conoce como **aferencias** y **eferencias** participan como dos aspectos de vital importancia dentro de un proceso cíclico neuronal que refiere, en su etapa inicial a la recepción de los estímulos provenientes del mundo exterior que viajan con información a través de los sensores del cuerpo para llegar a la médula espinal. Las neuronas son, al mismo tiempo, receptoras y emisoras de dicha información para acogerla, procesarla y transmitirlas al cerebro, generando lo que se conoce como eferencias, es decir, una respuesta desde el núcleo principal del cuerpo a través de las ramificaciones y fibras nerviosas hasta la periferia. Estos términos fueron pertinentes para poder comprender desde mi

experiencia como se generan de forma rigurosa y ordenada las traducciones simbólicas de un medio.

Entonces, la relevancia de conocer y reconocer las atmósferas cotidianas por las cuales me movilizo, me hacen identificar aquellos aspetos que comparten algunas formas de enunciación, expresión e interpretación, para esto aparece los conceptos de ***poética* y *prosaica*** explicados brevemente por la Dra. Mandoki de esta manera: *"por "poética" me refiero a su sentido clásico aristotélico que significa lo propio de la poiesis en tanto quehacer o producir artístico, y por "prosaica" del latín prosus, participio de provertere (verter al frente), designo a la estética de lo cotidiano."* (Mandoki, 2001). Dichos terminos ayudan a consagrar la experiencia estética como un aspecto natural y constante en la vida de los seres vivos y que de una u otra forma intentan instalarse para entregar un contenido.

Por otra parte, la fundamentación evolucionista que propone la Doctora Katya Mandoki, quien analiza la estética desde los niveles de sensibilidad de las especies vivas frente a los intercambios de signos y códigos; manifiesta que la estética no solo le concierne al arte, pues opera dentro de las sensibilidades, la magnitud de la vida y los seres que la poseen, moldeando sus propias fascinaciones. Así que, define la estética como: *"La manera en que la naturaleza se excede a sí misma en la evolución"*, se construyen macro-estructuras estéticas gracias a la exploración del límite de la sensibilidad; generando conocimiento infinito gracias a las experiencias estéticas del universo. También me remití a Baumgarten, quien a partir de reflexiones filosóficas del arte y estudiar la relación con lo bello, determina la **estética** como una disciplina independiente, autónoma y capaz de situarse como ciencia del *conocimiento sensible*, postulándola así: *"el fin de la estética es la perfección del conocimiento sensible en cuanto tal, y esto es la belleza" (Aesthetica)* (Opus Prima, Anotaciones de Joan Figuerola, 2008).

Finalmente, hago visible el concepto de epistemología como el vocablo que propone el diseño de una epistemología del cuerpo, comprendiéndolo como elemento clave de institucionalización dentro de las sociedades; se incluye como capital simbólico y fuente de conocimiento sensible a través del intercambio de información. Para ello, es importante señalar que el concepto de **epistemología**, *"proviene del griego **epistéme** y significa conocimiento y teoría del conocimiento. El término griego no hace referencia a cualquier conocimiento sino a aquel que de forma aproximada hoy conceptualizamos y definimos como ciencia."* (Planella, 2006), lo cual reafirma que toda aquella organización y sistematización de una serie de signos, códigos y patrones conforman las normas y/o leyes, teniendo la capacidad de comprobar determinadas áreas o disciplinas para darle sentido a la existencia, que a su vez propicia herramientas de conocimiento para el progreso y reconocimiento de los individuos.

Concluyo de esta forma el marco teórico conceptual de este proceso investigativo, el cual me permitió generar los enlaces apropiados, tejidos estructurales, modelos comparativos, de asociación y diferencias técnicas que enriquecieron poco a poco este trabajo; también, me ayudó a consolidar algunas nociones, ideas y pensamientos en hipótesis que más adelante desarrollaré a nivel profesional.

Capítulo 1: HIBRIDOS ESCRITURALES

Cronología de un signo caligráfico

"Entiéndase por lenguaje un sistema de signos apropiado para la expresión de los fenómenos del espíritu."

(Blanco, 2003)

"A menudo, cuando leo las obras de los grandes escritores, tengo la secreta esperanza de poder captar su verdadero espíritu."

(Ji, Prosopoema del arte de la escritura, s. III d. C.)

Algunas reflexiones que han surgido en la actualidad acerca de diversas manifestaciones artísticas del hombre a lo largo de la historia, coinciden en que éstas, de forma directa o indirecta, engloban la intención de trasmitir una idea, un conocimiento o un sentir, promoviendo dinamismo y productividad en las sociedades. No es necesario señalar dichas manifestaciones como una estratificación global, moral, emocional o estructural, en su lugar se pueden determinar *posturas* arraigadas a la experiencia del sujeto donde encuentra mecanismos para articular ciertos signos que dan continuidad al extenso número de posibilidades para aparecer en el mundo.

En primera instancia, aparece el cuerpo permeado por el universo, por los fenómenos, y también por espacios familiares, académicos y sociales que abarcan aspectos de orden histórico/geográfico, político/económico, social/cultural, grabando desde la experiencia una serie de huellas e improntas que lo convierten en un *documento* autobiográfico que reseña, narra e informa, dirigiéndolo a rutas de análisis, reflexión, comunicación y de manera estricta al conocimiento propio. Así es como las sociedades empiezan a constituirse por una red de principios fundamentales, que surgen de la relación entre las particularidades de un grupo de

individuos y las dinámicas que sugieren el entorno, generando lineamientos para establecer un orden que permita la apropiación de un espacio/tiempo; para que emergieran varias de las sociedades actuales, fue necesario establecer aquellos mecanismos de asociación, participación y comunicación que sistematizaron el intercambio de perspectivas, prácticas, ideas y conductas entre los individuos hasta nuestros días.

De esta manera, considero que apareció una fuente importante de articulación universal, después de los pictogramas[1], que fueron las *palabras habladas* – según Burroughs (2009) "*...son unidades verbales que refieren a una secuencia pictórica"* (p.26),es decir, la palabra hablada no tiene una relación directa con la imagen de algo que se menciona pero encuentra asociaciones sonoras que en una primera instancia ayudan a su comprensión, para luego inferirse la palabra escrita, que configura un símbolo de representación.

Desde la prehistoria buscaron crear con las imágenes vínculos de reconocimiento visual por medio de réplicas de la percepción y las experiencias a través del trazo, que construyeron secuencias de códigos para representar colectivamente una realidad, es decir, principalmente debe existir, estar, emerger y luego nombrar para posibilitar su comunicación, para poder determinar algo, debe existir, verse, sentirse. Esto nos ha permitido generar estructuras de significación que

[1]De acuerdo a las indagaciones en la Historia del Arte, durante el periodo paleolítico los hombres vivían en cavernas o "*bajo la protección de rocas salientes*", lugares en los que cultivaban sus dinámicas de vida, a través de la reproducción de grabados, tallados o pinturas, en su mayor parte, de algunas experiencias de cacería: animales como bisontes, ciervos, caballos, y/o elementos de la misma como lanzas, flechas, etc…; sin embargo, éstas representaciones trazadas han evidenciado la fuerza de contemplación y poca distinción entre imagen y realidad del hombre de las cavernas. Para considerar dichas explicaciones se ha explorado la cueva de Altamira (España), Lascaux (Francia), entre otras, permitiendo afirmar los hallazgos como *pintura rupestre* que más allá del meticuloso trazo, el estilo y la forma contiene una intención de ritual y magia.

dan orden y sentido a las acciones de los individuos, favoreciendo el intercambio y relación entre sí.

Las correspondencias establecidas entre el sujeto y el mundo exterior configuran a partir de los sentidos dicha construcción simbólica del medio que más adelante será dotada de unos *componentes de significación* establecidos por *signos*[2] para articularse de manera colectiva. Las búsquedas del sujeto por trascender y fijar los acontecimientos lo conducen a componentes de producción y representación que evidencian el uso entretejido de estos *signos* de manera permanente para manifestar sus contenidos de apropiación, perspectivas e interpretaciones y con ello suscitar una postura frente al contexto.

Según el artículo *Sobre el concepto de la percepción* (Vargas, 1994) algunos estudios realizados por diferentes ramas de las ciencias humanas como la antropología, la psicología, la filosofía, entre otras, han definido la percepción como la elaboración de juicios y significados, que se originan en un espacio y tiempo determinado. Es así como se contextualiza y nutre la experiencia, dejando registros de los estímulos por todo el cuerpo, brindando la capacidad interpretativa-corporal para obtener una recopilación de datos que se transforman en significados.

De esta forma, la palabra puede mencionarse como una de las figuras funcionales que más se contempla entre las sociedades como sistema para articular nuestras ideas, mantener una participación e instaurar correspondencias, otorgando disposiciones universales que se

---

[2]De Saussure destaca la función social del signo como una unidad física-perceptible que comunica. En el caso del *signo lingüístico* lo define como *"la vinculación de un concepto con una imagen acústica",* es decir, las palabras tienen un componente material (*una imagen acústica*) y un componente mental referido a la idea o concepto. Para ser comprendido el signo debe formar parte de un código: *serie de convenciones preestablecidas comunes al emisor y al receptor).*

transforman en regímenes de representación, categorías, jerarquías y algunos modelos conductuales. Dicha secuencia de sonidos articulados, conocidos como *palabras,* se han producido de la necesidad de nombrar y designar nuestro universo. Con el paso del tiempo, se identifican unos principios que regirán a las sociedades por medio de la palabra, creando registros que permiten que una idea, un pensamiento o un suceso trasciendan; esto nos acerca a lo que conocemos como la *palabra escrita* y/o *escritura.*

1.1. El oficio de los hilos en el telar de la escritura

La evolución y el desarrollo del individuo, respecto a sus *procesos cognitivos,*[3] le han dado la responsabilidad de modular, pronunciar y escribir palabras a consciencia; la oratoria, el diálogo y la escritura corresponden a una de las tantas posibilidades de expresión de la palabra, pero lo que atañe valor a cada uno de estos aspectos representados en *signos* es la esencia, el trasfondo, la aparición de las sensaciones a través de figuras, es decir, los niveles de apropiación que adquieren un prestigio a través del individuo para reconocerse en una intención postulada en cada acción, repercutiendo en sí mismo y en los otros. Es la intención la que fundamenta las vías de proyección y el enfoque del enunciado, la que lo dirige a su finalidad; al mismo tiempo, esta se complementa por el sentido correspondiente a una situación dentro de un contexto específico. Para interpretar un arquetipo de signos se hace necesario identificar las acciones e indicaciones incentivadas desde su origen por el creador, con el propósito de movilizar una idea/sentir a través de sistemas decodificables por un agente externo.

Entonces, puedo afirmar que, en lo personal, las palabras como hilos se unen con la finalidad de convertirse en un tejido que conforman oraciones cortas o grandes textos, infinidad

---

[3] Entendido como una serie de características*: percepción, atención, memoria, lenguaje y pensamiento* que permiten adquirir el conocimiento y promover la interacción con el entorno.

de diseños escriturales; de tal manera que representan universal y particularmente cualquier rasgo del mundo, además de recopilar experiencias que transitan sobre emociones y sentimientos, evidenciando un periodo de vida con un espacio-tiempo que manifiesta el estado del sujeto. Así mismo, se diseñan los tejidos, empleando meticulosamente los hilos, su dirección, color, textura, materiales, etc. Un tapiz que no solo contiene una forma, tal como se puede asociar a la descripción semántica de un texto, a la sintaxis de las oraciones o a la configuración interna de nuestro propio organismo: *los músculos, los órganos, la piel*, son tejidos que evidencian de manera detallada los hilos que se articulan, para sostenerse entre sí y soportar una estructura, formar un extenso cuerpo de imágenes, historias y realidades.

La mayoría de formas que se emplean para articular el universo, manifiestan un suceso secuencial de signos que se hacen visibles y significativos para la existencia tales como los posibles enlaces que articulan el universo a través de la energía, o el despliegue de la naturaleza en su magnificencia funcional y visual a través de los tejidos; quizás también, en cada filamento del reino animal que escritura la evolución; en fin, solo por mencionar algunos ejemplos a groso modo, que evidencian los hilos que entretejen el tapiz de la vida.

Considero que, en la escritura las palabras son hebras que se infieren del habla humana para organizarlas y articularlas de tal manera que respalden algunos tránsitos en el tiempo, conservan fuerzas, atan cualidades y estimulan la movilidad del verbo que repercute en el cuerpo; posibilita que las fibras del corazón se escabullan entre el telar de la dermis para que aniden un conocimiento silencioso y prodigioso, que así como se anudan, se enredan y se desenredan, se convierten en misterio, jerga y retórica.

De lo anterior, surge un cuestionamiento acerca de la importancia del acto escritural que inició desde hace varios siglos en sociedades antiguas para establecer el orden social, educativo y político; reflejando la exclusividad del oficio y la estructuración de pensamientos que impusieron

jerarquías gracias a su estudio y dominio; en consecuencia, se demostró la obediencia por parte del pueblo hacia los *ilustrados,* como afirma el escritor uruguayo Ángel Rama en uno de sus primeros capítulos del libro *La ciudad letrada,* donde plantea que la función escrituraria limitaba el conocimiento, la identidad y la integridad de los sujetos; aun así, con el paso de los años las sociedades reclamaron su autonomía y su libertad de aprendizaje que les permitió hacer una revolución de pensamiento, instaurando mecanismos de alfabetización, homogenización y restauración de lo que se consideraba "erudito" para consolidar la escritura y llegar a *"la construcción de la literatura, como un discurso sobre la formación, composición y definición de la nación."* (Rama, 1998).

Se puede decir que históricamente la escritura ha legitimado el conocimiento de manera universal y transversal, filtrándose entre las comunidades para conceder algunos saberes, comportamientos y lógicas necesarias para la *adaptabilidad*[4]según las transformaciones que sugieren el contexto, dado que el cuerpo y el intelecto del sujeto están en un proceso constante de construcción/renovación, permitiendo enriquecer y evolucionar sus mecanismos de manifestación. En paralelo, es importante mencionar a Ferdinand de Saussure (1916) quien analiza las transformaciones en el campo lingüístico desde el carácter histórico/social, donde abarca dos categorías para el estudio de la lengua: *diacronía* y *sincronía,* que evidencian aspectos del tiempo incidiendo en el lenguaje. El *enfoque sincrónico,* refiere a lo estático, a la observación

[4] *"Los huesos de lo efímero"* fue el título de mi primer ensayo publicado en la revista ***CuerpoEspín*** (2017), donde contemplo la adaptabilidad como resultado de una necesidad exigida por el medio para la evolución, así como las oscilaciones en el tiempo que nos brindan un contexto diferente, fluctuante, movible y de esta manera posibilita la apropiación y ejecución individual en un medio; la adaptabilidad aparece como *"una necesidad de equilibrar la identidad propia con las nuevas demandas globales."*(Guash, 2004, p.15), para encontrar un equilibrio dinámico que estructure y posicione nuestra vocación entre la necesidad, las condiciones y lo heredado.

