



**De la máquina abstracta de la danza hacia una posible
teoría de sensibilidad**

Bibiana Arelis Quiroz Valencia

Trabajo conducente al grado de
Magíster en Estética

Ángela María Chaverra Brand

PhD en Artes



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas y Económicas

Medellín, Colombia

2019

Contenido

Introducción.....	4
1. Primer momento: la inquietud	8
2. Segundo momento: antes de Graciela	12
3. Tercer momento: composición e improvisación	17
3. 1. Primera escena: composición del personaje.....	27
3. 2. Segunda escena: cuerpo sin órganos.....	34
3. 3. Tercera escena: Graciela danza en mi cuerpo	46
3. 4. De-venires.....	49
4. Cuarto momento: de la máquina abstracta de la danza	57
5. Quinto momento: hacia una posible teoría de sensibilidad	65
5. 1. Transmisión.....	68
5. 2. A Graciela.....	72

Listas especiales

Lista de figuras

Figura 1. Espacio: en la organización del espacio,.....	19
Figura 2. Espacio: Niveles, extensión y trayectoria.....	20
Figura 3. Espacio: frontal, sagital y transversal.....	20
Figura 4. Espacio: direcciones, niveles y dimensiones.....	21
Figura 5. Pensamiento y acción.....	22
Figura 6. Arte de Graciela.....	28
Figura 7. Fotografía “Graciela”.....	31
Figura 8. Fotografía II “Graciela”.....	32
Figura 9. Fotografía “Graciela” Escena 1.....	34
Figura 10. Fotografía Cunningham.....	43
Figura 11. Fotografía Exploraciones.....	45
Figura 12. Graciela: danza Contemporánea.....	47
Figura 13. Teatro Maticandelas.....	57
Figura 14. El exterior y la máquina abstracta de la danza.....	58
Figura 15. La máquina abstracta de la danza.....	59
Figura 16. Yo y la máquina abstracta de la danza.....	61
Figura 17. Intensidades: La máquina abstracta de la danza. Intensidades.....	60

Introducción

Este trabajo resulta de la combinación de dos motivaciones que se reúnen en el lenguaje de la danza. La primera, tiene que ver con la experiencia adquirida como bailarina e intérprete de la obra de danza contemporánea Graciela. La cual, legitima mis expresiones y mis percepciones ante el mundo. Y la segunda motivación, es el interés académico por relacionar diversos conceptos del plano de la danza con la experiencia adquirida.

Así pues, se ven relacionadas en una máquina abstracta que trasciende los meros límites técnicos, para ingresar al plano de intensidades como razón de lo sensible desde la idea vitalista de Gilles Deleuze y Félix Guattari.

Este trabajo es un esfuerzo por reconocer un cuerpo de la danza y sus lógicas de descomposición a partir de la creación de los órganos, en un encuentro con el plano de intensidades. De este modo entenderemos cómo la danza es una reinención constante de los brazos, piernas y el torso; al crear un movimiento de consciencia o movimiento de pensamiento.

Con la intención de darle cuerpo a la investigación, los capítulos viajarán en movimientos.

Primer movimiento: La inquietud. De este, surge la pregunta sobre ¿cuáles son los efectos que suceden para que el cuerpo encuentre su movimiento auténtico? A fin de relacionar esta cuestión con la obertura de la obra de danza contemporánea Graciela.

En el segundo movimiento: Antes de Graciela. Se plantea de manera concisa, el surgimiento de la danza contemporánea y del bailarín en búsqueda de su estilo para

integrarse desde el movimiento al mundo. Tercer movimiento: composición e improvisación. En efecto, un trayecto de los modos de componer e improvisar en Rudolf Von Laban desde su idea de anotación científica del movimiento, con el fin, de establecer en él un modo particular de saber sentir.

Al respecto, se integran en el medio de este viaje las tres escenas de la obra de danza contemporánea Graciela:

Primera escena: exposición de una búsqueda desde técnicas clásicas para la construcción del personaje Graciela. Segunda escena: compilación de nuevos elementos para el proceso de creación. Entre ellos, la pregunta para el personaje y para mi cuerpo. Luego, se establece una relación a partir de la experimentación de un cuerpo sin órganos. Tercera y última escena: creación de vínculos entre mi cuerpo y el cuerpo del personaje, donde paradójicamente, Graciela danza en mi cuerpo y yo en el de ella; se revela el devenir de un cuerpo otro y una multiplicidad.

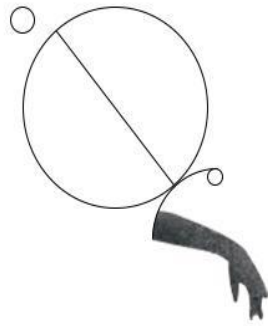
En un cuarto movimiento se ubica el desarrollo teórico: de la Máquina abstracta de la danza. En cuanto al plano y la máquina abstracta, se conceptualiza una figura abstracta en medio del plano de la danza con sus posibles componentes o piezas, para analizar los modos de afectación¹.

Quinto movimiento: Sensibilidad, inconsciencia y transmisión. A fin de, enunciar el movimiento de la danza como el movimiento de consciencia o de pensamiento, además, de su relación con el público.

¹ Un signo, según Spinoza, puede tener varios sentidos. Pero siempre es un efecto. Un efecto es, en primer lugar, la huella de un cuerpo sobre otro, el estado de un cuerpo en tanto que padece la acción de otro cuerpo: es una affectio, por ejemplo el efecto del sol sobre nuestro cuerpo, que «indica» la naturaleza del cuerpo afectado y «envuelve» sólo la naturaleza del cuerpo afectante. Conocemos nuestras afecciones por las ideas que tenemos, sensaciones o percepciones, sensaciones de calor, de color, percepción de forma y de distancia (el sol está arriba, es un disco de oro, está a doscientos pies...).

Y para concluir: A Graciela. Una carta para Graciela o las Gracielas, en donde se resumen los movimientos y una posible manera de acceder al movimiento propio.

De tal forma que, lejos de proponer un aparato o estrategia general para aproximarse a la danza contemporánea, este trabajo es un acercamiento íntimo a una experiencia de producción artística, donde se presentan algunas pausas en aquello que afecta los cuerpos y posteriormente los hace mover.



1. Primer movimiento: una inquietud

Hace un poco más de 10 años, junto a compañeras de la Licenciatura en danza de la Universidad de Antioquia, realizamos un encuentro con el fin de dar vida a una investigación con el cuerpo. Gracias a esto nació Movimente, un colectivo de danza en el que se me ha permitido explorar desde el movimiento las posibilidades que tiene un cuerpo para proyectarse. Por ende, la creación y las propuestas artísticas que hemos explorado no se enfocan en el alcance de un cuerpo virtuoso ni armonioso en términos de forma, sino, en un trabajo investigativo sobre las técnicas de aprendizajes desde el cuerpo y para el cuerpo. Es deber reconocer, que este colectivo ha sido un espacio de encuentro conmigo misma y con el de otras cuatro mujeres que le han apostado a la creación de contenidos desde la experimentación y exploración del movimiento.

Este cuerpo que aparenta ser lo único que me es propio, por lo menos, en la forma natural de inteligibilidad que tengo de las cosas, de los sujetos, de los objetos. Él me ha servido para investigar al movimiento, resonando en distintos niveles en el espacio y el tiempo. En una forma maleable, en la cual, nos pertenecemos en el momento de la danza, aquel espacio que se construye y reinventa así mismo. Mientras tanto, las observaciones y exploraciones sirven para delimitar teóricamente el momento de la danza.

Desde lo metafórico, bailar o danzar no está lejos de la garrapata o al menos de su mundo. Von Uexküll, biólogo de profesión describe el mundo de un bichito ciego, que puede percibir su presa gracias a la sensibilidad de su piel frente a la luz, una vez cerca de su presa, puede identificarle con el olfato la temperatura la sangre y desplomarse

encima de él. Luego, a partir del tacto busca un lugar para hundirse en el tejido de su presa y succionar lentamente la sangre. Según lo anterior, una posible interpretación afirma que el mundo de la danza y el mundo de un bailarín es tan reducido como ocurre con la garrapata. Ella sólo extrae tres afectos en medio de la naturaleza y esta aparente pobreza o sencillez puede dotarla de extrema seguridad y, como dice Uexkül, es más importante la seguridad que la riqueza.

En la danza existen todo tipo de garrapatas, no solo las que chupan la sangre, sino otras y de muchas heterogeneidades; cada una con su particularidad y sus diferencias. Y, la escasez de sensibilidades las hace seguras al momento de moverse. Al respecto, esos límites en la danza equivalen a un factor fundamental en las cualidades del movimiento, en su estilo, su cultura y su ejecución. Tales factores han sido extraídos de la naturaleza misma en la que se han constituido- aunque muchas veces saltan hacia terrenos desconocidos- y resulta casi imposible definir el elemento afectante a simple vista. Una leve vibración, un deseo, un sonido, un color, una línea, un amanecer, etc., pueden ser unos de los miles existentes.

¿Qué efectos suceden para que el cuerpo encuentre su movimiento auténtico?

La ejecución de un movimiento en el espacio, identificado como auténtico (que nada tiene que ver con técnicas aunque se base de ellas) ha sido el elemento sustraído en medio de toda la naturaleza, sólo que, es complejo encontrar los factores de movilidad en cada bailarín. Con los ojos bien abiertos hemos tratado de mirar hacia el interior de cada cuerpo; fijarnos en el funcionamiento de los huesos, de los músculos, de las articulaciones y sus fluidos, sus progresiones y disminuciones. Enfocando la atención en la causa que lo hace mover de una u otra forma para los intereses de la investigación.

Esta inquietud, nos ha llevado paulatinamente a descodificar el cuerpo, a ingresar en él capa por capa, como si uno se introdujera por los poros de la piel y se abriera a diversas y desconocidas sensibilidades, permitiendo una percepción ya sea momentánea o de largo plazo, de aquello que lo hace múltiple y lo conecta con uno mismo y con el mundo. Así, esta inquietud nos ha hecho movilizar durante varios años, pero no por encontrar el factor de afectación sino precisamente por seguir buscándolo y este es precisamente lo que conlleva este escrito, tratar de ubicarlo en una captura.

Lo segundo que inquieta a estos cuerpos es la relación con el público o nuestra relación con el medio; como creadoras de nuestro tiempo, nos es preciso definir eso que queremos mostrar y exteriorizar. Ya sea, para un lenguaje inteligible de nuestra época o por el contrario, como servidores del arte, trascendiendo en el espacio y el tiempo, siendo ciegos y sordos al conocimiento de las formas conocidas y permitiendo identificar las inquietudes y necesidades interiores de nuestros cuerpos, que quiera Dios, pueda movilizar los cuerpos expectantes. Nos encontramos ante un público que en cierta medida conoce de destrezas y de virtuosismos, ya sea porque es conocedor y fiel seguidor, o porque su fuente son los medios de comunicación. Ante tal atmósfera lo que pretendemos es llegar más allá de la primacía del sentido visual y centrarnos en reflejar nuestro cuerpo en el del público, provocando un transporte con su peso y el nuestro en un espacio indeterminado que lleven a la pregunta, ¿quién es el que baila realmente?