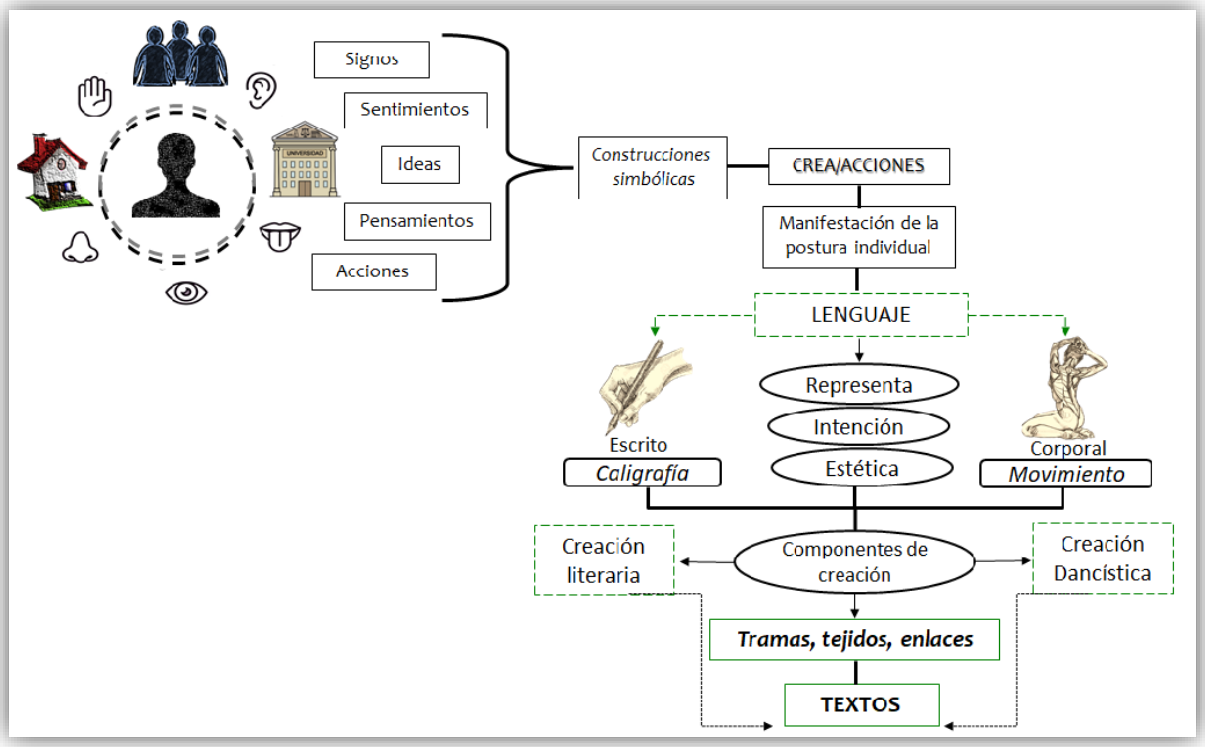
de la época estructurando el lenguaje, mientras que el *enfoque diacrónico* describe y analiza el proceso evolutivo del lenguaje, las modificaciones y novedades que suscita en el tiempo; es decir, dos ejemplos que abren el panorama con enunciados que reiteran las búsquedas y hallazgos sobre el lenguaje implícito en un grupo de individuos con unas nociones de pensamiento, ideologías y procesos de aprendizaje.

Por dicha razón, para esta indagación, el acto escritural en su prestigioso rol, no solo se encuentra sujeto a consideraciones y normas lingüísticas que lo responsabilizan de mantener la vitalidad estructural y teórica de un trabajo generacional en el transcurrir del tiempo -como lo he mencionado-, además, se hace necesario mantener latente el oficio de la escritura, enfocado desde la invención, la producción individual y colectiva para mover los hilos que integran la sensibilidad del ser humano en un entorno, como bien se puede asociar al caso específico del ejercicio literario, debido a que en este campo se evidencian algunos procesos de creación que consolidan el *texto literario* para resguardar la esencia del ser, de las comunidades y del universo, es decir, la literatura como experiencia personal, sensorial y emotiva constituida a través de una red de palabras vinculadas a un lenguaje poético[5]. Así pues, las indagaciones de Roland Barthes en torno a la existencia de la escritura poética, comprende que "*Toda poesía no es entonces más que la ecuación decorativa, alusiva o cargada, de una prosa virtual que yace en esencia y en potencia en cualquier modo de expresarse."* (Barthes, 1999, p.11)*;* es decir, el contenido poético en la escritura descarga las experiencias personales y colectivas para así potenciar enunciados.

---

[5] *"En lo que respecta a la teoría del lenguaje poético, se trata de que las palabras permitan volver a experimentar en la lectura las emociones que las motivaron, experiencia que Borges concibe como el asalto de la belleza y que podría cumplir la función de recordar y acercar las cosas ante la disolución del paso del tiempo"* (Castellanos P (2012, 10 de octubre)

Figura 1. Genealogía de un texto.



1.2. Oscilaciones entre lo literario y lo corporal

Considero que el producto escrito, como el enlace de ideas que promueven un sentido otorgado a partir de la libre configuración y ordenamiento de signos durante un proceso de traducción y transformación de un estado de las experiencias del ser humano a la grafía. En la literatura se puede observar la continuidad del oficio de las palabras a través del tiempo, gracias a una composición de tramas individuales y comunitarias entre nociones, pensamientos, sentimientos y letras, para enmarcar un desarrollo continuo en un espacio/tiempo, lo que le atribuye un carácter sensitivo, narrativo y argumental dado que el contexto del autor y de su obra está latente en los procesos de creación y su resultado final.

Algunos textos consultados sobre la teoría literaria, me permitieron comprender que la composición literaria atiende a figuras y compromisos lingüísticos y estéticos que propician una

organización para sus contenidos con fines narrativos y descriptivos, albergando fenómenos, hechos, argumentos y discursos planteados desde unas estructuras de vida. En la mayoría de composiciones poéticas se empleaba el recurso lírico como herramienta social y política, *"el autor recurre a él (género poético) porque quiere describir el proceso de la creación literaria desde una perspectiva narrativa abierta, cuyos argumentos no puedan encerrarse en un lirismo hermético. Este género poético deriva de los discursos y debates de los diplomáticos y retóricos de la época de los Reinos Combatientes (403-256 a.n.e)"* (González España, 2016) Es decir que se consolidaban dichas creaciones con un propósito popular, social, asequible, poco presuntuoso, pero con un trabajo elaborado desde la riqueza del léxico junto a los matices que derivaban de un pensamiento construido de época. Para los orientales, la taxonomía inicial de las creaciones poéticas bordaba un entramado en prosa, cuidadoso, milimétrico y, por ende, preciso una filigrana que correspondía a las intenciones individuales y colectivas de la vida misma; intenciones que afloraban dentro de un marco social discursivo para prolongar las experiencias, como asuntos de formación intelectual y sensible.

De acuerdo con el texto *Prosopoema del arte de la escritura* (2010) "*el concepto de literatura como algo orgánico, a pesar de su aparente modernidad es, sin embargo, una idea muy vieja en nuestras culturas"*(p.19), sugiere que la vitalidad del concepto "literatura" se origina a partir de un incentivo natural que evoca un sentido y subyace a través de la experiencia, además de ser un vocablo que alude a una de los tantos principios de manifestación en las culturas antiguas, se escudriñan en éste, lazos que solidarizan el entramado de espacios comunes, costumbres, ceremonias y aspectos socio-culturales que inmiscuyen al individuo; forjando un mecanismo de inscripción y como resultado se obtiene la expansión de la cultura hasta obtener un valor simbólico.

Según lo mencionado, lo esencial en el texto literario no reside únicamente en su forma o su estética, conjuntamente, allí se acunan las intenciones más profundas de un individuo al momento de su composición, *"la literatura viene del espíritu y se define por la creación. La poesía emerge como resultado de los sentimientos del poeta que, estimulados por el contacto con el mundo exterior, se ven impulsados a expresarse"* (Ji, Wen Fu, s. III d.c)

Así, la literatura aparece como arte, debido a que en su proceso de creación el individuo tiene la facultad de escribir, trazar y fijar, como mecanismo para materializar las vibraciones y movimientos que se escapan del cuerpo, de forma que contiene una acción reflexiva sobre aquellas dinámicas que integran las *fuerzas de origen* para darle forma, estilo, intención e intensidad. Del mismo modo, el cuerpo junto a los sentidos, recopila de las experiencias un carácter que sugiere la transmisión y simultáneamente busca conquistar la información objetivada que se encuentra en las diversas atmósferas para moldearla, con el propósito de aparecer, entregar y circular entre las sociedades.

El cuerpo le atribuye a la creación literaria, con sus diversas prácticas, un bagaje extenso de experiencias que notifican cierta información en la corriente de narrativas que se instalan en una estructura semántica: los músculos pueden contener la narración de un acontecimiento, las letras encarnan la visceralidad de un verso, la secuencia sonora de un escrito es la voz del *cuerpo autobiográfico*[6] que se halla instalado frente a un mar de sucesos, la movilidad del cuerpo es la

[6]Cangi reflexiona sobre las variaciones que posee el cuerpo con el trabajo diario y encuentra que el *"cuerpo es el nombre de una colección de partes que indica una presencia, que es en extremo singular, aunque descanse en una tipología social".* Dicha tipología social evidencia la construcción de unas estructuras de significación amparadas por los signos, que le permiten al individuo recopilar y apropiar de forma corporal determinados patrones que han atravesado su experiencia obtenida por algún tipo de acción-reacción para luego organizarlas dentro de dichas

metáfora del corazón palpitando, es un intercambio que proyecta un legado desde el cuerpo y la escritura. Dicho legado se fundamenta inicialmente desde lo que llamamos *biográfico*, que despliega sus raíces etimológicas del griego*: bios: "vida"* y *graphein: "escribir"* (Definición.DE., s.f.), comprendiendo la noción de vida, historia y narración escrita a través del individuo; el cuerpo mismo ha de tener unas marcas que relatan la existencia delimitada por un *espacio/tiempo*, es decir, además de poseer una estructura de carne y hueso, somos documento de soporte, Yaghen-Vial (2002) afirma:

"Por ello, el cuerpo se le puede definir como un lugar de inscripción de la lógica de los signos y significados que definen el mundo humano ya que es una construcción significante, un referente primordial del "yo" que se encuentra inmerso en un mundo imaginario donde los mitos individuales y sociales se alimentan y sostienen. Al mismo tiempo que es un referente constante de experiencias intensas a nivel sensorial, motriz, erótico, entre otras." (p.154)

De manera rudimentaria, realizo un paralelo entre los diversos telares que componen nuestro organismo, las fibras y estructuras internas que albergan sensaciones y/o emociones, también a los rasgos, comportamientos, características y patrones conductuales que se han ido anudando desde la sensación a la acción, seleccionados corporalmente por cada individuo de acuerdo a unas necesidades y un contexto de desarrollo que reseñan su historia de vida. Así, se compone lo que Guiraud determina como la *fisiognomonía y patognomonía*[7], participando de un *lenguaje*[8]que

---

estructuras y transitar por la vida, entonces *"puede decirse que lo finito es el cuerpo biográfico con sus experiencias y atletismos de la carne y que lo infinito son la sensación y el sentido que se intercambian por un instante en el llamado "cuerpo poético".* (Cangi, 2017)

[7]En *el lenguaje del cuerpo (1998),* Guiraud expone una división del estudio de los indicios corporales en dos grandes partes: la forma del cuerpo (*fisiognomonía* o *morfología del carácter*) donde el cuerpo habla en la medida

corrobora las asociaciones y conexiones simbólicas junto a las intenciones comunicativas entre los individuos.

Comprender nuestro cuerpo como aquel *documento* que contiene información (genética, familiar, social, institucional, universal, etc…) me ha permitido identificarlo como un texto que emerge desde la cotidianidad hasta mi quehacer como danzante, reuniendo no solo aspectos introspectivos y personales, sino referentes a una historia y un contexto, evidenciando que a partir de la movilidad del cuerpo propagada con una intención se transforma en un elemento escritural, literario y discursivo.

Reuniendo, estos principios teóricos sobre la *gramática del cuerpo*, considero que la danza exhibe, además de un arte en el legado de la cultura humana, una escritura gramatical estéticamente acompañada de unas huellas, un sentir, una estructura junto a una sensación, una lógica discursiva con unas cualidades que clarifica la intención del danzante, los recorridos, figuras y movimientos que trazan unos signos intermitentes y fugaces para nuestra memoria de espectador.

---

en que nos informa sobre la identidad y la personalidad de los seres humanos, la apariencia física y los movimientos; y la p*atognomonía* o *la kinética de las emociones* –término empleado inicialmente por Lavater-, que estudia las manifestaciones físicas de las emociones. Ambos rasgos componen unas estructuras de significación y por ende le otorgan al cuerpo una *gramática corporal* dando origen a las *metáforas del cuerpo.*

[8]"En resumen, si el cuerpo "habla" es por medio de un lenguaje, es decir –como cualquier otro lenguaje-, de un sistema de signos que se constituyó a partir de un pequeño número de elementos, de acuerdo a reglas derivadas de la realidad o, en todo caso, de la realidad tal como pudo ser observada e imaginada en un momento dado. Pero este sistema trasciende a datos históricos y sus motivaciones etimológicas, para generar una estructura autónoma, inmanente y arbitraria […]" (Guiraud, 1986, p.29)

Por ello, la apropiación de signos permite una identidad caligráfica de todo tipo en los individuos, pues oscila entre una forma de traducción (escrito/movimiento) y el recorrido intrínseco de la acción para obtener una armonía en lo que se produce o se manifiesta, es decir, la conexión entre el cerebro y el cuerpo: más allá de ejecutar una forma estética, realiza un proceso de vinculación entre una y otra palabra que forma una oración, un texto, una historia y/o una narrativa; entre un movimiento y otro se articula una frase, una pieza, y/o una dramaturgia, de este modo, se consagra la creación como una unidad entre un proceso motor y una necesidad expresiva.

1.3. Textos que brotan en la danza

Como anteriormente he manifestado, los trazos del texto corporal se retiñen en la *presencia* del individuo, revelan múltiples e infinitas dimensiones por las que atraviesa en su vida cotidiana respondiendo a unas fases de formación; entonces, como punto de partida, me aproximo a la escritura que se configura en la danza desde sus tránsitos en las distintas etapas de desarrollo de habilidades para el auto-reconocimiento de dispositivos, su aprendizaje, técnica, procesos de creación y otras tantas exigencias básicas que le conceden la autonomía al danzante para establecer su propia *caligrafía* a partir del *movimiento*[9]en un determinado momento. Una caligrafía que perfectamente se pudiera distinguir, al igual que en la escritura, con aquellas

[9] *"La idea básica en el aprendizaje de la nueva danza es que las acciones, en todo tipo de actividad humana, y por consiguiente también en la danza, consiste en sucesiones de movimientos en las que un esfuerzo definido del sujeto acentúa cada uno de ellos.*

La diferenciación de un esfuerzo específico se hace posible porque cada acción consiste en una combinación de elementos de esfuerzo, que provienen de las actitudes de la persona que se mueve hacia los factores de movimiento Peso, Espacio, Tiempo y Flujo." (Ponce Dolores, 2010, p.19)

cualidades, rasgos y características corporales (*signos*) que determinan una habilidad/destreza, un estilo, una intensión, es decir, una fuerza expresiva del individuo. Una caligrafía corporal constituida por un estilo propio, una forma, un mecanismo motor de elaboración, un simbolismo organizado, una calidad particular y una cualidad de composición individual y autónoma para destacar la armonía de la fuerza expresiva en los trazos en el espacio; tal como en la escritura, la caligrafía aparece como un elemento gráfico que expone la belleza misma de la palabra, como *expresión del pensamiento por medio de signos gráficos* (Blanco y Sánchez, 2003)

Lo anterior, arrojó un cuestionamiento importante para mis reflexiones investigativas respecto a la divergencia evidente entre la escritura manuscrita y los indicios de la escritura corporal que radica en:

1. ***La discrepancia del tiempo y la perdurabilidad,*** debido a que el momento "*in-situ"* de la acción de la escritura viaja a través del tiempo conservando su intención de un presente, es decir, el trazo de un signo se fija en un documento que concede un valor vivo a determinado *espacio/tiempo* donde se sitúa su origen; en cambio, la escritura corporal sólo conserva sus signos en el cuerpo presente, al momento de dinamizarlos con la acción danzada se difumina el suceder "*in-situ"* del movimiento, ya que no se vale de mecanismos, estructuras o soportes que liguen su lenguaje no estático más que el propio cuerpo. Así, la escritura manuscrita participa tanto de un pasado, un presente y un futuro, mientras que la escritura corporal en la danza participa de un presente en *sfumato*[10], del *aquí y ahora.*

[10]Es una técnica o recurso pictórico de efecto vaporoso, que busca difuminar los contornos de las figuras para generar una atmósfera de ilusión entre lo existente y lo no visible. Se elabora con la sobreposición de finas y delicadas capas de pintura que dan una sensación de imprecisión y lejanía.

2. ***Los mecanismos y soportes para preservarse***[11], indiscutiblemente la condición estática de la escritura tradicional y su soporte físico, en relación a la brevedad del movimiento en la danza y el cuerpo como soporte, propicia otros tipos de lecturas, interpretaciones y sensaciones; sin embargo, ambos lenguajes viajan al interior de un individuo por medio de los sentidos. Un instante escrito perdura el tiempo que deseemos o podamos, al conservar el documento, pero un instante danzado perdura el tiempo *"in-situ"* como lo deseemos o podamos disfrutar en su momento. Al mantener un soporte físico que materializa la idea, la *escritura literaria* absorbe y trasforma una realidad, traduce la literalidad del mundo a la apropiación de imágenes e imaginarios para el lector, y encuentra símbolos comunes que responden de manera inmediata a lo sensorial, y algunos recursos literarios que no eliminan su validez permanente; en su lugar, la *escritura corporal* congrega la sensación en un individuo para dibujarla y trazarla a través de un lenguaje críptico y robusto para la sensibilidad masiva.

De esta manera, considero que la danza debería pensarse y observarse de forma meticulosa, al igual que un ensayo, un poema, una novela, un cuento y hasta un verso expuesto a interpretaciones, reflexiones, contraposiciones, críticas y el sinnúmero de respuestas emitidas por el espectador, así los danzantes, tendríamos la obligación de enmarcar con mayor rigor nuestra labor al momento de la creación, generando posibles discursos que traspasen la individualidad del danzante a un estado de las contingencias culturales y sociales y sus relaciones establecidas con

[11]Cabe resaltar que los soportes de estas dos rutas escriturales, me exigieron en profundidad los procesos de observación y anotación específica para ambos campos, pues a pesar de su aparente y obvia discrepancia, es claro que busco realizar una vinculación estructural y funcional.

el universo, expuestas en un gran telar de hilos conceptuales que se movilizan, ideas bordadas que fluyen en varios niveles, detalles de experiencias motrices y tramas sensoriales, elaboradas desde, con y hacia la metáfora para transformar la danza en un *texto*.

La danza obtiene su simbolismo estratégico con el cuerpo, produce *imágenes dinámicas* (al igual que en la poesía, convirtiendo pensamientos en imágenes) con aquellos signos que determinan un propósito, reflejando las particularidades de la naturaleza del hombre, su conducta, sus pensamientos, sus dinámicas de vida, etc. Citando a Langer: *"Estos elementos creados en la apariencia no son los físicamente dados, sino los artísticamente figurados, no el síntoma de los sentimientos del danzante, sino una expresión de conocimiento que tiene el coreógrafo de los sentimientos humanos."* (Bahena Yaghen-Vial, 2002)

Al igual que en otras disciplinas, en el campo de la danza surgen unas categorías específicas correspondientes a un lugar y un periodo de tiempo que han dado paso a los principios que fundamentan una danza u otra para potenciar su desarrollo. Algunas de las especificidades de cada técnica responden a previas indagaciones sobre el movimiento, la sensación, el cuerpo, las estructuras sociales, las demandas globales y un sin número de aspectos que convergen en la mixtura y el intercambio de lenguajes sistematizados transformados en un *lenguaje diacrónico* y dinámico, un sistema de movimientos contenedor de la experiencia vital, la herencia, la tradición, la memoria corporal y/o el recuerdo sensorial. Algunos de estos mecanismos han constituido el abecedario del lenguaje en la danza. Ciertas cualidades de movimiento evocan una imagen o una sensación, un patrón de movimiento a un estado, algunas calidades a estrategias y diversas posibilidades técnicas que conducen a un sistema de signos para configurar una frase de movimiento hasta una composición/creación de una pieza.

Las construcciones físicas/corporales de un danzante no solo están ligadas a una idea/sentir, también se sujetan a las intenciones interpretativas y de creación, consolidando imágenes y

metáforas, más allá de los lenguajes estéticos o las posibilidades técnicas de la danza. Aquí se escudriñan los tejidos y bordados de las escrituras, con el propósito no solo de encontrar una relación entre lo literario y la danza desde sus principios básicos, sino la esencia que los conducen a ser herramientas alegóricas para la vida.

Para profundizar en el rango de asociación respecto a dos de las categorías (*texto literario/texto corporal)* que soportan este trabajo y antes de hacer un recorrido por las rutas que me condujeron a vincular desde una postura reflexiva, analítica y constructiva, los casos de estudio: *"Regocijo"* (Montaje de Grado 2017-1) y "*La Consagración"* (2017-2) entorno a sus procesos de creación teórico-práctico, se hace importante tener mayor claridad sobre dos de los aspectos que motivaron el interés específico acerca de la escritura en la danza y la emergencia del texto corporal o *texto físico.* Bien sea, por los puntos divergentes en estos dos tipos de escritura que planteo: la *perdurabilidad en el tiempo* y los *documentos de soporte,* o, por las rutas que convergen en similitudes estructurales: la *caligrafía* y la *estructura gramatical*, se da apertura a una de las ideas más relevantes en esta indagación que radican en sus procesos de creación, donde se confrontan la escritura tradicional-literaria y la escritura corporal-danzada.

Como he sugerido durante este primer capítulo, la escritura literaria corresponde a un mecanismo convencional, de organización secuencial de signos articulados que conforman un sentido y un significado gracias a la experiencia del sujeto; por su parte, la danza se vale del cuerpo, que en sí mismo ya posee un valor simbólico en la sociedad; sin embargo, las decisiones individuales lo vinculan a una intención específica que se refleja en otros signos para obtener una composición con un significado y un sentido particular. Entonces, en la escritura existe un proceso organizado a través del tiempo para trasmitir una intención con la completa y cuidadosa codificación entre: vocales, consonantes, palabras, oraciones, textos, recursos lingüísticos, etc., que viajan hasta un interlocutor para que deliberadamente sea interpretado, estableciendo un

lenguaje para ser comprendido y de esta manera re-significar la vida. La danza atrapa insumos desde el cuerpo realizando una abstracción de las experiencias para desarrollar sus propias vocales, letras, frases, recursos, y así, construir otras estructuras para un lenguaje cifrado con: acciones específicas, una lógica simbólica, dinámicamente sensible e intangible que al igual que en la escritura ha navegado a través del tiempo por medio de la sensación y el imaginario porque finalmente, es a través de la contemplación que se da la dinamización del arte y el impacto verdadero de cualquier muestra de arte.

A continuación, explico y relaciono un cuadro comparativo (*Tabla 1*.) en el cual se evidencia las primeras abstracciones en cuanto a estructura y forma, entre la *escritura manuscrita* y la *escritura corporal*, partiendo de algunos principios y aspectos formales. Inicialmente, encuentro que para el estudio y análisis de un texto se hace necesario comprender los signos, códigos y aspectos formales que lo configuran para comprender el sentido de su propósito. La consolidación de la información que se encuentra estructurada en la *Tabla 1*, se genera desde la identificación de unos aspectos formales en la escritura manuscrita, los cuales me permití exponer para realizar unos acercamientos conceptuales, téncnicos y estéticos. Inicialmente, de forma evidente y elemental, los mecanismos que soportan la escritura manuscrita son tangibles, reconociendo el viaje del signo lingüístico en la palabra, el texto y su intención a través del tiempo, mientras tanto, la escritura corporal diseña sus trazos sobre el espacio gracias a las caligrafías expuestas por los movimientos del cuerpo que poseen una intención determinda; sin embargo, su tiempo de trascendencia es identificado entre lo instantáneo y lo fugaz. Aun así, ambas escrituras las concibo como generadoras de experiencias estéticas y sensibles, de reflexiones y representaciones mentales.

Adicional, hallé una distinción que caracteriza fuertemente la diversidad de lenguajes y la facultad para manifestar sus propios signos de forma particular, pues existe un interlocutor que

tiene una intención de comunicar, mostrar, manifestar, así bien, *"Una oración es un objeto sintáctico sobre el que se imponen capacidades representacionales: las creencias y los deseos y otros estados Intencionales no son, como tales, objetos sintácticos (aunque pueden ser y normalmente son expresados en oraciones), y sus capacidades representacionales no son impuestas, sino que son intrínsecas"* (Searle, 1994). Con esto pude corroborar que no solo los actos hablados y escriturales, como propone John Searle, poseen unos propósitos específicos, entonces, también el cuerpo y la danza son generadores de un lenguaje intencional.

Finalemente, la propuesta tradicional de la norma gramatical: **Sujeto+Verbo+Predicado**, hace evidente las estructuras en la danza que transforman la convencionalidad y arbitrariedad propias del lenguaje ya que "*La estructura general de la frase que pronunciamos se acomoda a patrones o moldes ideales, esquemas expresivos, fórmulas de organización que hemos aprendido desde niños y que aplicamos por analogía a las frases, oraciones y períodos que necesitamos formar. El hábito se encargará de fijar tales esquemas en la conciencia. Todo idioma, en un momento determinado de su historia, posee un repertorio más o menos extenso, pero siempre limitado, de fórmulas estructurales que no agotan la vasta complejidad de nuestra vida interior. Expresarse en una lengua cualquiera supone, por consiguiente, usar de unos andadores fáciles con los cuales marchará cómodamente el pensamiento; pero al mismo tiempo quedamos limitados al empleo de las formas expresivas que acepte como válidas la comunidad parlante de que formamos parte* (Gili Gaya, Curso superior de sintaxis española, 1980)

Tabla 1. Asociaciones escriturales

Los sistemas de escrituras exigen unas configuraciones y requieren de un desarrollo según el contexto específico, para el uso y conexión de los signos que determinan las asociaciones.		
Tipo de escritura / **Aspecto formal**	**Escritura manuscrita**	**Escritura corporal**
Mecanismo de inscripción / Registro	Soportes tangibles: Documentos/papel	No posee soporte tangible
Signo lingüístico	Palabra	Cuerpo
Caligrafía	Diseño de los trazos sobre el papel.	Diseño de trazos en el espacio gracias a los movimientos del cuerpo.
Estructura gramatical	Se identifica un orden lógico respecto a las relaciones y funciones de los componentes de una oración basada en la estructura: ***Sujeto+Verbo+Complemento***	Propone estructuras que transforman la convencionalidad y arbitrariedad propias del lenguaje.
Factores de comunicación	Interlocutor (Escritor)-Canal (Documento/Texto- Intención-Interlocutor (Lector) - El acto escritural posee un carácter voluntario orientado a un fin.	Interlocutor (Coreógrafo/Danzante)-Canal (Cuerpo/Movimiento) -Intención-Interlocutor (Espectador) - El acto danzado posee un carácter voluntario orientado a un fin.
Incidencias en el entorno	- Creación de documentos que notifican. - Generador de reflexiones, sensaciones, representaciones mentales. - Perdurabilidad de composición en el tiempo.	- Creación de un texto a partir de la sensibilidad y la memoria. - Generador de experiencias estéticas y sensibles; reflexiones, representaciones mentales, etc... - Atemporal.
Nota: El propósito del cuadro no proviene de una postura radical que enmarca y delimita la composición única en cada *texto,* no obstante, establece unas características similares que le conceden un valor funcional particular.		