Por otra parte, quisiera por ahora presentar a Graciela: un personaje salido de un escrito de Gabriel García Márquez "*Diatriba de amor frente a un hombre sentado*". Un monólogo que encontramos casualmente en la biblioteca de la Universidad de Antioquia tratando de buscar otros y desde ese momento y hasta ahora nos sigue tocando de algún modo.

“Diatriba de amor frente a un hombre sentado” es un monólogo para teatro, sobre el cual, hicimos una adaptación para danza llamada Graciela, una obra de danza contemporánea en la que interactúa un cuarteto de Violonchelos y cuatro bailarinas que se preguntan en aquel entonces por lo íntimo, por lo privado, por lo que se esconde en el sentir de una mujer que acalla su voz y su cuerpo. Intentando no perder las proporciones que la hacen encajar dentro de su medio social, para el que muchas veces no representa más que sexualidad, sensualidad y maternidad. Pero una exploración del potencial y la fuerza creadora de la mujer a partir de sus experiencias de vida y sentires, le ayuda a aprehender y reconstruir su corporalidad. Aunque, tales preguntas cambiarán paulatinamente al ingreso de sus profundidades.

La obra se divide en tres escenas o tres estados de la vida de Graciela: la presentación del personaje, enamoramiento y matrimonio con su pareja y por último, la separación y caos que termina en estado de aparente calma. Cada escena fue tratada con cuidados muy específicos y en cada una logramos explorar cosas que eran inimaginables para nosotras en aquel momento. Graciela era nuestra primera obra en ganar una beca de creación, lo que nos hizo cuestionar, trabajar y buscar mucho más allá las posibilidades con nuestros cuerpos, con el de las otras bailarinas y con el medio.

Voy a compartir algunos de los procesos de exploraciones, improvisaciones y composiciones que nos permitieron llegar a lo que hoy es Graciela, con la adhesión de algunos conceptos que me inquietan como bailarina e investigadora del movimiento, al buscar entender desde otras miradas y perspectivas la singularidad del pensamiento estético.

2. Segundo movimiento: antes de Graciela

Graciela es un personaje trasladado al movimiento de la danza contemporánea, cuya influencia se generó fue en la Universidad de Antioquia por los maestros: Luis Viana, Lina Villegas, Beatriz Vélez, María Claudia Mejía, Martha Echavarría, Norman Mejía entre otros; todos conducidos por el movimiento de la danza clásica, moderna y folclórica.

Para comenzar, ha sido de gran influencia en mi formación como bailarina de danza contemporánea reconocer que la historia de la danza requiere ser vista desde puntos y perspectivas epistemológicas propias de ella; en la danza no basta con hacer un registro histórico del pasado como un objeto estático ya que las manifestaciones de la misma se han dado de maneras muy diversas de acuerdo a las prácticas sociales y culturales. Es por esto que los propios bailarines tomaron este ejercicio autónomamente al contar sus relatos de acuerdo a su contexto histórico y es así como desde nuestras perspectivas y experiencias damos un aporte a esto que nos construye como sociedad y cultura.

La danza contemporánea surgió en la segunda mitad del siglo XX, (concretamente, desde los años 60) pero hasta el día de hoy ha dado cabida a multitud de estilos, técnicas y disciplinas en las que se vuelve muy ambigua su definición. Puede decirse, que el cuerpo danzante denominado contemporáneo, busca constantemente innovación y ruptura en la forma de los movimientos y en las narrativas de las técnicas clásicas de finales del siglo XIX de la mano de Isadora Duncan, Loïe Fuller y Ruth Saint Denis con su denominada danza libre; buscando movimientos naturales y sencillos; la improvisación y el contacto con la naturaleza.

Loïe Fuller se destacó en la última década del siglo XIX; la estadounidense capturó el público parisino con sus danzas giratorias explorando los efectos de velocidad de la luz sobre la percepción visual de movimiento. Fue una de las primeras bailarinas en

concentrar su trabajo en la puesta en escena queriendo incluir visualmente al público. Su principal inquietud en el movimiento se deriva del color. La inquietaba un día claro y radiante, un día oscuro y triste; los colores decía, afectan directamente su organismo y la preocupación más importante fue llenar su cuerpo con el espíritu de la música y el color, más que por el tiempo. En el siglo XX, Isadora Duncan también estadounidense y posteriormente asentada en París, es considerada como la fundadora de la danza moderna, rechazando los movimientos clásicos que había adquirido en Estados Unidos para establecer lo que llamaría la nueva danza; incorporando temas relacionados con la muerte, con el dolor y con la Grecia Antigua. Su movimiento se destacó por suprimir en un principio el corsé y las zapatillas, para luego, danzar descalza y con atuendos más sueltos que le permitieran liberar el torso, el cual revelaría todo su potencial expresivo. El plexo solar sería el foco de todas las emociones y el motor principal de movimiento, su principal afectación.

Ruth Sant Denis una de las fundadoras de la danza moderna en Estados Unidos, en el siglo XX, tenía el foco en su columna vertebral casi a la misma distancia de la afectación de Isadora Duncan; ésta consideraba el movimiento en la movilización de la columna vertebral, liberándola de toda rigidez y separándose consistentemente para hacer una fluidez de todas las apófisis espinosas. Generando un movimiento consciente y *continuum*. Ya hacia los años treinta, Doris Humphrey está influenciada por todos los movimientos de torso y resulta de esto una técnica absolutamente helicoidal es decir, un movimiento de rotación entorno a un eje dado con un movimiento de traslación, utilizando las caídas y recuperaciones para ello. Las espirales son su principal afectación.

Durante el inicio del siglo XX, Rudolf Von Laban de origen Austrohúngaro establecería lo que se llamaría “experiencias del movimiento” que constituye el fundamento de una práctica de improvisación de toda la danza del siglo XX. Su aporte

más significativo fue su método de notación científica o *labanotation*, que posibilitó a los coreógrafos registrar sus obras, en movimientos, pasos, desplazamientos corporales y en ritmo. Su afectación con la danza fue llevada desde los factores biológicos hasta desarrollar un “saber sentir”; el movimiento expresa la interioridad de cada humano, ese impulso interior que lleva el movimiento a crear sus propias pautas y patrones de estilos.

Una de las estudiantes de Rudolf Von Laban, Mary Wigman se destacó durante la segunda guerra mundial, por sus movimientos articulados con la respiración; para ella, la danza era una expresión del interior del individuo, haciendo especial hincapié en la expresividad frente a la forma. Su danza consistió en caídas y recuperaciones, tensiones y relajaciones, quietudes con máscaras y en absoluto silencio. Lo que se marcaría como danza expresionista, ya que, estaba absolutamente influenciada por la guerra y sus formas de expresar con su cuerpo. Una de sus principales excusas de las posiciones estáticas era que su manera de ver la danza era simplemente dejar ser la danza. Todos los bailarines destacados en la primera mitad del siglo XX, se caracterizaron por investigar ese territorio móvil, consciente e inconscientemente del cuerpo humano; lo sensible y lo imaginario suscitando un sin número de interpretaciones y afectaciones. Existe entonces, un motivo por el cual moverse, una inquietud y finalmente un estilo.

Aparece hacia 1937 como bailarín principal de Martha Graham, Merce Cunningham, y hacia 1944 crea su propia compañía llamada Merce Cunningham dance company. Con su frase “la imaginación es el único límite de la invención del movimiento” (III, 2005, p. 379) y en compañía de John Cage, sienten que el movimiento es ante todo una cuestión de percepción para descubrir potencialidades inéditas. Cunningham encuentra su afectación principalmente en el azar, para de-

construir la manera intuitiva en que el cuerpo proporciona el movimiento.

Posteriormente las neurociencias confirman la intuición de Cunningham; “El sistema nervioso central no recurre más que a un pequeño número de estrategias motrices entre una infinidad de estrategias teóricas compatibles con las características geométricas del cuerpo” (III, 2005, p. 393), lo cual puede relacionarse con la sencillez y los límites de posibilidades que pueden dar más seguridad al bailarín.

El aporte de Merce Cunningham consiste precisamente en los juegos del azar para perturbar esos circuitos perceptivos del cuerpo humano, con el fin de actualizar las posibilidades motrices que el bailarín deja de percibir por seguir una línea determinada de movimientos. Uno de los bailarines de Merce Cunningham, Steve Paxton elaboró diez años después una danza basada en el intercambio de peso entre los bailarines. Lo que posteriormente se llamaría *contact improvisation*, pasando su afectación a un asunto de gravedad entre pesos y tacto. Esta danza contacto, explora las interacciones entre dos personas que comparten un mismo centro, teniendo una conversación e intercambiando fuerzas y masas. Ahora, el centro se encuentra descentralizado, al ser compartido con otra persona o personas desplazándose por el espacio fluctuando constantemente. Durante estas investigaciones de Paxton se pueden señalar la domesticación de la caída y las alianzas entre cuerpos relacionadas con la confianza que se adquiere con otro bailarín y reconocimiento del propio peso. Se puede definir como una danza revolucionaria y política al tener el contacto como eje central y al tacto con el otro; traspasar al otro. Se convierte en códigos sociales que durante la década de los sesenta pretendía sacar una contracultura en los Estados Unidos.

Y, para dar fin a este breve recorrido del nacimiento de la danza contemporánea aparece Pina Bausch, bailarina y coreógrafa Alemana cuya presencia no podría obviar. Su danza principalmente vanguardista, expone distintas expresividades en el

movimiento del cuerpo, utilizando las emociones, los sonidos y la escenografía que configuran su obra maestra. Su afectación principal se basa en incluir el teatro a su movimiento, siendo pionera y una influencia importante para esta corriente en posteriores investigaciones. Esto marcaría una manifestación importante al baile y a la danza de finales de los sesenta y principios de los setenta, hasta su muerte que fue en el año 2009. Las emociones llevadas al cuerpo de la danza se convertirían en los temas centrales de sus obras, explorando una conexión potencial con el público, dejándoles ver las propias corporalidades que en ellos se encuentran. Pina Bausch como la gran “liberadora de la voz de los bailarines” en sus difundidas declaraciones manifiesta su desinterés por la técnica y su favor por las motivaciones de sus bailarines utilizando las preguntas y respuestas como método coreográfico y compositivo para diferenciar los cuerpos de sus bailarines.

La danza ha contribuido a desdibujar la noción misma del cuerpo hasta el punto de no tener ni las palabras ni el lugar para definirlo ya que acontece en la carne y surge desde la tierra, desde su territorio como paisaje de emplazamiento. Así mismo, el bailarín contemporáneo no se fija en una estructura, ni en un espacio absoluto, sino, en uno relativo donde vive una corporalidad en relación con el mundo y con eso que le inquieta del mundo.