Capítulo 2: EL ESPEJO DE LA CREACIÓN

Acontecimientos escriturales

"El viento será limpio y el hueso espléndido, y el estilo de la composición resplandecerá"[12]

(Ji, El concepto de (shi) poesía en la tradición literaria china.)

"…Otra noción importante es la de *gu ("hueso")* que tiene que ver con la estructura y el ensamblaje de las palabras. El *feng* (*viento*) expresa la dimensión de vacío del poema. Manifiesta la belleza más íntima de un paisaje, su atmósfera poética (siempre rica y variada), por lo que posee numerosas denominaciones tales como *viento-soplo, viento-sentimiento, viento-hueso,* entre otras. Se trata de un pasaje comunicador de flujo, indirecto e inmediato, que se propaga y extiende en el seno de la sensibilidad de lo otro…" (Ji, El concepto de (shi) poesía en la tradición literaria china.)

2.2 Atmósferas reflejadas en la escena

La creación está dotada de sistemas, configuraciones y *pulsiones*[13] que emanan de las profundidades de los individuos para tejer un paisaje sensible que evoca, transmite e irradia entre

[12] Tomando en consideración el legado de los orientales que determinaban el ***viento*** como la belleza del contenido, la transformación de los sentimientos, y el ***hueso*** como la belleza de la forma, la estructura y el ensamblaje de las palabras. Las profundidades de una creación conmovida por la sensación se mantienen firme por la profundidad del intelecto.

las diversas atmósferas, un proceso introspectivo que se transforma y exterioriza con el fin de evidenciar estructuras mentales, emocionales y sociales a través de formas *estéticas*. Estas "formas estéticas" comprometen al individuo a reconocer el resultado no solo como un mecanismo personal de circulación esporádico, sino como un legado propio que se enlaza a otro sentir, a otras ideas y saberes en un espacio específico. Se hace necesario rastrear los cimientos que dan origen a los procesos de creación, ya que pronostican algunos tránsitos, progresiones e impactos a nivel interpersonal e intrapersonal y determinan las dinámicas por las que se movilizará, reflejando un estado.

Para este segmento de la investigación, realicé una corta reflexión de acuerdo a las categorías estudiadas en el primer capítulo; planteando un análisis desde los fundamentos de la *escritura literaria* aplicados a los procesos de creación en danza, donde se evidencian algunos paralelos desde el enfoque formal, técnico y estético de la composición. Explicaré cómo acudí al *texto literario* para reconocer los posibles aspectos que enmarcan una estrecha relación expresiva en relación a la creación, similar a algunos procesos en el campo artístico de la danza.

Entonces, una vez contemplado los aspectos y características de las vertientes escriturales (*manuscrito/corporal)*, abarcadas desde su configuración inicial, formal y estructural, se hace visible una primera extrapolación de carácter simbólico y funcional de un campo escritural a otro, ayudando a determinar más allá de las nociones normativas, el afianzamiento en torno a los

---

[13] Concepto fundamental del psicoanálisis que refiriere a una *fuerza* yuxtapuesta a la satisfacción del sujeto en relación a una acción y/o un objeto determinado, esto comprendido desde la profundidad de la *psiquis* del individuo; sin embargo, el término fue desarrollado y consolidado a finales del siglo XIX por el austriaco Sigmund Freud: *"llamamos pulsiones a las fuerzas cuya existencia postulamos en el trasfondo de las tensiones generadoras de las necesidades del ello"* Freud, S. (1948). Resistencia y represión. *S. FREUD, Obras completas, 2*.

sentidos como fuente primordial de conocimiento para la producción de signos en un terreno cotidiano, con algunos mecanismos que acuden a la transformación de estos mediante construcciones estéticas, en este caso el *texto*. Para explicar la magnitud epistemológica de la hipótesis en torno al *texto corporal,* considero necesario reconocer la manera de configurarse no solo como mecanismo de inscripción y soporte, es decir, como diseño caligráfico, sino como manifestación sensible del individuo y también, como postura del individuo frente a asuntos de orden histórico, social, cultural y crítico dentro del salón de entrenamiento, la escena y la vida misma del danzante.

2.2 Aproximaciones estéticas entre el texto literario y el texto corporal

He realizado una selección de algunos componentes/elementos que reflejan la relación entre el *texto literario* y el *texto corporal,* partiendo desde algunos principios literarios. A continuación, explico a profundidad las características de los componentes[14] literarios y el dialogo que ofrece en relación al texto corporal. Aquí las asociaciones correspondientes:

- En primera instancia encontramos la *sintaxis flexible*, donde la disposición de las palabras no altera el significado de la idea a comunicar, pues poseen un carácter específico, una intención; una vez estudiadas, reconocidas y apropiadas las normas escriturales, se exploran otras maneras de conjugar los signos y transmitir a través de la modificación del orden de las palabras, es decir, reorganizar los elementos de la norma gramatical ***Sujeto*** +

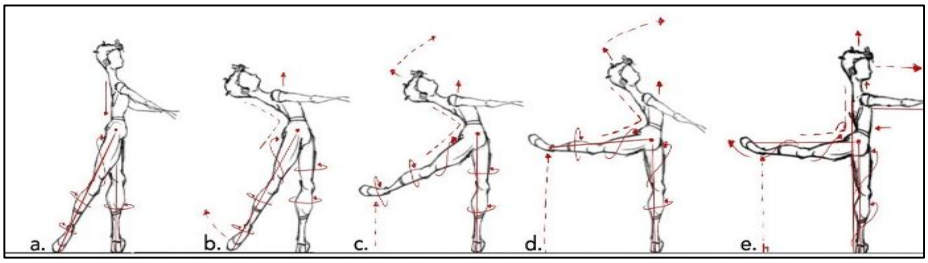
[14] Selección de elementos que caracterizan el texto literario, teniendo en cuenta diversas fuentes bibliográficas respecto a la teoría literaria, con el fin de establecer los fundamentos más adecuados para relacionar el campo literario con el campo de la danza; considerando dichos aspectos como un préstamo conceptual o una extrapolación de conceptos que consolidan mi hipótesis de asociación.

Verbo + Complemento, que permite la ambigüedad interpretativa y la polisemia, lo cual se evidencia en el uso de los *recursos literarios*.

La danza posee esa estimación particular en relación a su forma estructural, donde se transfigura la convencionalidad y arbitrariedad del lenguaje escrito, ahí la intención y la dramaturgia consolidan la narrativa de manera más ligera que los propios movimientos (signos); por tanto, las secuencias de movilidad corporal y técnica se exploran con la posibilidad de alternarse sin producir una modificación relevante en el sentido principal de la creación.

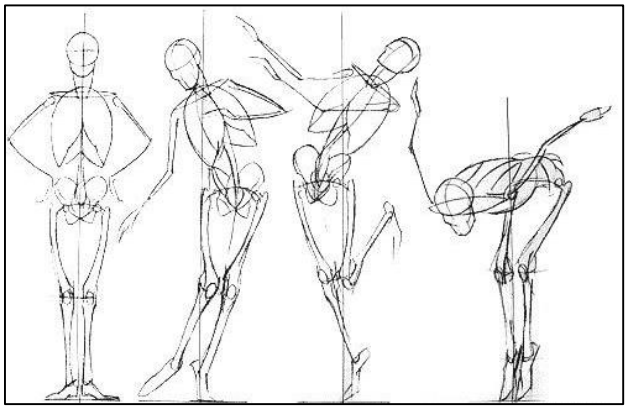
Así mismo, esto sucede cuando se ha estudiado, analizado y forjado a profundidad una técnica en danza, que luego se replantea para hallar otras formas del movimiento fuera de lo convencional, el cuerpo intercambia y reforma las lógicas tradicionales/clásicas del movimiento. Como ejemplo, está el periodo transicional de la historia del ballet a la danza moderna, donde el danzante transformó de forma sutil la verticalidad, linealidad, el concepto de niveles y en general la estética del cuerpo – como se ejemplifica la ***Figura 2: Notas sobre el 'arabesque' ideal***-, a otras dinámicas, posturas y rangos de movimientos para el torso, brazos y piernas, como se muestra en la ***Figura 3***, mediante los procesos de exploración en el salón de entrenamiento y en la escena. Así mismo las modificaciones en las cualidades sonoras, los compases y las piezas melódicas y ligadas.

Figura 2. Notes on the Ideal Arabesque.



(A Ballet Education, 2017) *Tomado de* https://aballeteducation.com/2017/04/03/notes-on-the-ideal-arabesque-getting-it-higher-part-1/

Figura 3. Bocetos de Planimetría corporal (Danza moderna)



(Loomis, s.f.) *Tomado de* https://www.aulafacil.com/cursos/dibujo-lineal-secundaria/educacion-plastica-y-visual-4-eso/movimiento-y-equilibrio-la-figura-en-movimiento-l12154.

- En segundo lugar, la *organización de los elementos* dentro de una estructura narrativa, que corresponde a la *armonía de los componentes.* Se comprende como la disposición de los elementos, tanto literarios como dancísticos, para hallar un *equilibrio dinámico*, que, según previa identificación, clasificación y organización conceptual, genera una rítmica, una voz, una narrativa y una estética que activa el imaginario y el gusto del interlocutor; produciendo abundancia de imágenes en quién recibe la información gracias a la memoria de los sentidos; por tanto en la danza, dicha *armonía* suscita la revelación de la esencia de la idea por medio del cuerpo que se despliega a través del movimiento y sus diversos componentes; posibilitando la visualización de procesos cognitivos, motores, condiciones físicas, técnicas estudiadas, desarrolladas y empleadas, así como el virtuosismo del danzante, el estilo, la configuración espacial, la comunicación con el otro, y, sobre todo, la interpretación que conjuga estos y más elementos.

- Como tercer ítem, puedo mencionar *la función poética* del lenguaje que a su vez contiene una fuerza emotiva; permitiéndole al interlocutor experimentar a través de un estilo narrativo las unidades sensibles que motivaron la aparición del texto para después vincularse a un diálogo complementario con la subjetividad y el imaginario. En el orden pragmático del texto corporal-danzado, se determinan sus filamentos a partir de *la función poética,* que articula la *idea/sentir* con los movimientos, pulsiones e intenciones del danzante al momento de crear, por medio de imaginarios, figuras, metáforas y abstracciones con un sentido figurado; el cuerpo navega por múltiples ondas, desdibujándose y propagándose entre un instante fugaz, en el momento danzado. No hay retorno al momento *in-situ*.
- Finalmente, el uso de *recursos literarios* que funcionan como herramientas para darle estilo y vehemencia a la composición, ya que son figuras empleadas, en algunos casos, en la transformación del lenguaje o la estructura de una oración -sin modificar el sentido fundante-, permitiendo conjugar las perspectivas de la realidad con estímulos emotivos y sensoriales que integran a los interlocutores. Así se logra un diseño del texto que navega en la diversidad de formas, sensibilidades y conceptos. Para la construcción sintáctica del texto corporal-danzado, pueden figurar (a manera de intercambio conceptual) algunos recursos literarios, ya que son muchos y diversos. Entre ellos encontramos:

    - Las *figuras de repetición,* como bien lo indica su nombre, reproducen a manera exacta o similar una palabra a lo largo de un verso o poema, en *El sol, el poema* de Alejandra Pizarnik se evidencia:

Barcos sobre el <u>agua</u> natal.

<u>Agua</u> negra, animal de olvido. <u>Agua</u> lila, única vigilia.

El misterio soleado de las voces en el parque. Oh tan antiguo.

De forma similar sucede en la danza con la repetición de algunos movimientos durante una secuencia; por mencionar algún ejemplo encontramos las indagaciones corporales de Trisha Brown (Brown, 1971) en su coreografía *Accumulation* que a través de la acumulación sumaba movimientos que se repetían como método de composición, convirtiéndolo en un texto de anáforas[15] corporales ofreciendo ritmo y melodía a la creación.

- También encontramos las *figuras de posición,* como se muestra en el poema de Sor Juana Inés de la Cruz, "Detente sombra" que emplea el *hipérbaton*[16] para darle a la composición un ritmo y una intención narrativa:

---

[15] "Repetición de palabras al comienzo de las frases que forman un periodo" (Océano Uno S.A, 1995) Como ejemplo está el poema de Oliverio Girondo "*Llorar a lágrima viva":*

***Llorar** a lágrima viva.*

***Llorar** a chorros.*

***Llorar** la digestión.*

***Llorar** el sueño.*

***Llorar** ante las puertas y los puertos.*

***Llorar** de amabilidad y de amarillo […]*

[16] "Figura de construcción consistente en intervenir el orden lógico en que deben colocarse las palabras" (Océano Uno S.A, 1995)

Detente, sombra de mi bien esquivo,

imagen del hechizo que más quiero,

bella ilusión por quien alegre muero,

dulce ficción por quien penosa vivo.

Si al imán de tus gracias, atractivo,

sirve mi pecho de obediente acero,

¿para qué me enamoras lisonjero

si has de burlarme luego fugitivo?

De manera "innata" la danza propone este tipo de construcción sintáctica sin alterar la intención y el propósito de la idea, es decir que reestructura los signos (movimientos) sin descomponer la semántica (conexión entre un movimiento y otro).

- Dejando por fuera varios recursos literarios, encontramos otras figuras que se enfocan en el juego de la palabra por medio de la imagen, la exageración y exaltación de la sensación a través de reminiscencias o vinculaciones semánticas, como lo son:
    - La hipérbole: *"Tú eres todas las combinaciones de números. La vida."*

      Frida Kahlo
    - La metáfora: *"Tu voz es música para mis oídos"*

      Anónimo
    - La sinestesia: *"Tu nombre me sabe a hierba"*

      Joan Manuel Serrat

- El símil: *"Podrá romperse el eje de la tierra, como un débil cristal"*

Rima XCI - Gustavo Adolfo Bécquer

> Estas figuras literarias buscan intervenir el lenguaje escrito por medio de una sensación, asociación, abstracción y ligeras conjugaciones de la experiencia corporal a la lírica de un texto. Para la creación en danza se acude a figuras similares, tales como las memorias, el recuerdo, el imaginario, la sustitución de un gesto o una sensación por un movimiento, así como previas indagaciones de orden intelectivo construyen con la palabra el discurso poético que se quiere generar en la danza.