3. Tercer movimiento: Composición e improvisación

“Composición es la única definición del arte.

La composición es estética, y lo que no está compuesto
no es una obra de arte” (Guattari, 1991)

“La improvisación como espectáculo acabado, pero ante todo como experiencia
es, se lo habrá comprendido uno de los elementos esenciales de la danza
contemporánea, de su proyecto de su exploración de los límites” (Paxton, 1990 p.229).

Graciela fue una obra propuesta desde sus inicios como una composición
colectiva con la dirección de Danny Gabriel Pérez. Para tal composición fue necesario
recurrir a los diferentes elementos de la improvisación y así, estructurar tanto el cuerpo
de Graciela como las escenas en la que es protagonista. Para estos ejercicios de
composición se trabajaron elementos propios de la danza, del cuerpo y de las diferentes
experiencias en relación con el espacio y el mundo.

Y, con relación a la composición, Deleuze y Guattari la reconocen como el
trabajo propio del arte; la composición de sensaciones y de producción de gestos de una
temporalidad heterogénea. Estas sensaciones son preguntas planteadas que no esperan
una respuesta, una solución o una conclusión, sino que configuran el vuelo mismo de la
danza a un escape de experimentaciones con elementos de diferente naturaleza.

Por otro lado, un bailarín que se ha hecho un cuerpo supra especializado en la
mecánica corporal, se pueden considerar varias cosas: por un lado, el bailarín no solo es
el que deviene coreógrafo, sino también, el que deviene del mundo en la medida en que
es un ser sensible. Despertando cosas que no sabía que podía hacer; sin embargo,
también es una superficie moldeable que se produce en un laboratorio, en una

escenografía o bien en un salón de clases; una especie de consistencia que va formando un cuerpo bajo moldes; similar a una masa. (Le Breton, 2010.p.28)

En la mayoría de los casos, los cuerpos se moldean por medio de una técnica o también por sus costumbres culturales y tradicionales que tienden a ser finalmente una técnica al darles un control del ritmo y de velocidades. El bailarín tiene en un principio un cuerpo que ha sido entrenado en una técnica, en este caso la danza moderna, la cual ha sido utilizada para la composición y creación en la danza. Para este bailarín se ha diseñado un espacio maquinal en el cual todos sus movimientos están calculados en el espacio y en el tiempo. Rudolf von Laban el maestro de danza moderna quién creó un método de notación matemática hacia 1928- cómo se describió- documentó las poses del movimiento humano y posteriormente, grandes coreógrafos lo utilizaron para registrar los pasos de los bailarines y para crear otros modelos de análisis que fueron ya poco conocidos y aplicados.²

² El de los ingleses, Joan y Rudolf Banesh, creado en 1949 y el de los Israelíes Noa Eshkol y Abraham Waschmann, creado entre 1951 y 1956.

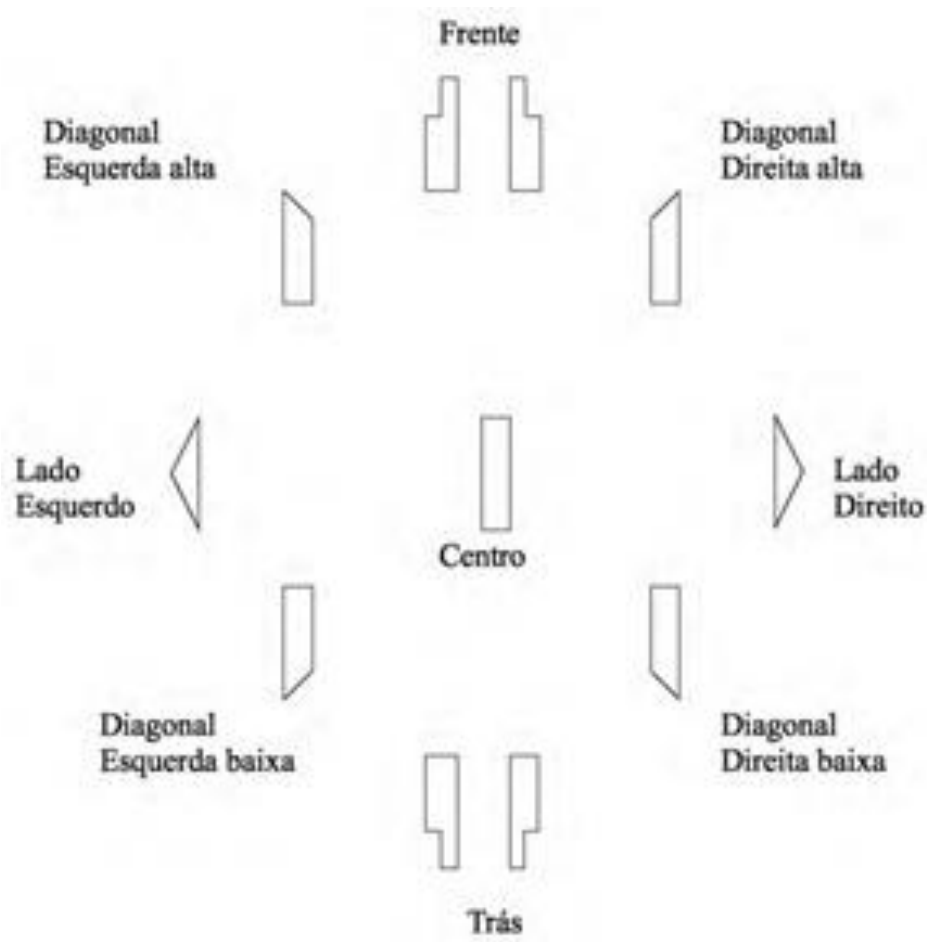


Figura 1: Espacio. En la organización del espacio, (Von Laban, 1928) hizo un cubo en el cual todas las partes eran espacio de dirección y proyección. Fuente: *Schriftanz: Methodik, Orthographie, Erlaeuterungen* (1928). Alemania, Viena: Universal Edition.

Posteriormente, los niveles, las extensiones de un punto a otro y las formas de desplazamientos o trayectoria:

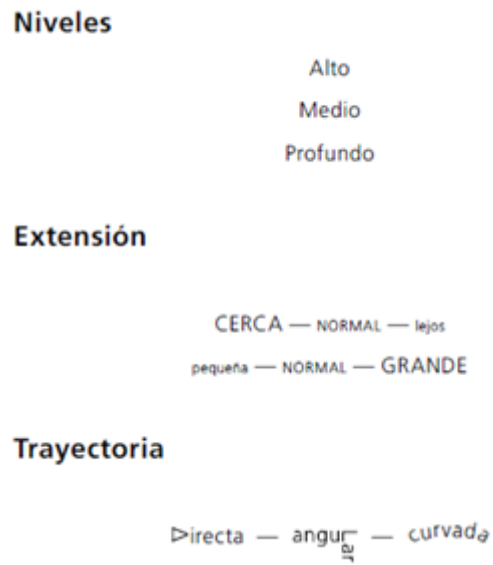


Figura 2: Espacio. Fuente: Rudolf Von Laban. 1928.

En este sentido, divide el cuerpo en planos: frontal, sagital y transversal:

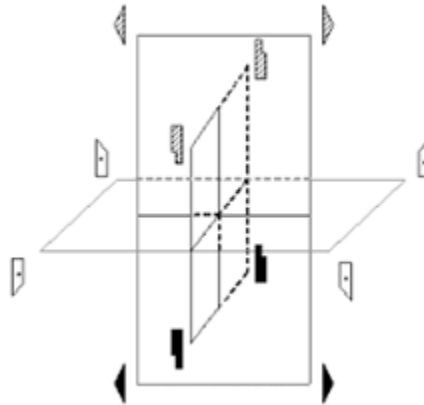


Figura 3: Espacio. Fuente: Rudolf Von Laban. 1928

Creando un espacio en el cual el cuerpo puede moverse hacia definidas direcciones, niveles y dimensiones:

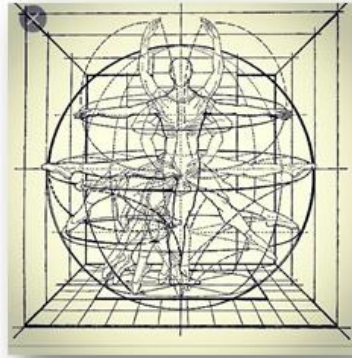


Figura 4: Espacio. Fuente: Rudolf Von Laban. 1928.

Ahora bien, una vez se tiene un cuerpo y se tiene un espacio definido, se enfoca en las variabilidades del movimiento con respecto a las actitudes del bailarín y a las intenciones de las acciones que realiza con alguien o con algo; así también los estados de ánimo del personaje le dan las cualidades a sus movimientos, pero estas cualidades están absolutamente ligadas con las velocidades y el espacio. Existen movimientos bruscos, de amenazas, agresiones y también los suaves y sinuosos, todo depende del espacio que se considere y las velocidades a efectuarse en una coreografía. Estas cualidades y calidades de movimientos como acciones, se realizan en un espacio y tiempo determinado:

	Espacio	Tiempo	Intensidad
Retorcer	Indirecto	Sostenido	Fuerte
Sacudir	Indirecto	Súbito	Suave
Flotar	Indirecto	Sostenido	Suave
Latigear	indirecto	Sostenido	Fuerte

Figura 5: Pensamiento y acción. Fuente: Rudolf Von Laban, 1928.

Digamos que esto es una condensación muy sutil de la idea de la anotación científica y las cualidades del movimiento que nos propone Rudolf Von Laban, pero que hasta ahora son absolutamente aplicables en la creación y composición del movimiento y la coreografía. Cabe resaltar, que Von Laban interpretaba que el cuerpo para los bailarines consistía en desarrollar un “saber sentir” (III, 2005, p. 389). No solo biológico, sino el que busca afinar las percepciones que conectan al bailarín con su entorno, los flujos rítmicos de la vida y sus vibraciones. Pero según Laban (1928), hay un peligro continuo: borra la memoria e impide la experiencia sensorial y emocional. Pretende desmontar los *hábitos* corporales para suscitar un estado de receptividad con su método de improvisación. Indiscutiblemente se podría decir que el cubo de movimiento es una de las primeras máquinas reales que existen para la creación de un movimiento diferente al clásico preconcebido, sin embargo no deja de ser una especie de sometimiento corporal al hacer un ejercicio regulado por un modelo. Es pertinente recordar que esta técnica fue utilizada también para las demostraciones Nazis como el nacimiento de un nuevo cuerpo.³

No obstante, vale rescatar no solo su método de anotación, sino las posibilidades de la improvisación que pone al cuerpo en un estado de absoluta percepción que hasta principio del siglo XX eran absolutamente reveladoras. Esta improvisación si bien estaba ligada a unas pautas, también lo estaba en un estado de memorización que nada tenía que ver con la vida personal del bailarín sino, sobre los movimientos ligados a la especie humana, con su estado animal y material. Es decir,

³Como preparación de los Juegos Olímpicos de Berlín de 1936, se escenificaron unos *Juegos Corales*, a cargo de 2.000 aficionados provenientes de 60 coros de Laban. Ensayaron la coreografía por separado, gracias a las partituras diseñadas por el Buró de Notación. Cuando arribaron a Berlín, les bastó con menos de una semana de ensayos para resolver esos complejos problemas de un espectáculo tan gigantesco.