Con lo anterior, se puede entender que el cuerpo en la danza exige otro tipo de configuración y uso de los recursos, para lograr la dinamización de sus signos y trazos en el espacio, el sentido y la intención. La reunión de estos elementos construye dentro de la composición un simbolismo estratégico para su manifestación, de este modo lo afirma Peraza (2009) en relación a la danza:

"La escritura, por muy predeterminada que tenga la obra el creador, no es lineal, debido a la creatividad que demuestran los intérpretes en el momento de la concreción…"

2.3 Espectros escriturales: Procesos de crea(c)ción

Al establecer las conexiones que indicaron el recorrido acorde a mis intereses dialógicos entre un campo y otro, fue importante reconocer al cuerpo en dos vías: la primera, como organismo susceptible a cambios y transformaciones en relación a un medio y a su propia atmósfera; intentando equilibrarse entre las lógicas de vida y los sentimientos que le dictan sus

experiencias, es decir, como un organismo *sentipensantes*[17]; en segundo lugar, como aquel recurso poético para la creación que a través de su cotidianidad genera un *movimiento caligráfico*, arma una herramienta de sostenibilidad de la emoción, la sensación y a su vez de argumentación, sin perder su calidad de cuerpo, su aparición *estética* en el universo. Entonces, las *atmósferas poéticas* las concibo como aquellas dimensiones por las que se moviliza el cuerpo, propiciando a su vez la movilidad energética, sensible y cognitiva de un grupo de individuos y/o del individuo en particular, las cuales fluyen, se articulan y propagan a través de recursos que le otorgan una organización funcional, respondiendo a una asociación de carácter experiencial y sensitivo, siendo su producto una transcripción simbólica de imaginarios.

Sumado a las anteriores reflexiones, surgen varios cuestionamientos en torno a la veracidad y correspondencias de la creación con relación a sus atmósferas de origen, pese a los recursos simbólicos empleados: ¿Cómo identificar, categorizar, seleccionar y orientar la *idea/sentir* que soportará la creación? ¿Es una idea previamente examinada?, ¿Cuál es la finalidad para aparecer mediante un lenguaje artístico? y finalmente ¿Existe alguna postura discursiva del autor frente a su creación final? Realizo dichas preguntas sin el ánimo de resolver un sistema de ecuaciones o establecer un manual de instrucciones, mas sí, motivar el análisis –partiendo de al menos un cuestionamiento- que disponga del cuerpo para verbalizar el verso de la experiencia, es decir, el cuerpo del danzante resolverá asuntos de orden motor, intelectivo, sensorial, técnico, etc., a través de la *experiencia estética*, que congénitamente produce un

---

[17] El sociólogo-investigador colombiano Orlando Fals Borda, estudió, indagó, filosofó e implementó el término "*sentipensante",* tiempo después de haberse encontrado con un pescador en San Benito Abab (Sucre) quién le dijo: *"Nosotros actuamos con el corazón, pero también empleamos la cabeza, y cuando combinamos las dos cosas así, somos sentipensantes".* Término que se despoja del dualismo ortodoxo y vivencia la unidad del ser-humano.

conocimiento. Se podría llegar a identificar unas condiciones en el lenguaje del cuerpo en la danza, que sirvan como estrategia de reconocimiento experiencial-estético y potencien el valor epistémico de la danza, como bien lo expresó Carlos Latorre (2011) en una entrevista realizada para el libro *Huellas y tejidos* (Atuesta, Carvajal, Lagos, & Roa, 2013) *"Creo en el cuerpo como instrumento poético y como elemento infinito de re-simbolización del lenguaje"*

Dado que mi interés se focaliza en el surgimiento de una escritura, un argumento y un discurso a través de la poética del cuerpo en la danza, y que dicha conjetura me ha acompañado desde hace varios años, he tenido la posibilidad de observar cómo se integran y desintegran los intereses individuales al momento de estructurar una colectividad, de entretejer un texto con diversidad de hebras y perspectivas, con falencias o aciertos de tipo semántico, con armonías en el lenguaje o disonancias entre pensamiento y acción. Un juego de relaciones entre signos, símbolos y significados. El texto corporal danzado aparece por fin como una respuesta a lógicas *sentipensantes*, a inquietudes personales entre la escritura empírica que he cultivado desde la profundidad de mi ser, al igual que la danza desde el ámbito profesional, ambas con la particularidad de querer atravesar el mundo por medio de la conexión de las palabras y de los movimientos, resignificando la concepción del mundo, de mi mundo, según las abstracciones de mis sentidos, de mis experiencias, y depositando en mi la responsabilidad de entregar experiencias a otros, un estado impregnado de sensaciones, imágenes, poéticas e ideologías.

Para tener mayor claridad del conducto secuencial de esta investigación y aterrizar las hipótesis -un tanto metafóricas-, en descripciones verídicas y experienciales, mencionaré algunas ideas respecto a dos procesos de creación realizados en la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas en el 2017, con el propósito de estudiar estos planteamientos teóricos junto a casos concretos de la práctica, que además están sumados a mi experiencia.

- ***La Consagración* 2017-3 y *Regocijo* 2017-1**

Como parte de este análisis, entrevisté a la coreógrafa Margarita Roa **(Anexo A)**[18], quien dirigió el montaje de grado 2017-3 *La Consagración,* del cual participé como intérprete-creadora, lo que me permitió tener un acercamiento mayor al proceso, de esta manera pude reunir rápidamente relatos de los otros intérpretes, información relevante para el estudio, así como para establecer un diálogo a partir de mi testimonio; de la misma forma, para el proceso de creación de la pieza *Regocijo* (2017-1) en el cual acompañé como Asistente de Dirección al coreógrafo Daniel Fetecua. En ambos casos los coreógrafos apelaron a recursos, métodos y organizaciones específicas para lograr escenificar una *idea/sentir*.

Considero que estos dos ejemplos poseen, al igual que muchos otros, algunas características que evidencian el inicio, nudo y desenlace de una narración focalizada para la escena, con el fin de reconocer que los objetivos de un coreógrafo van blindados por el interés unipersonal que se distribuirá entre sus intérpretes, siendo trastocado por las particularidades caligráficas y la intención de los mismo; además, por la danza como disciplina en el arte que ejerce un rol determinado en las sociedades a través de esa construcción del **texto corporal danzado**.

En primera instancia, especifico la estructura teórico-práctica que soportó la creación de la coreógrafa Margarita Roa, en el cual se evidencia el orden de las categorías y temáticas desarrolladas en 6 etapas y denominadas específicamente por ella. Adicionalmente, cada etapa

[18] Considero importante realizar la lectura completa de la entrevista realizada el día 11 de septiembre de 2018 a Margarita Roa, pues allí se expone de manera extensa y profunda los cuestionamientos y argumentos expresados por la directora al momento de la creación.

tendrá una nota u observación que, a mi juicio, indican algunas proximidades y discrepancias correspondientes a la pregunta propuesta en este trabajo:

1) ***Mi tierra***[19]

Para el desarrollo de esta primera fase, la coreógrafa buscaba consolidar un material corporal desde el concepto de "mi tierra" asociado al estilo particular e inherente en cada danzante, en pocas palabras evidenciar a través de un soporte sonoro y de movimiento el terreno cultivado desde lo propio y la identidad de cada uno; así, de manera individual se crearon pequeñas piezas, frases o secuencias de movimientos acorde al soporte musical con el cual cada danzante sentía que manifestaba espontáneamente su esencia. Posteriormente, se realizó un traslado colectivo de cada una de las propuestas personales a la pieza musical de *La Consagración de la Primavera* de Igor Stravinski.

Desde mi punto de vista, esta categoría fue relevante por tener el propósito de evidenciar las improntas y tejidos de cada danzante, escudriñaba las diversas intenciones, formas y cualidades que componen las caligrafías, que previo a ellas, se encontraban instaladas ideas, pensamientos y emociones cimentando un modelo de vida y un discurso estratégico para resolver las dinámicas y atmósferas de la vida cotidiana. Además de la configuración desde las individualidades, considero que no hubo claridad en la ruptura y traslado de la fase individual a la colectiva, relacionando la escritura del cuerpo que surgió con el soporte sonoro sobre "mi tierra" con la propuesta musical de Stravinski; es decir, no existió un diálogo contundente de mi

[19] Nombre dado, por la coreógrafa Margarita Roa, a la 1era etapa del proceso de creación *La Consagración.*

historia y mi discurso frente a otra propuesta sonora, que adicionalmente posee una carga histórico-artística fuerte para la escena.

2) La música[20]

A lo largo del proceso se realizaron varios acompañamientos y tutorías para el estudio de la pieza musical de *La Consagración de la Primavera* de Stravinski, por parte de la maestra Mauret Gaitán Castañeda, quien contribuyó al análisis meticuloso de la composición, identificando los instrumentos, compases y demás variables que estructuran dicha pieza. Durante casi dos (2) semanas, se trabajó por grupos la creación de movimientos a partir, netamente, de lo sonoro, permitiendo explorar y redescubrir posibilidades a nivel corporal, lo que dentro de las figuras retóricas de la literatura se denominaría sinestesia. Realmente se establecía una conversación armónica entre la música y el cuerpo.

Considero que fue una etapa de aprendizaje donde además de emplear el cuerpo como fuente de significación y traductor de la sensación por medio del movimiento, también requería del estudio teórico, así como de la escucha, interpretación, intención y re-simbolización de las dinámicas propuestas. Permitió identificar las relaciones del movimiento con las descripciones musicales para una *organización de elementos.*

3) Mover la historia-tradición[21]

En esta etapa la coreógrafa manifestaba su constante interés para que sus intérpretes supieran y entendieran el punto de origen de *La Consagración de la Primavera* y cómo todos los factores de contexto impactaron en la creación de dicha pieza desde el

---

[20] Nombre dado, por la coreógrafa Margarita Roa, a la 2da etapa del proceso de creación *La Consagración.*

[21] Nombre dado, por la coreógrafa Margarita Roa, a la 3era etapa del proceso de creación *La Consagración.*

campo de la música y la danza; para ello se realizaron exposiciones en torno a la idea original de la obra y las diferentes variables que surgieron a lo largo del tiempo, también de algunas teorías, ideologías y pensamientos surgidos antes, durante y previo al año de su creación (1913). Antes de establecer las indagaciones, la coreógrafa propuso tres (3) directores que habían realizado versiones de *La Consagración de la Primavera:* Nijinski, Pina Baush y Xavier Le Roy; así el equipo de trabajo se dividió en tres (3) grupos para que cada uno de ellos revisara la obra de uno de los coreógrafos y seleccionara un fragmento de tres (3") minutos aproximadamente, con el fin de hacer la reposición exacta y seguido a esto, encontraran una respuesta a nivel sonoro y corporal de los fragmentos originales. La respuesta podía contener elementos acordes a la propuesta original o totalmente opuestos a ella, una vez más dependía del estilo propio de cada danzante y la caligrafía colectiva.

Se pudo identificar, durante las semanas de trabajo corporal alternadas con las investigaciones teóricas la cuales proponían un trabajo extenso, riguroso y solvente tanto para el enriquecimiento de la puesta en escena como para el registro posterior de estas, con reflexiones y anotaciones; sin embargo, la heterogeneidad de información, referentes, teorías y conceptos se disolvieron entre el afán, el sincretismo y la obviedad de la información. Se evidencia la ausencia de un discurso elaborado a partir de referentes, entonces me pregunto: ¿Cuál fue el propósito individual y colectivo de la creación? ¿Para qué las indagaciones? ¿De qué forma modificaron, construyeron y aportaron al proceso?

4) Energía *(Trance)*[22]

El cuarto momento estuvo acompañado de un entrenamiento actoral para bailarines a cargo de Mario Escobar[23], donde se exploraron y descubrieron varios aspectos de orden energético que propiciaron y desarrollaron cualidades y dinámicas específicas de movimiento. Buscaban trascender la mímica, la actuación y la apariencia de una sensación a la apropiación interna y profunda de un estado, a la escucha individual y colectiva, al direccionamiento de las fuentes de manifestación por medio de la voz y el cuerpo.

Personalmente, en esta etapa tuve la sensación de que surgieron materiales arriesgados, propios y sinceros en cada uno de los danzantes, fue un despliegue de la naturaleza interna de cada uno expropiado del ego, para revelar de forma franca y transparente la esencia del ser. Allí la escritura era más clara, las intenciones contenían la carga emotiva de la *función poética del lenguaje*, fue de los instantes más importantes para la continuidad y el desarrollo del proceso, porque abundaba la fuerza interna que revelaba los imaginarios y las sensibilidades; el espacio se salpicaba de trazos con un pincel corporal, las vestiduras se rasgaban con la emancipación del grafito contenido en cada intención, el pergamino de la piel se revelaba con la agilidad de los movimientos como manuscrito en papiro. Se absorbían las ganas de aparecer en la escena con la transparencia de los hilos, se atomizaban los pretextos y emergían los textos, las caligrafías y las verdades.

---

[22] Nombre dado, por la coreógrafa Margarita Roa, a la 4ta etapa del proceso de creación *La Consagración.*

[23] "Jorge Mario Escobar es actor y director de teatro. Es investigador del lenguaje del clown desde 1996. Actualmente es codirector de la Compañía ***RuedaRoja***.

5) La bestia[24]

Una vez explorada y registrada la etapa anterior, se dio paso a un segundo acompañamiento artístico por parte de Leonardo Girón, quien propició un espacio para el entrenamiento en la técnica de *pop action*[25]. Una fase de retos y potencialización de las condiciones físicas y mentales de los danzantes, pues la técnica exige rigor, precisión y velocidad para grandes y diversos impactos. Sirvió como entrenamiento y creación de materiales a partir de ejercicios desarrollados en las sesiones. Esta fase junto a la anterior (*La energía),* crearon una atmósfera de fuerza, animalidad y salvajismo, así lo expresa Lina María Rodríguez **(Anexo B)**, estudiante de Danza y asistente del proceso, en uno de sus escritos luego de haber acompañado un ensayo del grupo: "*La magia sucede cuando ya no veo a estudiantes de danza sino bestias empoderadas llevando al extremo su sensación, haciendo sonar el piso, chocándose, repeliéndose, suspendiéndose, haciendo de la saliva, las uñas y el cabello una nueva extremidad."*

Para estas dos últimas etapas mencionadas, considero que aparece con mayor certeza y filigrana, lo que en páginas anteriores se denomina como tejido de signos,

---

[24] Nombre dado, por la coreógrafa Margarita Roa, a la 5ta etapa del proceso de creación *La Consagración.*

[25] "*Es una técnica que fusiona danza, deportes, gimnasia y circo americano. Esta técnica, ha venido evolucionando en los últimos 30 años y ha sido la base de entrenamiento y creación artística de la compañía STREB. Con ella, STREB ha desarrollado trabajos y proyectos de precisión milimétrica, altas velocidades, tiempos de preparación y recuperación mínima, que incluyen acrobacias, impacto entre cuerpos, desafíos de alturas y fuerzas naturales (gravedad, fuerza centrífuga, causa y efectos), vuelos y caídas libres a más de 8 metros de altura."* (Danza Común, 2017)

simbolismo y re-significación en la danza y en el movimiento, aparece un **texto corporal danzado** y a su vez bordado, gracias a la caligrafía de los danzantes que le otorgan el placer de traducir en palabras al espectador las poéticas que se construyen en la escena, desde la intención.

6) Lo Ritual[26]

La última etapa hace referencia a la consolidación y traducción de formas, movimientos, signos y hebras que entretejieron el proceso en líneas continuas que permitirían la lectura de una narración. Cada fase se situaba en la repetición y perfeccionamiento de su ejecución, se convertía en un viaje de reiteraciones dentro de un ducto energético y colectivo. La disposición espacial en forma de círculo le atribuía una cualidad ritual de la creación, un contacto directo con el público y un direccionamiento "espontáneo" del movimiento en la escena.

La coreógrafa Margarita, buscaba enfrentar *lo ritual y lo sagrado* desde la fuerza y la colectividad, un interés personal que atravesara la escena y el movimiento.

De esta manera concluyeron las etapas del proceso y conformaron el montaje de grado 2017-3 *La Consagración.* Durante la conversación **(Anexo A)** sostenida con la directora de esta pieza y rememorando el proceso, descubrí que repetidamente las ideas expuestas me conducían a querer escudriñar sobre el origen de la creación, su propósito, su metodología y sobre todo su claridad para enfocar las diversas temáticas que pretendía aglomerar en una pieza de 45 minutos aproximadamente con 12 danzantes.

[26] Nombre dado, por la coreógrafa Margarita Roa, a la 6ta y última etapa del proceso de creación *La Consagración.*

Entre pregunta y proceso, encontré como respuesta varios sinsabores a nivel personal en cuanto a la profundidad de la indagación, la claridad de la puesta en escena y la importancia que obtuvieron las búsquedas sobre teóricos y teorías, bailarines y técnicas, y, especialmente, el interés por algunos aspectos de orden histórico-artístico, en relación a la importancia que se le dio a la distribución de la información y la sistematización de la experiencia para la construcción escénica. La pregunta por el seguimiento de una bitácora con reflexiones e indagaciones conceptuales que sugería el proceso, o quizás el preguntarse por los mecanismos de inscripción y registro, adoptados de manera flexible para la apropiación corporal-individual de las diferentes temáticas investigadas, evidencian mi constante preocupación por la construcción de un discurso desde el cuerpo para la escena, una retórica que tenga el propósito de entrega y no que simplemente se limite a la individualidad y satisfacción única e introspectiva del danzante y sus compañeros de proceso, porque olvidaríamos la relación con el entorno, con el espacio y con el público/espectador, entonces ¿Qué estamos dispuestos a entregar?

Aun así, la única excepción de registro cuidadoso que se realizó durante el proceso de *La Consagración,* la constituyeron los registros audiovisuales[27]; allí la *experiencia estética*, se plasma desde otra perspectiva, totalmente diferente a la del cuerpo vivificado en el instante, tanto para el danzante como para el espectador. Aunque recopila un proceso y un resultado, no reaviva la poética del momento *in-situ*.

---

[27] Este material, posteriormente, se empleó en una construcción video-documental titulado "*La consagración de sur",* realizado por Jhon Diez y Margarita Roa, sobre el proceso; sin embargo, dicho registro, al igual que cualquier otro registro audiovisual de cualquier otro proceso puede concatenar información de un **texto corporal danzado** intervenido por un tercero, es decir, la información que aparece, el orden, las ideas, las palabras y el significado están manifestados exclusivamente de acuerdo a lo que se quiere mostrar.

Considero que, desde el aspecto sensitivo, formal y técnico, el encuentro con los cuerpos a través de sus formas, calidades y mecánicas de movimientos, sus *caligrafías* y *tipologías literarias* [28] trazadas en un espacio, permiten obtener una lectura de cierta información, soportada en la experiencia generadora de sensaciones, construcciones simbólicas, ideas, pensamientos y finalmente acciones que estarán guiadas por el recuerdo y la memoria; es decir, acunadas por nuestro raciocinio a partir de la información implícitamente elaborada desde las pesquisas de la creación.

En el caso de *La Consagración*, las búsquedas del cuerpo para definir sus formas se hallaron entre lenguajes diversos: Danza urbana, danza tradicional, ballet, danza moderna, danza contemporánea, afro, *pop action* e incluso juegos escénico-actorales, sin definir ni indagar a profundidad uno a uno, únicamente se realizó una exploración semanal desde los calentamientos, y a su vez se empleó como estrategia para de creación constante, es decir, la posibilidad de navegar de una a otra técnica y que permitieran a algunos movimientos adaptarse en determinados momentos a la creación de acuerdo al sello personal de cada integrante (*caligrafía*). En general, la propuesta corporal no se orientaba a un estilo o una calidad de movimiento particular, como lo expresa Margarita Roa (2018):

"…hay cosas que permanecen en mi condición de directora de danza, y es que sí me gusta que el movimiento surja de los intérpretes, es una constante, en ningún momento pretendía yo poner el movimiento y que los integrantes se lo aprendieran. En esa misma medida ni siquiera yo quería entrenar al grupo, que eso es una de las cosas que me parece importante. El entrenamiento es lo más vital de todos los ensayos, de todas las compañías y los procesos de

[28] Mecanismo de distribución y estandarización para la clasificación de los textos según sus características y componentes.

creación, el calentamiento es algo súper importante, pero para mí era muy claro que no quería dirigir eso, y decir todos vamos a bailar igual, vamos a bailar como yo…"

Fotografía 1. Jenny Buitrago, intérprete de La Consagración



Fotografía tomada por *Zoad Humar.*

De lo anterior, estimo que si bien, en un ámbito profesional de la danza, no se pretende anular las particularidades del movimiento del danzante, ni escatimar la naturaleza del individuo, se persigue una armonía en el lenguaje que puede estar interpretado con diversas caligrafías, cumpliendo con unos mínimos que rijan la composición. La construcción de un texto a pesar de acudir a varios recursos, lenguajes, figuras y/o elementos, -ya sea de otras épocas diferentes a la de su momento de creación-, no pierde su calidad y su armonía en la composición debido a que lo soporta una idea, un medio y una intención específica, agrupada, solvente de lo que se está por mencionar; de lo contrario, semánticamente estaría fragmentado, inconcluso e incoherente. Entonces, *"El coreógrafo es moderador con la capacidad de decodificar los movimientos individuales de los bailarines en pos de lograr la unidad del discurso en la obra que proyectará al público."* (Peraza Daumont, 2009)

A su vez, analicé el surgimiento de la idea de *Regocijo,* que está basada e *"inspirada en experiencias personales"*[29] . En primer lugar, la pieza presenta la relación de lo cotidiano con la escena, así como las sensaciones y experiencias traducidas al movimiento y la repetición, a manera de notación; en segundo lugar, propone un planteamiento técnico corporal flexible, donde se practica desde el calentamiento, los principios y fundamentos básicos de la Técnica Limón, sin establecerlo como único lenguaje para la escena, pues en la composición prima la emoción y la sensación más que las especificidades técnicas.

Como menciona el coreógrafo Daniel Fetecua en el video promocional de *"Regocijo"*, la idea para la creación se origina en las experiencias y recuerdos que le surgían, cada vez que llegaba a Colombia después de largos periodos de estadías e intercambios culturales en Nueva York, Taiwán y Alemania, los cuales estaban resguardados por olores, sabores, imágenes, sensaciones, etc. Una vez reconocido la importancia de dicho aspecto, quiso llevarlo a la escena e intentó que los danzantes exploraran y navegaran por entre sus propios recuerdos de infancia y adolescencia para reavivarlos y corporeizarlos. En mi opinión, intentaba revivir y recordar el territorio, la niñez y demás vivencias a través de acciones físicas, es decir, de signos corporales que se contemplan como el tejido para comprenden un ciclo de vida resguardado por la memoria, dichas acciones afianzaban el deseo de reconocer una identidad y cultivar un legado. A nivel técnico lograba realizar un entrenamiento básico con principios específicos de la Técnica de Limón; sin embargo, su propósito técnico no estaba limitado únicamente a la Danza Moderna. Así lo expresa el intérprete bailarín Manuel Domínguez **(Anexo C)** *"...siento que aquellas composiciones tenían mucho desde eso, del recuerdo, del movimiento cotidiano, digámoslo así,*

[29] Palabras manifestadas por Daniel Fetecua en el tráiler promocional de la pieza *"Regocijo"*, una producción a cargo de Chinchilla's Films: https://www.youtube.com/watch?v=5CS6k-kDMFs

era propia de la persona y que quizás a Daniel le llamaba la atención, pero siento que en esa cuestión lo permitía, permitía que fuera más laxo, más libre porque los momentos puramente técnicos, - que yo siento que fueron técnicos-, creo que eran así, específico de las exigencias de Daniel, tal cual él lo quería."

Una vez más se evidencia el interés del coreógrafo por destacar la intención y la caligrafía del movimiento de cada participante, es evidente que la carga emotiva conduce a generar trazos de índole estético y sensitivo para los interlocutores. Para este caso, en el aspecto coreográfico, el director vivificó las experiencias a través del lenguaje corporal de forma individual, para luego relacionarlo de forma colectiva; a pesar de poseer un gran bagaje por la Técnica de Limón, le apostó a la escritura unipersonal y sensitiva de los danzantes con ligeros componentes de la danza moderna.

En esta primera parte, se demuestra una relación entre las etapas iniciales de ambos montajes, de acuerdo a las denotaciones sensitivas y particulares que poseían cada director. Continuando con el análisis de los dos montajes de grado ASAB 2017, analizo otra etapa durante los procesos, en la cual se lograba consolidar algunos estados de liberación y exaltación, de acuerdo a tránsitos desde la emoción hasta el cuerpo donde se emite una respuesta por un sentir propio. En el caso de *La Consagración* se buscaba el retorno a la animalidad, lo instintivo y lo ritual reflejado en movimientos fuertes, repetitivos, concretos, acrobáticos y potentes; y en el caso de *Regocijo,* las estrategias del maestro Fetecua generaron alianzas memorables con el pasado y a su vez con el futuro, con las fases de vida que involucran las transformaciones, progresos, desarrollos y evoluciones de los individuos, a través de movimientos ligeros, estilísticos, ágiles, sencillos y leves, acompañados del soporte sonoro.

Para comprenderlo desde el rol de intérprete en *La Consagración*, así lo expresó Sonia Yamile Jaramillo, respecto al proceso de creación a nivel físico-técnico:

"Considero que se buscaba lo propio, el sentir y el origen que nos trajo a este camino de la danza. Lo terrenal, lo salvaje y lo ritual, uniendo la danza y nuestro corazón, pero evidentemente se trabaja desde la técnica de la danza moderna y contemporánea, permeadas de la danza urbana y el pop action"

Para el caso de *Regocijo,* Manuel Domínguez, danzante, expresa:

"...eso que suscita la palabra regocijo, que es aquello que nos daba esa alegría (digámoslo así), de reencontrarme con aquello que me hizo feliz en otros momentos, siento que la motivación que nos daba, era el hecho de ser muy propio, muy de cada uno, como esos momentos de la infancia, pues la obra tiene todos esos momentos como tal, que son del ciclo de la vida, y pues nosotros hemos pasado nada más por la infancia y por todo esto de la juventud, pero entonces por ejemplo, para la adultez y para la tercera edad (ya cuando uno se iba a morir), pues recurrió a esas personas cercanas a nosotros, para encontrar esas sensaciones y esa corporeidad también, entonces eso lo hacía muy propio."

Retornando a las manifestaciones del movimiento para configurar un texto corporal danzado a través de los recursos, allí, claramente se comprende que *"lo salvaje"* encaja en la denominación de un *símil*, así como lo *cíclico* y el *gozo,* donde se asocia las características del cuerpo con unas acciones físicas. Referentes cultivados desde nuestro imaginario, vivencias, observaciones y memorias, los que rigen las asociaciones conductuales, las sensaciones y las manifestaciones.

Este primer y breve planteamiento investigativo en torno al estudio comparativo entre los procesos de creación de la Facultad de Artes ASAB 2017 y los esbozos teóricos que soportan la hipótesis del *texto corporal* análogamente al *texto literario,* permitió ahondar en mis propias experiencias, también en la de los intérpretes y coreógrafos, que a su vez, permitió visualizar un

punto de convergencia supremamente importante, y quizás –para mí- el más trascendental sobre los aspectos de estilo, forma y técnica de ambos campos, como lo es la construcción de conocimiento a través de la experiencia sensorial que concede la creación artística, pues ofrece la posibilidad de vivenciar desde otras perspectivas el universo mismo. El lenguaje articula de maneras infinitas la información de una *realidad*, convirtiéndola en verdad y en *poiesis*[30] de la cotidianidad, en otras palabras, se devela *"la importancia de la esfera cotidiana en el ámbito estético"* (Mandoki, 2001)

Entonces, surge la noción de que la danza al igual que la escritura, genera ideologías, estructuras mentales y posturas para el desarrollo del individuo y la evolución de las sociedades, por medio de un artilugio llamado *cuerpo*, que construye un discurso para ser divulgado de diversas maneras, una de ellas son las experiencias estéticas y el intercambio de signos con una intención específica y un lenguaje particular; es así como identifico que el *texto* como creación implica un acercamiento profundo al mundo y ayuda a comprender nuestro entorno creando ***aferencias y eferencias***[31]

---

[30] Etimológicamente la palabra deriva de un concepto griego que refiere a los procesos de creación y producción. En el texto *El Banquete* de Platón, la define como «la causa que convierte cualquier cosa que consideremos de no-ser a ser»

[31] Estos dos términos hacen referencia a un proceso cíclico neuronal que refiere, en su etapa inicial a las ***aferencias*** como los estímulos provenientes del mundo exterior que viajan con información a través de los sensores del cuerpo para llegar a la médula espinal. Las neuronas son, al mismo tiempo, receptoras y emisoras de dicha información para acogerla, procesarla y transmitirlas al cerebro, generando lo que se conoce como ***eferencias,*** es decir, una respuesta desde el núcleo principal del cuerpo a través de las ramificaciones y fibras nerviosas hasta la periferia.