Laban, el primero de los artistas de la danza que había aceptado darle una dimensión ideológica a su faena, había escrito: “Tenemos que poner nuestros medios de expresión y el lenguaje de nuestra fuerza al servicio de la tarea más grande que se le presenta a nuestro pueblo, y de la cual nuestro Führer, en su infinita claridad, conoce los caminos”

para Laban la idea de la improvisación era, eventualmente, hacer surgir algo que no hacía parte del cuerpo de ese bailarín, sino de la materia de la que estaba constituido: “hacer surgir el salto del animal, sentir el balanceo secreto de la planta y el movimiento íntimo de un cristal en formación” (III, 2005, p. 390)

Para llegar a la improvisación y composición es importante conocer y reconocerse como un cuerpo que se habita, y según la intuición de Laban (1928), un cuerpo absolutamente ligado con la gravedad. La manera en que cada cuerpo se relaciona con su propio peso va ligado por supuesto, a su relación con el mundo, con su cultura, su psicología y sus vivencias desde la infancia; este cuerpo ocupado por aquello que lo inquieta, busca en su propia interioridad aquello que le es propio, su movilidad y el despliegue in situ; su principal inquietud es redescubrir el cuerpo que habita. Una vez se acceda a este, se pondrán otros elementos imprescindibles como el espacio, la música, los objetos, etc. Y por último, las emociones o sentimientos, que hacen parte de la interpretación es decir, un paso luego del ejercicio de improvisación y composición.

En un principio para una composición de cualquier tipo son importantes varias cosas, una que el espacio no es sólo objeto, sino que el espacio es el que me ocupa, el espacio entre otras cosas es el cuerpo, es mi lugar y el territorio universal de las conexiones, no porque el cuerpo sea ente que pueda percibir, sino que forma parte de las percepciones que salen a través de él y de sus circuitos sensorio- motores. El problema con el que se enfrenta la danza con los ejercicios de improvisación- en la mayoría de los casos- es pensarse en el espacio como objeto, como si nos fuera ajeno, como si estuviéramos ausentes y fuera de él. Cómo si la única pregunta del espacio fuera científica (de tipo físico y matemático) y no como algo que es nuestro y que nos urge. El espacio es también la respiración, la mirada, la escucha, lo habitamos constantemente, es por el cual se capta toda sensibilidad, es por esto que las

composiciones e improvisaciones deben albergar los espacios que tienen los cuerpos; este espacio urgente para la danza es un lugar evidentemente exterior, que nos hace partícipes del mundo y en el que somos entes potencialmente afectivos. Pero cabe otro problema para el fenómeno de la danza y es la consideración del tiempo; para Kant⁴, el espacio es la forma de la exterioridad y el tiempo la forma de la interioridad, el tiempo es el espacio interiorizado (Pardo, 1992, p.24).

Cuando hablamos del concepto tiempo hablamos en realidad de su concepto afín: simultaneidad. El tiempo se presenta como el ente de la razón, es decir, que los procesos temporales tienen ciertas racionalidades de orden. El tiempo es una idea de sucesión si se mira desde el punto de vista de unas notas musicales; si un instrumento toca tres notas musicales nos da la idea de que esa nota ocupa un espacio, entonces la idea de tiempo no es más que una relación entre cosas, pero esa relación no es más que una experiencia frente a ella, solo existe en mí, y no en las cosas. Tal sucesión se mide en unísono, en sincronización para su entendimiento y apreciación (Pardo, 1992, p. 27).

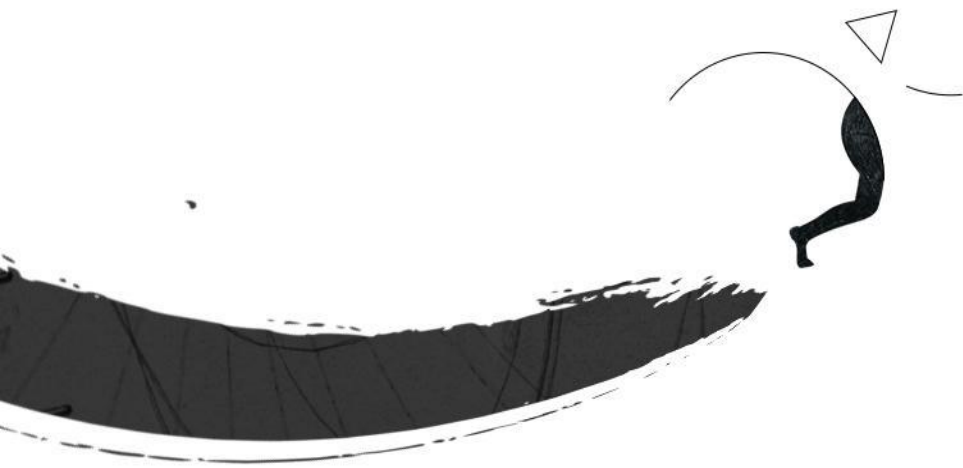
Dicho de otro modo: se tiene un cuerpo que es la conciencia - espacio exterior y el tiempo como el espacio de interioridad; el espacio y el tiempo son inseparables del cuerpo de la danza y, retomando el tema de la composición e improvisación se preguntará más bien: ¿Cómo se mueve el cuerpo? ¿Qué músculos se activan? ¿Qué sujeta durante? ¿Desarticular? y en esa medida, el tiempo hace parte de cada movimiento. Si los huesos tienen en ellos mismos progresiones, tamaños y formas, si cada músculo tiene respiración entre uno y el otro, se crea una idea de tiempo. El

⁴ Immanuel Kant. Se puede ver en crítica de la razón pura de la razón. Se propone que la metafísica tradicional se puede reinterpretar a través de la epistemología.

espacio y el tiempo están sujetos el uno con el otro, son repliegues y despliegues de las formas del cuerpo.

Improvisar y componer nos hace movilizar las fuerzas interiores y exteriores que desdibujan los movimientos aprendidos y los que surgen de manera espontánea y auténtica; nos permite ingresar a un flujo constante y cambiante de nuestra propia naturaleza y lo que nos conecta con ella, planteando una idea de lo que es un movimiento estructurado a otro que está por venir: el primero contiene información precisa de otro cuerpo y otras intenciones, así como emociones, sensaciones y percepciones que han hecho del otro cuerpo (diferente al mío) lo que lo define, su estilo y su técnica; esta es una vía muy acertada también para la creación y composición, es una de las maneras de expresar su existencia y trabajo corporal a través del otro. La segunda vía de composición es desde la improvisación. Es una manera de reconocer y re descubrir su cuerpo de baile y las posibilidades de los cuerpos individuales en acción del movimiento danzado.

“la composición no debía ser creada por el coreógrafo sino nacer entre los bailarines” (Paxton, 1990)



3. 1. Primera escena: composición del personaje

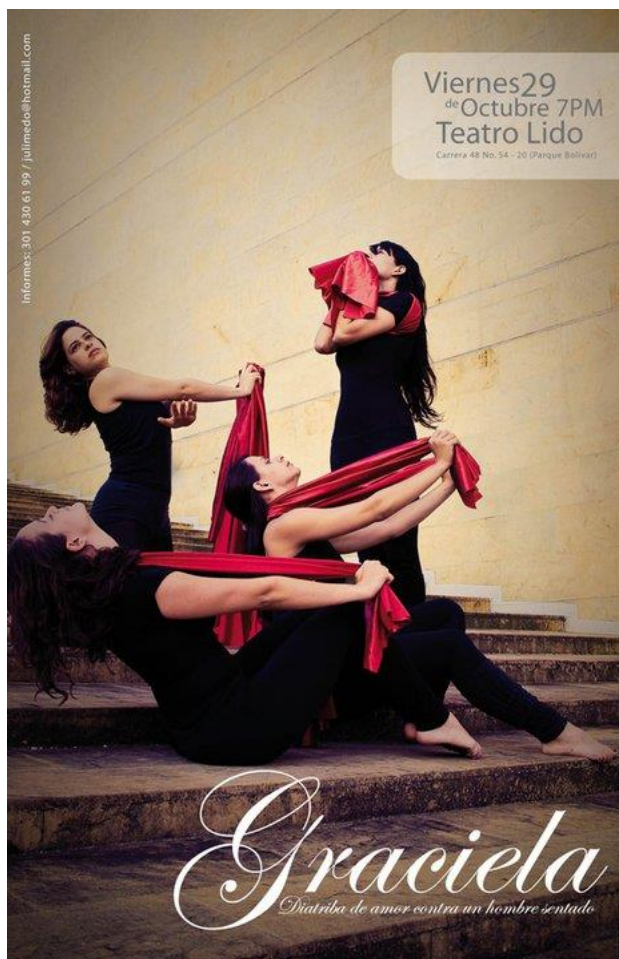


Figura 6: Arte de Graciela. Recuperado de: Natalia Giraldo, 2010.

Graciela

“Nada se parece tanto al infierno como un matrimonio feliz”⁵

Esta obra se realizó en el año 2010 y fue presentada hasta el año 2018 con algunas actualizaciones de elencos y de elementos de composición, de los cuales pudimos hacer siempre modificaciones correspondientes a la época, a las convocatorias

⁵ Adaptación a danza del texto de Gabriel García Márquez “Diatriba de amor frente a un hombre sentado”

municipales y nacionales y, por supuesto, a nuestros deseos e impulsos interiores; eso que nos inquieta constantemente en nuestro cuerpo.

Es una diatriba como lo indica el título, de hablante femenino en un contexto matrimonial en crisis. Graciela fue llevada a un monólogo de cuatro bailarinas, cuatro personajes diferentes que pretenden mostrar cuatro estadios emocionales de su relación: La mujer amada, la indiferente, la melancólica, y la iracunda.