Este segundo capítulo concluye con una reflexión para el quehacer del coreógrafo y del danzante, instruyendo el proceso de la creación como un camino de selección cuidadoso para los hilos que tejerán y bordarán un telar de conocimiento. Reconocer las construcciones simbólicas del cuerpo como una manifestación clara de una postura y unos objetivos que interpelan a las subjetividades del otro. Expandiendo el rango de análisis de estos simbolismos encontramos las acciones que conllevan a un conjunto de comportamientos significativos; al realizar sobre ellos un enfoque detallado, se mostrarán las hebras que componen la particularidad del individuo, los comportamientos, el lenguaje del cuerpo, los estados físicos, mentales y emocionales, la composición anatómica, los músculos emisores y receptores de información, la cadena del ADN, etc., que constituyen un documento único radicado gracias a las experiencias vividas, a las atmósferas atravesadas y las convenciones establecidas.

En otras palabras, la información genética, biológica, ambiental y social del sujeto se esparcirá como las esporas de los hongos para sobrevivir y reproducirse de manera individual en un medio propicio, con la suerte de evolucionar gracias al medio y a otros organismos, entonces, esto nos obligaría a pensar el oficio de la danza más allá del movimiento y el placer individual de satisfacer las necesidades de los sentidos propios a través del cuerpo, se proyectará por el lenguaje del cuerpo unas estructuras sensibles para su entrega, permanencia y progresión gracias al interlocutor. Se revelará la importancia de cada creación por su contenido.

Nota #2: Se realiza el **Anexo D** al trabajo final**,** donde se encontrará un cuadro que relaciona los dos montajes de grado 2017 de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, estableciendo un paralelo y evidenciando las rutas metodológicas y de composición de cada coreógrafo.

Capítulo 3: TIPOLOGÍAS DISCURSIVAS DE UN DANZANTE

Mecanismos estéticos de aparición

"Cada danza es, a un mayor o menor grado, una especie de gráfico de temperatura, un gráfico del corazón."

Martha Graham

3.1 El fenómeno de lo estético en la creación

Una vez culminado un texto o composición ha llegado al final de la primera fase de la creación, ahora, está lista para revelarse ante interlocutores con el fin de manifestarse ante ellos, articulando ideas, cuestionando convenciones, conmoviendo la razón y/o crispando sus sentidos, en fin, esto depende de las pretensiones y la voluntad del creador. De esta manera, el entretejido se desprende del seno de su autor para transformar y ser transformado a partir de las múltiples experiencias y perspectivas. En esta apertura, se mantiene o se trastoca el sentido, el significado y todo aquello que, hasta el momento, se encontraba delimitado por la intención del autor-creador. Como pauta para ejemplificar ese verdadero enlace y compromiso establecido por un intercambio semiótico, acudo a la explicación de lo que sucede en el lenguaje no verbal citando a Mandoki (2001):

"El lenguaje verbal no se despliega sólo por recursos semióticos que informan al otro de nuestra posición o situación, sino por recursos estéticos que lo envuelven y lo comprometen de una manera que rebasa ese carácter puramente informativo y le confieren un espesor y una materialidad que lo interpelan en tanto sujeto sensible. El sentido estético funciona aquí como una instancia de ese exceso en la comunicación que proyecta su cualidad, su intensidad, su significación emotiva o sensorial para el enunciante y el intérprete"

De este modo, puedo discernir un objetivo común frente a cualquier tipo de lenguaje, y es la experiencia por la que cruzan los signos, códigos y símbolos para concatenar más que una información o un mensaje, abarca la sensibilidad, poblando las atmósferas cotidianas.

Antes de darle continuidad al análisis sobre el impacto que suscita una creación en el individuo receptor, y más específicamente, en el campo danzario, es necesario establecer nociones fundamentales del término **'estética'** -a pesar de su complejidad-, y el fenómeno que desata, pues de allí se desploma una corriente de nociones que alberga la intención y el sentido, configurados dentro de un producto finalizado. Lo anterior, soporta otro de los hallazgos contundentes de esta investigación.

Si acudimos al Diccionario de la Real Academia Española, la **'estética'** se define como: *"f. Disciplina que estudia la belleza y los fundamentos filosóficos del arte."* o, *"f. Conjunto de elementos estilísticos y temáticos que caracterizan a un determinado autor o movimiento artístico."*, estas, y otras tantas definiciones aparecen allí, un tanto reduccionista para la complejidad del principio. Con el objetivo de comprender con mayor claridad la finalidad del término, lo he revisado desde una óptica funcional y esencial que además de atribuirle a este trabajo solvencia conceptual, robustece las prácticas y aprendizajes en la vida cotidiana del ser humano.

Me remito a Baumgarten[32], quien a partir de reflexiones filosóficas del arte y estudiar la relación con lo bello, determina la **estética** como una disciplina independiente, autónoma y capaz de situarse como ciencia del *conocimiento sensible*, postulándola así: *"el fin de la estética es la*

[32] Alexander Gottlieb Baumgarten fue un filósofo alemán con un gran interés por el estudio del conocimiento desde el aspecto sensible y del intelecto, así como la metafísica y la estética; de esta forma, tiempo después influyó potencialmente en los pensamientos de Mendelssohn, Herder y Kant.

perfección del conocimiento sensible en cuanto tal, y esto es la belleza" (Aesthetica) (Opus Prima, Anotaciones de Joan Figuerola, 2008). Lo relevante de dicha afirmación se encuentra en la idea de poder activar, reafirmar y afinar en el organismo la conciencia en torno a los sensores receptores de información (*aferencias*) con el deseo de recuperar, cultivar y trasformar el conocimiento intacto del universo para procesarlo (*eferencias*), de tal forma que se construyan otros saberes y determine juicios de valor argumentados, como ha sucedido con algunas grandes ciencias y disciplinas, que requieren de una experiencia sensorial para su desarrollo y comprobación en el paso del tiempo.

Se puede deducir que la **estética** busca desarrollar la facultad de reconocer la belleza universal contemplando la filigrana de la vida a través de los sentidos; por supuesto, vale aclarar que no solo se le delega la responsabilidad absoluta del conocimiento a los sentidos, ya que requiere ligarse con otros procesos cognitivos que le permitan articularse, encontrar extensiones que proyecten el conocimiento para así darle un orden a la existencia.

Esta aparición conceptual de estética, reafirma la experiencia como categoría viajera dentro de las márgenes literarios y dancísticos, debido a que muestra la interacción del cuerpo ante una experiencia; fabricando la gran industria de material sensible, extraordinario y estético, "*[…] rindiendo tributo a la realidad de la obra y pone al descubierto los problemas importantes relativos a las relaciones de la técnica y del arte."* (Dufrenne, 2018) Lo que determinará, bajo el gusto y los juicios de valor de los interlocutores, si una creación satisface o no plenamente sus expectativas, no solo sensitivas sino emocionales e intelectuales, porque además este individuo receptor ha tenido un bagaje de experiencias propio y único que le permiten traducirlas bajo el orden de la subjetividad.

Además de estas construcciones simbólicas, las estrechas relaciones que se entretejen dentro la creación en la *teoría literaria* y en la práctica danzaria están bordadas por lo que se ha

denominado *experiencia estética,* brindando las herramientas para ahondar en atmósferas de sensibilidad y de conocimiento ligados a un entorno, para abordar la vida desde un lenguaje que no sólo se interesa por la vinculación entre signo y signo, sino bajo un *enfoque fronterizo* que identifica el objeto dentro de un contexto y de esta manera posee correspondencias entre las acciones y los signos, o para el caso específico de la teoría literaria, considera los actos de la palabra en relación a la subjetividad del individuo en un medio para la creación, como lo afirman Bajtín, (Kristeva, 1972) y otros teóricos.

En este punto, se hace necesario mencionar también la fundamentación evolucionista que propone la Doctora Katya Mandoki, quien analiza la estética desde los niveles de sensibilidad de las especies vivas frente a los intercambios de signos y códigos; manifiesta que la estética no solo le concierne al arte, pues opera dentro de las sensibilidades, la magnitud de la vida y los seres que la poseen, moldeando sus propias fascinaciones. Así que, define la estética como: *"La manera en que la naturaleza se excede a sí misma en la evolución",* se construyen macro-estructuras estéticas gracias a la exploración del límite de la sensibilidad; generando conocimiento infinito gracias a las experiencias estéticas del universo.

Las magnitudes del universo están comprendidas desde la infinidad de formas y matices que se amoldan como hebras que abundan en los tejidos caligráficos para instaurar dentro de sí las poéticas de una *idea/sentir,* y con ello desbordar los *modus operandi* de la creación habitual*;* entonces, se potencian las ramas del conocimiento, con ello la experiencia estética, forjando una estructura atípica dentro de la composición, la representación y la preservación de la idea y su método.

De nuevo, retomando la siguiente etapa de la creación, una vez finalizada la obra, se da apertura a un desfile de encuentros con el otro, posibilitando su deconstrucción y construcción posterior para mantener la activación del ciclo, es decir, la creación no se sujeta a lineamientos

unipersonales, sino que atraviesa por la diversidad de la colectividad para transformarse, mantenerse en el medio y así cumplir con unos períodos generacionales de organización, construcción, impacto y permanencia.

Así, se evidencia claramente que el discurso que navega por medio de la palabra, el verbo, el cuerpo o cualquier otro medio, enriquece la condición sensible del momento *in situ* para armonizar con el objetivo final: generar un intercambio de ideas, prácticas y conductas que permitan trazar rutas para movilizarnos, estableciendo unas posturas con un enfoque directo entorno a la enseñanza y el aprendizaje; es decir, un asunto epistemológico.

Hablando propiamente desde la danza, el cuerpo crea ligaduras emocionales, sensoriales y de pensamiento que yacen en la individualidad, pero una vez escrituradas bajo su propia caligrafía, sus propias tipologías discursivas y sus propios espacios, se convierte en un escenario compuesto de tramas de significación, de diálogo y análisis para suspender las manifestaciones estéticas y la creación a unas atmósferas de conocimiento; por tanto, se puede considerar que dicha estructuración pasa a ser un legado entre los grupos de individuos y las sociedades, un instrumento de educación y una poderosa arma de sabiduría que permite re-significar la vida.

3.2 Rasgos de una configuración epistemológica

> *"El cuerpo permite repensarlo a fin de que, en lugar de ser dominado, segregado, mutilado o colonizado, pueda despertar la conciencia de una nueva realidad individual y social que nos ha de sumergir en un orden simbólico en el que la realidad y la virtualidad se difuminan y la construcción de identidad ya no dependa exclusivamente –como ataño de la determinación natural-biológica."*
>
> (Planella, 2006)

La necesidad de aproximarme a teorías que soportan las prácticas dancísticas, el cuerpo como *construcción social y cultural,* la literatura como metáfora de análisis en relación a la creación, el lenguaje y demás aspectos de índole técnico, me han permitido postular de manera contundente el discurso en torno al cuerpo en la danza como *texto corporal* que abarca una amplia dimensión epistemológica. Para ello, es importante señalar que el concepto de **epistemología**, *"proviene del griego* ***epistéme*** *y significa conocimiento y teoría del conocimiento. El término griego no hace referencia a cualquier conocimiento sino a aquel que de forma aproximada hoy conceptualizamos y definimos como ciencia."* (Planella, 2006), lo cual reafirma que toda aquella organización y sistematización de una serie de signos, códigos y patrones conforman las normas y/o leyes, teniendo la capacidad de comprobar determinadas áreas o disciplinas para darle sentido a la existencia, que a su vez propicia herramientas de conocimiento para el progreso y reconocimiento de los individuos. Por ende, se comprende el cuerpo como materia prima de aferencias y como fuente principal de eferencias en relación con la conexión al universo. Puede contener diversas manifestaciones -mencionado anteriormente respecto a la danza-, construyendo experiencias estéticas que ponen en evidencia un documento de análisis.

Los diversos espacios físicos que se nos presentan para la creación dancística, en los cuales se establecen relaciones o se efectúan exploraciones, laboratorios, ensayos y demás; aparecen como mecanismos, en este campo al igual que en la vida, que confrontan el documento autobiográfico (*cuerpo/identidad*) de cada practicante con los elementos que componen la configuración de ese espacio, a nivel físico, material y energético. El salón de entrenamiento, la academia, los distintos espacios de formación y la escena misma, -como ya hemos visto en capítulos anteriores-, son el escenario perfecto para decantar los procesos de entrenamiento físico en técnicas, estilos y géneros en lenguajes, ideologías, métodos y experiencias, lo que va permitiendo la construcción

de una red de saberes convencionales que se despliegan entre el aparecer y el nombrar, el mencionar y el figurar, el significar y el postular; por eso, para este último capítulo, retomo de la teoría literaria, uno de los principios de Bajtín, en los cuales expone que la plasticidad de los signos les otorga una funcionalidad dicotómica del lenguaje, generando una *"realidad discursiva inscrita en enunciados reales..."*[33], porque demuestra, al igual que en la danza, que todos estos sistemas de notación, lenguaje y comunicación nos acercan a los argumentos a pesar de su inmediatez, tomando en consideración la responsabilidad de entregar una *idea/sentir*.

Así se constituye el ***texto corporal danzado,*** como mecanismo poético desde la re-estructuración caligráfica para ejercer su aparición que, previamente, está soportada por unos caracteres de identidad y un sistema de ideologías, un cuerpo que es *patrimonio simbólico*[34] para las sociedades. El diseño de una epistemología del cuerpo desde la experiencia estética ha permitido que los movimientos caligráficos, sus cualidades, características y narrativas procedan a declarar el legado poético de algunas culturas de nuestro país, debido a que "*una práctica corporal puede aferrarse al punto de vista contextual, social, institucional o cultural donde se encuentre inscrita.*" (Planella, 2006, pág. 25)

Esta configuración epistemológica en la danza es poco evidente frente a otras disciplinas debido a su maravillosa, auténtica, pero complicada condición efímera; el tránsito de un lenguaje entre lo convencional y lo orgánico determina la ambigüedad lingüística, estética y

---

[33] Cárdenas Páez & Ardila Rojas, 2009.

[34] Término empleado en el ámbito de las industrias culturales, que asigna un valor inmaterial a algo, bajo el intercambio de signos y significaciones; es decir, un elemento contiene un sentido más allá de sus medidas, utilidad y material. Se adquiere como manera de preservar la memoria, la historia y la identidad de un grupo de personas, de una civilización, sociedad y/o nación.

epistemológica de la creación, dificultando la contención y “traducción” de los trazos, tejidos, caligrafías, textos y narraciones bordadas desde la noción sensible y poética del movimiento del individuo, hasta una idea que será acogida e interpretada por algún otro individuo.