Para comenzar el montaje de la obra se hizo necesario (por motivos que aún no recuerdo) una breve recopilación de eso que nos hacía ser y sentir mujeres; eso por lo cual nos sentimos de algún modo diferentes, no mejores por supuesto, sino eso que cada mujer tiene por esencia, “ese no sé qué” para llevarlo a una serie de movimientos con calidades muy precisas de cada cuerpo que definirían el tipo de personaje que se quisiera encarnar. Para la construcción del personaje de un estado de Graciela, fue necesario en aquel entonces plantearse una idea de un cuerpo que ocupa un espacio y si de algún modo podría esto contribuir a re encontrar un yo y una posible Graciela. Para esta escena se interiorizó un sentimiento de enamoramiento- si se le puede llamar de ese modo-. La Graciela que me pertenecía - o que yo le pertenecía- es la que estaba enamorada de su marido así como lo muestra en el monólogo. Sin embargo para alcanzar este sentimiento, nuestro director quiso recurrir a los métodos de Stanislavski ya que su formación había sido también en teatro. En sus propias palabras aseguraba:

Mi sistema es el resultado de búsquedas de toda la vida... he tratado de encontrar un método de trabajo para actores que les permita crear la imagen de un personaje, insuflando la vida interior de un espíritu humano, y a través de medios naturales, encarnarlo en el escenario en una bella forma artística. (Conesa, s.f)

Lo físico, lo emocional y lo intelectual, estas tres cosas propuestas por Stanislavski sobre la interpretación hacen que el actor y en este caso el bailarín, conduzcan su cuerpo hacia una veracidad, la cual tiene que nacer desde su interioridad y de sus experiencias con el mundo para posteriormente, compartirlo y proyectarlo hacia la interpretación. Y de allí, de esa inquietud surgieron unas notas.

Notas de personaje:

Recuerdo con alta precisión los trayectos que hacía en el barrio antes de llegar al colegio y de regreso antes de llegar a la casa. Prestaba gran atención a las constantes modificaciones que se dibujaban a mi paso a mi crecimiento y a las personas que habitaban en ellos. No me preocupaban los espacios en sí, al menos no en ese momento, quizá lo que me abrumaba incluso perturbaba, era el desplazamiento que debía hacer frente a esos cuerpos desconocidos y conocidos como “Hombres” a los que por derecho al menos eso creía yo, les correspondía hablar, suponer, murmurar, amedrentar incluso tocar - a lo que biológicamente me corresponde - a la mujer. El transitar en el espacio no solo se transformaba en zona de avistamiento de palabras sino en zona de hombres zona de no mujeres de no vulvas.

El espacio se me convertía en fronteras invisibles de violencia y de maltrato, por supuesto que en aquellos tiempos el callar era debido y el agradecer incluso era signo de respeto. Crecí pensando y dibujando el espacio que se me presentaba como algo natural y equilibrado en cuanto a normas y leyes. Mi cuerpo a pesar de ser mío desde siempre, desde que tengo conciencia de él, no ha sido en su totalidad de mi pertenencia de mi propiedad, por el contrario, ha sido traspasado, atravesado y permeado por tantos que el encuentro con él, no en su forma porque de forma ya se

compone, sino de esencia-que por cierto es un nombre femenino- y de sustrato -de nombre masculino- ha sido circunstancialmente complejo.

¿Qué cuerpo es el que le pertenece a esta mujer Graciela? ¿Devenir-mujer a qué cuerpo? yo siento, lloro, vivo, rio, como, siento calor y frío, siento hambre, pero eso no me hace ser mujer, esta forma de mujer siempre ha sido de otros de otros que hablan por él, de otros que toman decisiones por él, ¿no es acaso mi casa, mi templo, mi espacio?

A partir de este escrito acerca de esa sensación de haber vivido una experiencia femenina en cierto barrio, hice una improvisación de desplazamientos la cual se asemejaba a los movimientos de los trayectos de niña.

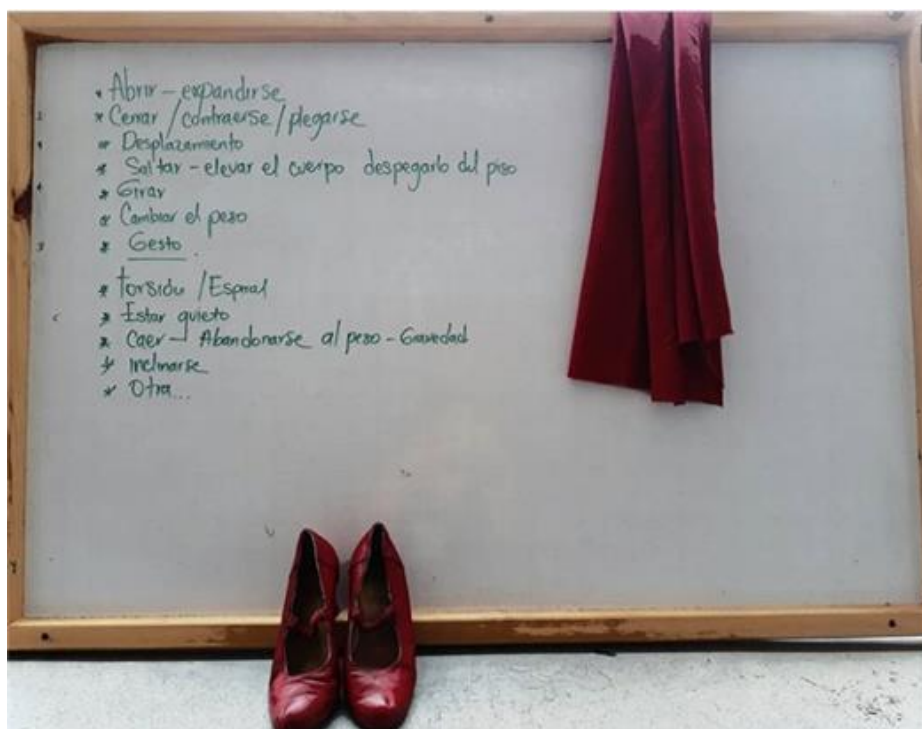


Figura 7: Fotografía “Graciela”. Recuperado de: Natalia Giraldo, 2010.

Se encontraron diferentes formas de la memoria del cuerpo. Cada vibración interior fue materia creativa e involuntaria, y bien el medio fue el fenómeno que

permitió tal acuerdo, fue un conjunto de relaciones que se afectaron y produjeron tales acciones.

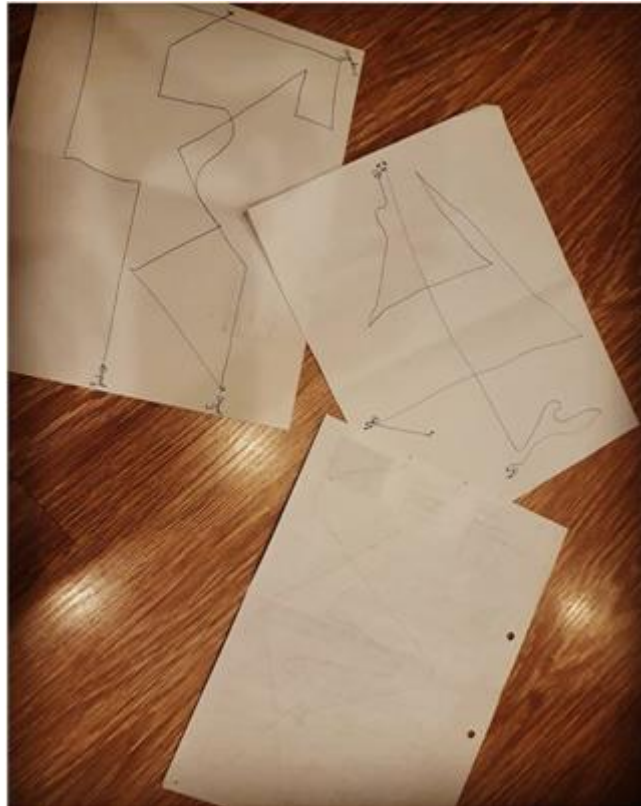


Figura 8: Fotografía II “Graciela”. Recuperado de: Natalia Giraldo, 2010.

Una vez definidas las acciones en el espacio, se marcan de manera espontánea los desplazamientos. La improvisación de tales acciones sujetas a la memoria corporal, definían el trayecto mismo. Ahora se trataba de acciones desplazadas por un espacio; era el cuerpo sujeto a un recuerdo de una experiencia pasada, de la cual, se perdía cada vez más su referencia y se hacía cada vez más presente. Este tipo de improvisación absolutamente ligado al recuerdo, no alcanzaba a llegar a otros recuerdos ni elementos que no eran propios, ni que pertenecieran a otra naturaleza.

El personaje en este estado, no era más que una visualización de la mujer que había y habitaba en mí y en mis recuerdos. Los movimientos exteriorizados en esta primera parte no lograban fluidez, sino más bien un personaje frío y con movimientos muy marcados, quizá porque seguía aferrándome a la idea de encontrar a Graciela desde mis recuerdos y no directamente desde un cuerpo que le pertenece a un estado de afectaciones, es decir, que no se cierra y se fija en un solo estado sino que está en un espacio de válvulas que se abren y se cierran incesantemente, permitiendo fluidez de sensaciones y abriéndose a percepciones que el cuerpo mismo dispone y propone.

No quiero decir con esto que mis recuerdos no eran importantes, de hecho es lo que permitió crear una planimetría en el espacio para el solo coreográfico de la presentación del personaje y del que se pudo extraer unos elementos de forma y de calidades en el movimiento; no obstante el personaje estaba de alguna manera viviendo algo del pasado que no lograba conectarse con el sentimiento de enamoramiento. Me preguntaba si quizá el método no siempre es efectivo para todas las emociones o para todos los momentos. O si quizá también el orden debía invertirse, primero el cuerpo y luego el sentimiento. Luego, pude entender que el sentimiento surge mucho después del movimiento, quiero decir, en la interpretación, al menos en mi caso.

Había algo mucho más allá que aún no habíamos explorado, que hiciera despertar en mi cuerpo eso otro que era mío, pero también del que tenía que despojarse.



Figura 9: Fotografía “Graciela” escena 1. Recuperado de: Natalia Giraldo, 2010.

3. 2 Segunda escena

“Mi presente es, por esencia, sensorio- motor.
Es decir que mi presente consiste en la conciencia
que tengo de mi cuerpo” (Bergson, 1985, p. 160).

La carne experimenta sensaciones que al tiempo la hacen mover, ya sea voluntaria o involuntariamente por el espacio de diferentes maneras. El corazón es uno de los órganos que no deja de moverse y nos afirma constantemente nuestro presente, que al tiempo entabla relaciones de intercambio sensorial y funcional entre otros órganos, lo que nos genera presencia y por lo tanto de acuerdo con Bergson, una conciencia corporal de nuestra realidad.

Así quisiera darle la entrada a la segunda escena de Graciela, que se componía a la vez de dos momentos, el baile de compromiso y el matrimonio, el cual tenía dos solos coreográficos, dúos y coreografías grupales. Aquí, nos dimos cuenta que el encuentro con el cuerpo de Graciela ocurriría solo en la medida en que nos dispusiéramos a encontrarlo.

Y comenzamos la búsqueda de un cuerpo presente y atento a los sentidos, por lo tanto perceptivo desde la piel, no desde una interpretación como la escena anterior, sino desde una experimentación; y bien para esta segunda escena lo fue, ya que se planteó el matrimonio cuyo objetivo no había pasado por el cuerpo de ninguna de las bailarinas; no podíamos suscitar un momento del cual no tuviéramos memoria al menos

no de la nuestra, ni tampoco creer en una realidad que no fuera mediante la experiencia con los sentidos.

¿Cómo deshacerse de las características de mi cuerpo y crear a partir de un vacío, el nacimiento de un cuerpo absolutamente diferente?

Retomando las cualidades de la garrapata en Uexküll, un bailarín le afecta cosas muy precisas, al igual que a un fotógrafo le afectan ciertas particularidades de un paisaje, una luz, o unos rostros. Cómo vimos en el ejercicio anterior, el recurrir al pasado para recuperar una emoción o bien para tener un *leitmotiv* para generar un movimiento, no fue suficiente, ya que el encuentro con el personaje en la danza debe ser absolutamente desde el cuerpo; las emociones llegan justo en la interpretación. Desde la experiencia obtenida en los diferentes montajes de danza, tendemos a llegar a procesos donde existen ya unas corporalidades imbricadas a las cuales eventualmente accedemos; justo en ese momento el tema emotivo no sirve sino de superficie porque nuestras percepciones están atentas a lo concreto del movimiento y, una vez obtenidas las frases coreográficas, la interpretación surge desde las sensaciones planteadas al inicio; realmente el bailar o danzar es un complemento de las cualidades y calidades del movimiento posteriormente le adhiere la sensación que tiene que ver con lo emotivo y finalmente la intención, el propósito que se desea con este movimiento.

A nosotras cómo bailarinas nos empezaron a afectar otras cosas muy diferentes, cosas que aún no se habían experimentado. Nos empezaron a mover y a cuestionar cosas muy concretas como: los colores y las intensidades, las velocidades y pausas, la gravedad, el peso, las desarticulaciones, etc., y para aflorar y exponer esta sensación de las bailarinas, se utilizó el medio de composición que Pina Bausch implementó: un constante cruce de preguntas. Con este juego se observa cómo son las relaciones y

diferencias de cada individuo y también sus cuerpos. Así comenzamos un cuestionamiento sugerido por el director para constituir el material base de composición y sobre todo, la construcción de un cuerpo.

¿De qué color es Graciela?

-Rojo saturno, rojo cinabrio, rojo inglés, barniz y de granza y en tonos claros y oscuros.

¿Por qué es Roja?

-Porque el amor ha sido traducido en el color rojo. Porque Kandinsky propone el color rojo como un color vivo e inquieto de gran potencia y tenacidad (Kandinsky, 1952) .

Porque la sangre es roja. Porque los órganos son rojos.

-Los órganos están de color rojo precisamente por la sangre que los recorre, y eso se debe a la imagen que tengo de mi cuerpo que me permite hacer una conciencia corporal de mi presencia. Quiero decir, el rojo es de muchas tonalidades y cada uno posee una intensidad diferente a la anterior. Varios rojos nos cautivaron, pero más que la idea misma del color, de la información y de las etiquetas externas que todos sabemos son indicadores, nos dejamos guiar por las intensidades de cada uno; a veces unos tonos son más veloces que otros y otros más brillantes que hacen que de algún modo el cuerpo tome la decisión de moverse; existe una resonancia en el cuerpo cuando se siente cierta conexión con un color.

De este modo cada bailarina escogió un tono de color rojo que más se identificara con su personaje para el diseño del vestuario.

-Sin embargo el color rojo no podía ser nuestro único elemento afectante, ya que el color no es un objetivo suficiente, hacía falta tener algo que decir, porque nuestro deber no era dominar esa forma sino adecuarla a un contenido es decir, a un movimiento propio que le diera una corporalidad.

¿Cómo es el cuerpo de Graciela?

-No es de ningún modo un organismo fijo y estable ¿De qué se trata entonces?

- Es como un cuerpo mío, pero en un afuera absoluto que ya no conoce el yo ni el nosotros.

Graciela no poseía un cuerpo como un organismo. Nunca visualizamos a Graciela con un cuerpo como el nuestro. Desde el inicio se acordó que era un cuerpo femenino tal cual la presentaba Gabriel García Márquez. Este era un cuerpo que se dividía a la vez en 4 partes iguales en el espacio, teniendo mucho más que movilizar. Sus órganos están en niveles de composición diferente, abiertos a conexiones y a distribuciones de intensidades. Se trataba entonces de experimentar una redistribución de los sentidos y de los músculos, de los huesos y de la sangre misma; un sin número de órganos a punto de reorganizarse o por el contrario, a desorganizarse.

¿Qué quiere decir esto?

Quiere decir que el concepto de cuerpo no es fijo ni inmutable, que nuestra idea de cuerpo se basa en la experimentación y por lo tanto al igual que el movimiento, se trata de un viaje intensivo, de despliegues constantes que nos cuestionan constantemente nuestro que hacer.

No todas las respuestas las dábamos con las palabras -cabe anotar- se podía eventualmente realizar gestos, algún movimiento o desplazamiento.

Respuestas e improvisaciones

Caminar con otras partes del cuerpo y no con los pies hacia diferentes direcciones en diferentes niveles: bajo y medio, conlleva a la visión y a la escucha de un espacio que me recubre y que recubre todos los poros; atraviesa desde el suelo hasta los músculos y los huesos. Las tensiones a los brazos con tiempos sostenidos, el cuerpo pausado pero en tensión. El vientre lleno de aire pero también de líquidos que se mueven hasta más allá de los pulmones, dejando discurrir sobre el cuerpo lentamente su espesor. Mirar siempre con los poros de la piel. Instaurar la mirada en la piel y no en los ojos. Todas la partes del cuerpo rodeado de ojos para ver que no se está solo nunca, sino que se danza con todos los elementos presentes, con el suelo, con el aire, con la gravedad, con los otros cuerpos, con la música, con el salón de clase, y con el mundo entero. Recortar el movimiento a los brazos y solo desde la escápula y hasta las falanges en donde se coloca el anillo del matrimonio. El cuerpo retorcido y en intensidad fuerte, en tiempos súbitos. Llevar al máximo el movimiento del tren superior. Brazos, manos, dedos, columna vertebral, ombligo, con el cuerpo retorcido y fraccionado en tiempo sostenido, y luego subido hasta alcanzar la velocidad del corazón. La piel ensanchada y expuesta interior y exteriormente sobre las cosas, nada de centros.

Cadáver exquisito de notas de bailarinas.

Quizá en este punto no podíamos comprender ciertamente lo que era la experimentación de un cuerpo sin órganos, aunque ya estábamos en él y al cual nunca terminaremos de acceder.

Es un cuerpo sin órganos

Este cuerpo sin órganos no es un concepto, es más bien un ejercicio de experimentación constante de una reorganización de los órganos dando así un orden diferente a los mismos⁶. Obviamente, esta abolición corporal no es física sino metafísica, una deconstrucción de la propia idea de organismo como organización formal de los órganos del cuerpo.

Antonín Artaud quería acabar definitivamente con el juicio de Dios, pretendiendo una búsqueda que le diera valor al cuerpo del artista que configura su arte como una liberación de los paradigmas instaurados en su contexto histórico. El camino de Artaud hacia un cuerpo sin órganos pretende desmontar la idea de inercia en la escena teatral para transformarla en pasión visceral del actor, cambiando el paradigma de la interpretación, por la representación teatral, un cuerpo vivo en la escena. (Contreras, 2012).

Este cuerpo sin órganos consiste en un uso intensivo del cuerpo donde el artista con su proyecto de vida, pretende explorar hasta el límite sus capacidades corporales. Se efectúa en el mismo cuerpo es decir, no se obtiene uno nuevo sino que se está en él, todos estamos implicados en uno, algunos muchos más que otros; algo se produce necesariamente bajo algún modo, sin que se sepa a ciencia cierta lo que va a ser producido. Para Deleuze la conciencia no es un ser sustancial, y se dispone a crear una explicación genética de la conciencia desde la inmanencia, partiendo de la tesis de que

⁶ Gilles Deleuze y Félix Guattari aluden a Antonín Artaud en el libro *Mil Mesetas* y toman el concepto de *Cuerpo sin órganos* o recurriendo a su declaración de guerra a los órganos cuando escribe en 1947: "Pues atadme si queréis, pero yo os digo que no hay nada más inútil que un órgano". (p.156)

no hay conciencia sino encarnada, es decir, bajo un cuerpo que la sostenga. Así el concepto de cuerpo sin órganos no se refiere a que no existan realmente los órganos, sino que la intensidad se despliega en un cuerpo sin órganos y los va creando en la medida que se privilegien y se ejerciten. De este modo se traslada la idea de esquema corpóreo propuesto por Merleau- Ponty en la fenomenología⁷ de la percepción por el cuerpo sin órganos, o, lo que es lo mismo, el cuerpo sin órganos se explica en un esquema corpóreo.

Desde principios del siglo XX la danza escénica experimenta otras posibilidades de realidad y aproximaciones con el cuerpo cuya imagen va transitando desde un receptáculo el cual se debe llenar- como en las danzas ritual⁸- a ser un espacio que es sinónimo de afectación; la danza escénica y en este caso la danza contemporánea, presupone un ideal de cuerpo que nace precisamente desde una experimentación íntima con un cuerpo pero a diferencia con las danza rituales, su conexión interior no está desligada de una exterior. Si bien pasamos por este cuerpo sin órganos del que se ha suprimido todo o casi todo, es necesario que ya no haya espacio

⁷ Definimos al primero como una toma de conciencia global de la propia postura y la distribución de sus partes que un cuerpo tiene de sí mismo (y que nunca se agota en esta consciencia, en tanto es una totalidad “abierta e indefinida” configurada en el comportamiento y los hábitos que éste funda) (Merleau-Ponty, 1994).