Finalmente, el propósito de incluir una perspectiva nueva sobre la mirada del cuerpo, la danza y el conocimiento se ha elaborado de distintas maneras en la historia por medio de diferentes campos de estudio; además, considero que la concepción del cuerpo estudiada, observada, analizada y ligada a la teoría literaria, conduce a un acercamiento más certero de la objetividad, contenida por el arte de las palabras y su propia subjetividad; visibilizando así el surgimiento de algunos mecanismos estéticos, en tanto las tipologías discursivas, ideológicas y críticas de los danzantes.

Conclusiones

Una vez culminado el proceso de investigación y los lineamientos para resolver las inquietudes desde la práctica y la teoría, surgió una premisa aparentemente básica, pero con una magnitud disciplinar bastante amplia para mis futuras indagaciones como danzante, investigadora y primordialmente como ser humano. Pude comprender que, desde la génesis del universo, absolutamente todo está conformado por hebras, tramas e información, que aún sin ser nombrada, existe, circula, se expande y se proclama para ser articulada. Los seres vivos estamos dotados de creación textual: los humanos de pequeños códigos que viajan por el ADN, las plantas, de sistemas de tejidos que enraízan o soportan su estructura, las moléculas en un medio que están conformadas por átomos, etc.; asimismo, tenemos la facultad de crear; como humanos gestamos acciones y concebimos ideas que corresponden a una fe, a un determinado propósito de progresión, continuación y evolución. Entonces, es claro que la vida misma al igual que en la danza dependen naturalmente de un organismo, de una estructura vitalicia que permita traspasar la frontera de la quietud. El cuerpo humano como acreedor de todas las experiencias y contenedor de las vivencias que lo identifican y lo transforman en una "máquina" de producción, que, si bien se aprecia el término "máquina" desde las grandes revoluciones y cambios en la historia, se contemplará como el mejor artífico o arma de transformación social.

- Las indagaciones realizadas demostraron que la danza al igual que la literatura tiene sus propios métodos de configuración y asociaciones estructurales, gramaticales y caligráficas para su manifestación, creando un lenguaje a través de los movimientos del cuerpo para construir textos poéticos. Una vez navegadas las definiciones y demás soportes teóricos acerca de los signos, el lenguaje, el estilo, la caligrafía y la composición literaria, de

manera general, se realizan prestamos conceptuales hacia la danza para comprender que además de poder vincularse a determinados aspectos formales, por medio de las técnicas, principios, fundamentos, métodos y demás prácticas que posibilitan la creación coreográfica, se reconoce la emergencia de un *texto* que se ha consolidado desde la individualidad a la colectividad para generar experiencias estéticas, que no solo satisfacen los sentidos, sino que a su vez permite la elaboración de múltiples interpretaciones concatenadas con el origen de la idea a expresar y la recepción de la misma. Esto muestra que las tipologías discursivas en los danzantes y en los coreógrafos, ocasionan un impacto relevante dentro de otros procesos externos a la subjetividad de sí mismos.

- De las categorías principales que permiten identificar y clasificar la asociación entre la ***escritura literaria*** (*Texto literario)* y la ***escritura corporal*** *(Texto corporal danzado)* para construir un discurso dentro de la creación en danza se encuentran *los signos, la caligrafía* y *los recursos de composición* de cada campo, para articular una idea/sentir con formas determinadas de manifestación. Específicamente para los casos de estudio de esta investigación (*La consagración 2017*-3 y *Regocijo 2017-1)* encontré un gran interés por parte de los coreógrafos de explorar y resaltar en el producto final las caligrafías de movimiento individuales, es decir, los trazos, las cualidades de movimiento, el estilo y la calidad de la escritura corporal de cada danzante reflejada en el espacio; sin embargo, para el caso de *La Consagración,* identifiqué una ruptura entre la puesta en escena y el discurso propuesto por la coreógrafa; no existió un diseño o lineamientos discursivos que consolidaran el material teórico frente a la propuesta físico-corporal. De esta manera, considero que es necesario para danzantes y coreógrafos, evaluar de forma constante las intenciones y el sentido que posee cualquier idea que deseemos llevar a la escena.

Inquietudes como: ¿Bajo qué parámetros se soportan? ¿Cuál es el verdadero propósito? ¿Realizo algún aporte simbólico, intelectual o técnico? Se vuelven necesarias para esa entrega en la escena, pues no se trata de una revolución egocéntrica sino una revelación estética para el otro.

- Una de las debilidades que se pronuncia fuertemente en el campo de la danza, es su condición efímera pues no posee un registro inmediato y evidente del *momento in-situ*, más allá del cuerpo como documento físico-biográfico; sin embargo, el mayor recurso al que se acude para resguardar la información es el registro audiovisual, mecanismo, que en mi opinión, captura la totalidad de los signos y los códigos empleados para la composición sin resguardar su configuración esencial, su magia y su poética, no existe contacto directo con la experiencia estética, debido a que las "traducciones" sensibles y del imaginaro son generadas dentro de otras atmósferas intervenidas por un tercero; la experiencia se filtra, y quizás se distorciona entre lenguajes y signos distintos a su orígen. Es como si alguien decidiera leer en voz alta y en tono neutro algún poema de Girondo o de Benedetti o recitar una novela de V. Woolf con el tono más insípido; las características esenciales del texto se difuminan por completo.

- La cohesión fundamental entre el aspecto literario y la creación en danza se debe principalmente al impacto y la experiencia única que generan, en los receptores, aquellos textos configurados dentro de sus propios lenguajes, porque permiten en los individuos el intercambio tangible, sensible e intelectual de la idea de origen con las estructuraciones previas de cada interlocutor; es decir, se manifiestan discursos bajo premisas corporales

que atañen a la construcción de ideas, referentes, pensamientos y conocimientos en los espectadores. Para reafirmar lo anterior, la *escritura literaria* y la *escritura corporal* se encuentran a partir de la experiencia estética del autor/danzante/coreógrafo y del lector/espectador, generando un intercambio de saberes que configuran una práctica epistémica.

Referencias

Bibliográficas

Aguiar e Silva, V.M. (2005). Teoría de la literatura. Madrid. Biblioteca Románica Hispánica.

Atuesta, J., Carvajal, B., Lagos, A., & Roa, M. (2013). *Huellas y tejidos.* Bogotá D.C.: Ministerio de Cultura (Bogotá).

Blanco, R. (2003). Arte de la Escritura y la Caligrafía: Teoría y práctica. En R. Blanco, *Arte de la Escritura y la Caligrafía: Teoría y práctica* (pág. 2). Madrid: Biblioteca Virtual Universal.

Burroughs, W. (2009). La revolución electrónica. En W. Burroughs, *La revolución electrónica* (pág. 26). Buenos Aires: Caja Negra Editora.

Dufrenne, M. (2018). *Fenomenología de la experiencia estética* (Vol. Volumen 41 de Estètica & Crítica). Valencia: Universitat de València.

Guiraud, P. (1986). El lenguaje del cuerpo. En P. Guiraud, *El lenguaje del cuerpo* (B. Padilla Salas, Trad., págs. 11, 45, 48 y 49). México D.F.: Brevarios Fondo de Cultura Económico.

Guiraud, P. (1979). La semiología. México D.F.: Siglo XXI.

Huerta, J (1988). La teoría literaria de Mijail Bajtín: *Apuntes y textos para su introducción en España.* (págs. 143-158). Madrid.

Ji, L. (s. III d. C.). Wen Fu. En L. Ji, & E. C. S.A.) (Ed.), *Wen Fu* (P. González España, Trad., 2010 ed.). Luoyang: Cátedra Letras Universales.

Ji, L. (S. III d.c). Wen fu, Prosopoema del arte de la escritura. En L. Ji, *Wen fu, Prosopoema del arte de la escritura* (pág. 55). Cátedra Letras Universales.

Kristeva, J. (1972). *El sujeto en proceso.* Cali: Ediciones Signos.

Océano Uno S.A. (1995). *Diccionario Enciclopédico Ilustrado.* Barcelona, España: Oceano.

Peraza Daumont, V. (2009). *Encendamos los cirios - Crisis y conciliaciones en torno a la danza contemporánea.* La Habana: Ediciones Extramuros.

Planella, J. (2006). Cuerpo, cultura y educación. En J. Planella, *Cuerpo, cultura y educación* (pág. 19 y 26). España: Desclée de Brouwer.

Rama, Á. (20 de agosto de 1998). Ciudad Letrada. En Á. Rama, *Ciudad Letrada.* Arca.

Virtuales

A Ballet Education. (2017). *A Ballet Education*. Obtenido de A Ballet Education: https://aballeteducation.com/2017/04/03/notes-on-the-ideal-arabesque-getting-it-higher-part-1/

Arango Restrepo, G. J. (2017). La teoría de la intencionalidad de Jhon Searle. *Sophia, Colección de Filosofía de la Educación*, 79-98.

Bahena Yaghen-Vial, N. M. (Marzo de 2002). *Las metáforas de Terpsícore.* Obtenido de Scientific electronic library online - SCielo: http://www.scielo.br/pdf/rlpf/v5n1/1415-4714-rlpf-5-1-0152.pdf

Barthes, R. (1997). El grado cero de la escritura. En R. Barthes, *El grado cero de la escritura* (pág. 11). El grado cero de la escritura.

Blanco, R. (2003). Arte de la Escritura y la Caligrafía: Teoría y práctica. En R. Blanco, *Arte de la Escritura y la Caligrafía: Teoría y práctica* (pág. 2). Madrid: Biblioteca Virtual Universal.

Brown, T. (Dirección). (1971). *Accumulation* [Película]. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=86I6icDKH3M

Cangi, A. (2017). *ECOS, Estudios Contemporáneos de Subjetividades.* Recuperado el Diciembre de 2018, de ECOS, Estudios Contemporáneos de Subjetividades: http://www.periodicoshumanas.uff.br/ecos/article/view/2604/1491

Cárdenas Páez, A., & Ardila Rojas, L. F. (30 de Abril de 2009). *Scielo*. Obtenido de http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0123-48702009000100004

Danza Común. (12 de Noviembre de 2017). *Danza Común*. Obtenido de http://www.danzacomun.com/es/pop-action-leonardo-torres/

Definición.DE. (s.f.). *Definición.DE*. Recuperado el 15 de 08 de 2018, de https://definicion.de/biografia/

Dufrenne, M. (2018). *Fenomenología de la experiencia estética* (Vol. Volumen 41 de Estètica & Crítica). Valencia: Universitat de València.

Fetecua, D. (31 de 05 de 2017). *YouTube*. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=5CS6k-kDMFs

Galindo, C. (Agosto de 2017). Los huesos de lo efímero. (R. Estrada, Ed.) Bogotá D.C., Colombia.

Gili Gaya, S. (1980). *Curso superior de sintaxis española.* Barcelona: Bibiograf S.A.

González España, P. (2016). *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía.* Obtenido de http://www.revistas.uma.es/index.php/contrastes/article/view/1379

Jaramillo, S. Y. (14 de 09 de 2018). La Consagración. (C. Galindo, Entrevistador)

Ji, L. (s.f.). *Contrastes. revista Internacional e Filosofía.* (C. R. Filosofía, Ed., & P. González España, Trad.) UMA Editorial. Obtenido de Ji, Lu: http://www.revistas.uma.es/index.php/contrastes/article/view/1379/1329

Ji, L. (s. III d. C.). Wen Fu. En L. Ji, & E. C. S.A.) (Ed.), *Wen Fu* (P. González España, Trad., 2010 ed.). Luoyang: Cátedra Letras Universales.

Ji, L. (s. III d.c). Wen Fu. En L. Ji, *Wen Fu* (P. González España, Trad., pág. 12). Luoyang: Catedra Letras Universales.

Ji, L. (S. III d.c). Wen fu, Prosopoema del arte de la escritura. En L. Ji, *Wen fu, Prosopoema del arte de la escritura* (pág. 55). Cátedra Letras Universales.

Loomis, A. (s.f.). *AulaFácil*. Obtenido de AulaFácil: https://www.aulafacil.com/cursos/dibujo-lineal-secundaria/educacion-plastica-y-visual-4-eso/movimiento-y-equilibrio-la-figura-en-movimiento-l12154

Mandoki, K. (2001). *Instituto de Estética* . Obtenido de AISTHESIS: http://estetica.uc.cl/images/stories/Aisthesis1/Aisthesis34/anlisis%20paralelo%20en%20la%20poetica%20y%20la%20prosaica_katya%20mandoki.pdf

Océano Uno S.A. (1995). *Diccionario Enciclopédico Ilustrado.* Barcelona, España: Oceano.

Opus Prima, Anotaciones de Joan Figuerola. (23 de Agosto de 2008). Obtenido de Opus Prima, Anotaciones de Joan Figuerola: https://opusprima.wordpress.com/2008/08/23/la-estetica-de-baumgarten/

Peraza Daumont, V. (2009). *Encendamos los cirios - Crisis y conciliaciones en torno a la danza contemporánea.* La Habana: Ediciones Extramuros.

Planella, J. (2006). Cuerpo, cultura y educación. En J. Planella, *Cuerpo, cultura y educación* (pág. 19 y 26). España: Desclée de Brouwer.

Rama, Á. (20 de Agosto de 1998). Ciudad Letrada. En Á. Rama, *Ciudad Letrada.* Arca. Obtenido de Filología Hispánica: https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2011/08/rama-la-ciudad-letrada.pdf

Real Academia Española. (s.f.). *Diccionario de la Real Academia Española*. Obtenido de Diccionario de la Real Academia Española: https://dle.rae.es/?id=HhQFq5H

Roa, M. (11 de 09 de 2018). La Consagración. (C. Galindo, Entrevistador)

Searle, J. (1994). Actos de habla: ensayo de filosofía del lenguaje. En J. Searle, *Actos de habla: ensayo de filosofía del lenguaje* (E. Cátedra., Trad., pág. 13). Barcelona: Planeta-De Agostini.

Vargas, L. M. (1994). Sobre el concepto de percepción. *Alteridades*, 47-53.

Entrevistas

Jaramillo, S. Y. (14 de 09 de 2018). La Consagración. (C. Galindo, Entrevistador)

Domiinguez, M. A. (14 de 05 de 2018) Regocijo. (C. Galindo, Entrevistador)

Roa, M. (11 de 09 de 2018). La Consagración. (C. Galindo, Entrevistador)