⁸ La danza ritual, en la que acontecen temas precisos de fertilidad, de vejez y de muerte y que en muchos casos termina en un estado de trance o de una posesión. Los ejemplos más claros que se nos presentan son las danza africanas como el Vimbuza, la danza de la curación en el norte de Malam; bailan para enfrentar todos sus problemas médicos. Las mujeres Tolai de Papúa Nueva Guinea que realizan bailes de cortejo para que los hombres de otros clanes elijan la mujer con la que se casarán. "La danza del junco" en Sudáfrica, un canto a la virginidad de las jóvenes de Suazilandia, en donde miles de ellas se preparan para bailar delante del rey Mswati III y este escoge a algunas de ellas para despojarse de su virginidad, considerando esta danza como un elemento fundamental de su identidad y su patrimonio cultural. En Colombia tenemos el Bullerengue cuya danza es de origen africano y se acentúa como un evento ceremonial entre las mujeres de san Basilio de Palenque como símbolo de fecundidad femenina. En este tipo de danza ritual el cuerpo pasa por estados en los cuales no tiene control de lo que va a ocurrir, porque no se fija del espacio ni del tiempo como duración; es un espacio y tiempo íntimo en el que entra a una lucha interior que se expresa en una plegaria para liberar ese caos que lleva dentro. Este cuerpo es un receptáculo en donde el bailarín deja espacios interiores disponibles y hace que el movimiento producido lo protagonice una consistencia diferente a él, pero siendo el mismo. Una posesión que adquiere su forma de cuerpo. José Gil se refiere a esta posesión, como un espacio en el cual se invita a bailar, pero se encuentran en este espacio, sustancias viscosas que hacen que los movimientos no fluyan de manera ordenada, sino que el cuerpo proyecta desórdenes interiores. Solo un espacio exterior sin viscosidades permite una transferencia de los movimientos de la danza escénica necesarios para una correspondencia ya sea con el público, o con el espacio objetivo: con la gravedad-con los pesos. (Gil, 2001, p.60)

interior disponible o libre para el movimiento, ya que se presupone una especie de posesión de otro tipo de naturaleza y en la danza escénica nada que esté fuera de la conciencia del cuerpo es prudente. Al contrario de pensar este cuerpo como un espacio que se va llenando de información o de flujos, es un cuerpo que se va vaciando y al tiempo es ocupado por intensidades que fluyen sobre él, como una especie de transacción; vibraciones, ondas, umbrales que lo atraviesan más no se alcanzan a instalar.

Es importante -citando a Deleuze- que se tenga prudencia y en este caso la prudencia tiene que ver con nuestras formas de exterioridad. Este esquema corporal en el que se explica el cuerpo sin órganos, debe ser el interior y exterior como uno solo estado sin que otros agentes externos lo ocupen. Estos límites que se nos presentan frecuentemente con el cuerpo hay que ponerles atención, si bien se trata de una experimentación hasta los umbrales de cada cuerpo, no se debe perder la noción de gravedad, de peso, de velocidades y de proximidades.

Por otro lado, uno de los coreógrafos en pensarse un cuerpo múltiple de manera muy seleccionada fue Cunningham, al visualizar su cuerpo de baile como órganos que se pueden configurar y desconfigurar y no como organismo fijo e inmutable. Su método de composición e improvisación consistía en tirar unos dados que daban el orden de desencadenamiento de unidades y frases de movimiento concebidos para cada parte del cuerpo por separado: cabeza, torso, brazos, piernas, pies. etc. Con esto quería llegar a explorar todas las posibilidades del cuerpo que aún eran inexploradas. No hay concesiones al peso, ningún afecto orgánico. Este cuerpo era una arquitectura sensible y receptiva que lograba proyectarse en el espacio mucho más allá del cuerpo mismo en el que estaba instaurado. Estos elementos del montaje generan diversas connotaciones del

cuerpo, como imagen fragmentada en movimiento que termina transfigurado la danza, lo que terminó dando paso a una técnica creativa autónoma.



Figura 10: Fotografía: Cunningham. Fuente: la danza de la libertad.

Recuperado de: <http://lavidanoimitaalarte.blogspot.com/2011/12/merce-cunningham-la-danza-de-la.html>

Entonces, ¿qué nos hace mover?

-Para nada una imagen, las imágenes de un matrimonio feliz o el de una mujer corriendo por los campos verdes no nos hacen mover, poco nos inspira para el movimiento. Ya teníamos un color que nos dibujaba el paisaje durante toda la obra, más no era lo que configuraba el cuerpo, además las imágenes surgen del movimiento, son tejidos que se conforman y se configuran al paso de cada movimiento, más no fueron en este caso ejes fundamentales para las composiciones e improvisaciones.

Nos hacía mover lo concreto, lo que era evidente ante todas, lo presente, lo que tenía que ver con la gravedad, el peso y la sensibilidad. Todo el enfoque del cuerpo se

dirigía a particularidades muy concretas pero a la vez muy cambiantes. Un día nos inquietaba la caída y nos afectaba la gravedad, entonces el cuerpo era solo piel que buscaba el piso, una extensión de piel queriendo acoplarse y adherirse a las superficies del suelo; así encontrábamos partes de la corporalidad de esa Graciela melancólica. Otro día era la espiral: ese cuerpo queriendo plegarse a él mismo, recubrirse con la misma piel buscando la unificación de todas las partes; otro día era el giro sobre diferentes superficies; otros días era solo manos, solo cabeza y pies, la luz, la noche, el sonido; y así, re-construimos y de-construimos todo el tiempo el cuerpo de Graciela que nos sirvió para la composición de la segunda escena.

Este cuerpo mucho más atento y claro para el encuentro con los estadios corporales y emocionales de Graciela, nos conducía hacia exploraciones e improvisaciones donde deteníamos el funcionamiento normal de nuestros órganos para extraer solo los importantes y con ellos, explorarnos otras posibles potencias con el cuerpo de Graciela, haciendo de ella una multiplicidad. Debíamos arrancar la conciencia del propio cuerpo para convertirlo en un medio de exploración y luego volver a ella, de inmediato como una acción de vaciar y de llenar, de estar adentro y afuera, atento y perceptivo.





Figura 11: Fotografía: Exploraciones, Graciela danza Contemporánea. Recuperado de: Natalia Giraldo, 2010.

3. 3.Tercera escena

“Durante años me aguante los papelitos anónimos que me metían por debajo de las puertas o en el parabrisas del automóvil [...]” (Márquez, 2004, p. 42)

No sabemos si Graciela se quiso divorciar de su esposo por su infidelidad o por todos los años en que fue ignorada, aunque también amada, o porque simplemente se agotó de la relación. Graciela pierde a su marido o pierde lo que creía tener de él, y era inevitable no sentirlo. Para nosotras era un personaje al cual estábamos interpretando - era muy claro, al menos al inicio- y del que estábamos compartiendo el cuerpo, la historia y nuestro pasado. A Graciela le estaba ocurriendo algo terrible y era imposible deshacernos de esa conexión imparable. Este extraño sentimiento y sensación que te atrapaba de felicidad de repente, se convierte en uno más oscuro y melancólico como un estado del cuerpo en el que pierdes a otro u otros, incluso a ti mismo; y, sin motivo ni intención de generar algo nuevo de aquello que te abrumba, se presenta un cuerpo otro que se fecunda en el silencio y contiene otros. Y así, de un modo no descifrable, empezamos a compartir cosas de nuestros cuerpos para componer a Graciela.

Para esta última escena que se compone de varios momentos, se situaron a las Gracielas en un solo estadio emocional en donde compartían la misma sensación que en la línea de tiempo del texto: en la ruptura matrimonial. En efecto, esto tiene mucho más peso y crea una atmósfera que inevitablemente se contagia. Ya no éramos Gracielas en diferentes momentos y estadios de su vida, sino que éramos una sola y, aunque en los momentos anteriores a este, ya habíamos compartido la escena, no lo habíamos hecho desde el punto de acoplarnos y de dirigir las tensiones a una misma corporalidad sino que éramos cuatro personajes diferentes. Ante este hecho dramático establecido

desde la dirección, se pueden observar dos cosas: aunque se hacían unísonos durante la obra, cada una se componía de diferentes afectos y por consiguiente, esa era la particularidad de su movimiento y, por otro lado, al acoplarnos desde esa corporalidad a un mismo sentimiento en la escena, requerimos no solo unísono, sino un compartir de corporalidades que hacia un cuerpo por venir diferente a todos.

Para la primera parte de esta tercera escena como ejercicio de composición, se recurrió al trabajo de Trisha Brown de acumulación. Este ejercicio construye series de movimientos acumulados es decir: 1; 1,2; 1,2,3; 1,2,3,4, etc, en el que iban apareciendo las diferentes Gracielas por el punto número 6⁹ del escenario acumulando una frase coreográfica y a la vez, una tensión que se iba creando para generar otros movimientos con calidades más fuertes.

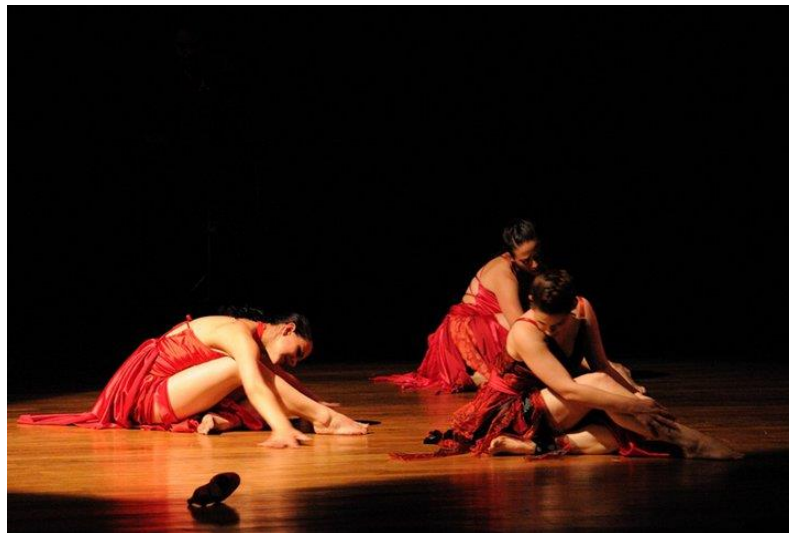


Figura 12: Fotografía: Graciela danza Contemporánea. Recuperado de: Natalia Giraldo, 2011.

No hay un cuerpo que lidere esta escena, el movimiento se da por el impulso de sus partes, es un cuerpo que va desencadenando otros con cada tensión, sensación, fuerzas, peso y movilidades diversas. Este movimiento se da también por la sucesión de

⁹ Se refiere a los puntos marcados en el espacio por Rudolf von Laban

pequeñas agitaciones en las partes. Mover la tensión que hay en el hombro hace que el peso se incline al lado, y luego se repite permitiendo que los cuerpos de los extremos extiendan sus articulaciones y luego provocar el siguiente; una torsión de la espalda, un cambio de tono muscular y una elongación inesperada nos lleva al piso y todas en tiempos de sucesión diferente pero el mismo movimiento. Repetir hasta hacerlo nuestro y luego provocar otro diferente; en equilibrio precario, pero todos inesperados, deshabitados.

Cada una de las bailarinas extraía cosas imperceptibles de sí para provocar otra diferente a ella, pero siendo ella; no se trata de una posesión sino que el mismo movimiento se deja poseer por otros ritmos y otras intensidades. “Tengo el cuerpo de otro en mí. Mi conciencia del cuerpo y la conciencia del cuerpo del otro (que también es mi cuerpo)” (Gil, 2001, p.154).

Aquí vale la pena extraerse un poco para comprender eso que pasa en la escena durante los movimientos de los cuerpos; estos comparten no solo las miradas, ni los gestos, ni los ritmos, sino moléculas imperceptibles que hacen un cuerpo otro, es nuestro pero en un espacio y tiempo diferente que nos conecta y nos comunica entre nosotras y entre ese personaje “Graciela” que adquiere una vida y una corporalidad diferente a la nuestra. Es un cuerpo por venir expandido en sus percepciones y, en el espacio, una experimentación de movimientos infinitos. Este cuerpo por venir no está siempre presente, así como se da su nacimiento puede desaparecer inesperadamente, se va disolviendo, pero ha dejado un rastro incorporado que puede hacer volver a lo sensible y por lo tanto receptivo y dispuesto a producirse de maneras espontáneas e indefinidas.

3. 4. De-venires

Byung-Chul Han nos presenta un Caballo “El listo Hans” pero ¿qué tiene que ver un caballo con Graciela? En la danza tiene mucho que ver las garrapatas, los caballos, las aves y los peces, así como también los perros y las jaurías de lobos. Los devenires animales se lanzan a devenires moleculares, aunque no se sabe con precisión a qué animal se deviene y, cabe aclarar que este devenir no es real, no hay nada en el cuerpo que no sea de él mismo.

Deleuze considera que el devenir es una liberación de partículas que le corresponden a cada ser, las cuales buscan la unión de cosas que los complementa de alguna manera instalándose solo en las relaciones de funciones, de alianzas, de velocidad y de reposo (Deleuze & Guattari, p. 276). Los cuerpos están hechos de moléculas, los devenires son moleculares. Estas dos especies se consideran o forman un espacio, una zona o un entorno indeterminado el cual es imposible fijar en el tiempo en el que se experimenta un cuerpo.

Hans fue un famoso caballo del siglo XX del que se decía que era capaz de realizar operaciones aritméticas e intelectuales, tales como sumas, restas, divisiones incluso el día y la hora. El caballo hizo grandes presentaciones públicas donde le hacían consultas matemáticas y el animal “respondía” correctamente pateando el suelo con la pezuña. Posteriormente una comisión de científicos demostró que el caballo en realidad no realizaba tareas mentales, sino que respondía a señales involuntarias del lenguaje corporal de los humanos; cuando los golpes de la pezuña del caballo se acercaban a la respuesta correcta, cambiaba la postura y la expresión de la cara del interrogador, de tal modo que se producía un aumento de la tensión que se liberaba cuando el caballo

llegaba finalmente a la cifra “correcta”. Esto proporcionaba una señal que el caballo interpretaba como que podía dejar de dar golpes (Han, 2014, p. 28)

El listo Hans ha creado una alianza con el hombre, pero esta alianza no es del estribo ni la fusta que sujeta el amo en la que se transmiten fuerzas en la velocidad del galope sino, que es una alianza que comprende otro espacio, quizá otro cuerpo que se construye y se completa con otras cosas que no tiene que ver en este caso con los objetos que utilizan para su domesticación, es una relación ilocalizable. El hombre hace un cuerpo con el caballo de tal modo que el caballo hace un cuerpo de partículas extraídas de él y de su entorno. Deviene molecular el caballo matemático gracias al espacio que se crea entre él y el humano. O bien en ese espacio en donde el listo Hans deviene números, también los humanos devienen caballo al crearse un cuerpo inhumano que tiene relación solo por las tensiones y las zonas de incertidumbre que se generan en el entorno. De este modo el devenir es imperceptible, acontece en las zonas de tensión en un tiempo indefinido

La relación del Listo Hans y el hombre es sobre todo espacial, en donde las moléculas que conforman los cuerpos, se liberan partículas que componen otro indefinido, incluso inhumano en espacio y tiempo. Se prestan funciones que le corresponden a cada uno para comprenderse entre organismos. No es que quisiéramos que las Gracielas tuvieran parecidos de algún modo, solo que inevitablemente se ha creado una relación de tensión en donde cada una aporta sus partículas y se ve reflejado en el cuerpo que deviene Graciela. Se crea una red de conexiones y relaciones como en las piezas de un juego de ajedrez- dice Gil¹⁰: “cuando se quita una de ellas, ese

¹⁰ José Gil. Filósofo, pensador que pone el cuerpo en el centro de su reflexión.

movimiento resuena en toda la red, afectando el funcionamiento de las piezas (la vibración de una fuerza) incluidas las del adversario” (Gil, 2001, p.149)

El devenir de la danza se instala en el mismo devenir mundo generando un cuerpo consciente que solo le atraviesan cosas, más no lo poseen las cosas. De ahí que veamos la insistencia de Steve Paxton en la necesidad de escuchar su piel, no para ser consciencia de todos los movimientos ya que esto supondría todas las cosas del mundo sino, la capacidad de adaptarse a funciones específicas de velocidades y de reposos tanto de los animales como de otros elementos, incluso de otra naturaleza, sin que estos se conviertan en un problema para discernir en la escena. Todos los movimientos que se crean en el espacio no son extraños en totalidad, cada cuerpo solo deviene innumerables formas que ya son parte fundamental de su naturaleza y de su experiencia en ella y al igual que la experimentación de un cuerpo sin órganos, en esta transacción es importante la prudencia; los devenires son imparables al igual que su manipulación. Si una de las Gracielas se desconectaba dejando abiertas otras líneas en la red de intensidades de la cual todas hacíamos parte, a manera de eco se disolvía nuestra relación, nuestra coreografía; y más allá, un accidente. Es importante crear las líneas de fuga para permitir el paso de los devenires más no exponerlos en su totalidad, pues no sabemos exactamente hacia dónde nos dirige Deleuze, ya que sus puntos de fuga no nos llevan a ninguna parte y de ahí la importancia de escuchar la piel, de mirar con la piel y de sentir con la piel; es nuestro espacio de percepción.

Por otro lado, si nuestra relación en la escena no se da por medio de la técnica contact dance ¿cómo es posible sentir conexión y extracción de elementos, fuerzas, incluso pesos que nos sirvan de alianza para la escena?

El *contact dance* o la danza de contacto, experimenta una comunicación directa entre los cuerpos, unas transferencias de peso y un compartir de centro ¹¹el cual, permite una relación consciente del interior sobre una conciencia/mundo que da el otro cuerpo. Sin embargo, esta puesta en escena de danza contemporánea no experimentó el *contact dance* y aun así, podemos hablar de una simbiosis producida en la escena.

Para que esta simbiosis o fusión como- la llama Cunningham- pueda efectuarse, es necesario que se produzca entre la conciencia y un cuerpo.

Normalmente solo tenemos una conciencia exterior de nuestro cuerpo (visto como cuerpo objeto) sin embargo, incluso tal totalidad no es total, en el régimen común de la conciencia del mundo, siempre formamos una especie de conciencia implícita de nuestro cuerpo, como de un objeto en particular. (Gil, 2001, p.132).

Al respecto Steve Paxton dice:

“la conciencia puede viajar en el interior del cuerpo. Es un análogo al mirar el mundo exterior. También existe una similitud con la visión periférica, que es la conciencia de todo el cuerpo, manteniendo los ojos abiertos”. (Gil, 2001, p.132).

Esta conciencia corporal interior y exterior es la que permite toda experiencia sensible sin necesidad de un contacto directo con otros cuerpos. Existe una comunicación, ósmosis o como lo llama Paxton “mutua”, que nada tiene que ver con leer el pensamiento del otro, sino una experiencia meramente sensorial, que permite que dos entes se crucen de alguna manera -recíprocamente- en donde se comparten ciertas cosas, cada cuerpo acoge cosas del otro. Vale aclarar que este contacto, puede ser

¹¹ Steve Paxton. En 1972 inició el sistema de improvisación conocido como "Contact Improvisation", basado en el movimiento corporal y su relación con el espacio y la energía.

visual, puede ser sonoro, se hace desde un movimiento cualquiera en que los dos o más cuerpos se integran formando un flujo de movimientos con velocidades y fuerzas que se apoyan entre sí. Sin necesidad de música, ni de palabras ni de acuerdos a priori; esta experiencia sensible de comunicación se da por la experimentación y exploración entre cuerpos que trabajan para ello durante un tiempo o a veces simplemente existen conexiones sin ninguna razón aparente o quizá nunca se efectúe porque simplemente no existe tal compatibilidad.

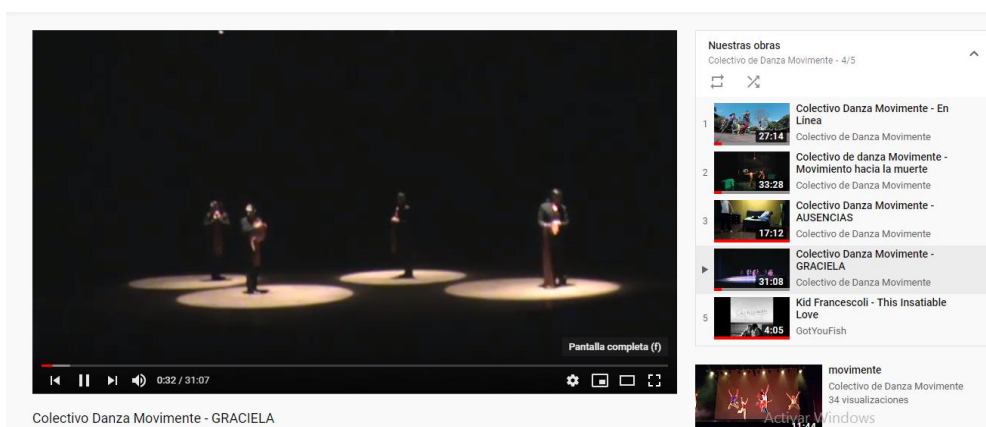
Nosotras en el cuerpo de Graciela o ella en el nuestro, aún no podemos separar esa conexión que se inició y se quedó como una impronta en nuestra piel; durante las exploraciones quizá no era muy clara, pero cuando se danza en la escena se generan otro tipo de energías e intensidades como una secreción y nacimiento de algo que sigue resonando y vibrando en algún otro espacio; realmente se danza con uno mismo, con el otro, con los otros que aparecen y desaparecen y con el público que hace parte también de la composición de Graciela.

Esta diatriba o esta sensación de dolor y sufrimiento que ha tejido el personaje de la obra en cuestión, no se refiere solo a ella, ni a los cuerpos de las mujeres en la escena que la encarnamos, sino a una multiplicidad de líneas de dolor y sufrimiento que atraviesa de diferentes modos los cuerpos que se encuentran en la escena contando los ojos del espectador y es que tal comunicación viaja hasta toda su sensibilidad permitiéndole tener una experiencia kinestésica¹². Aunque para nosotras el final de la

¹² Se refiere a la Sensación interna del movimiento “sensación o percepción del movimiento” es el nombre de las sensaciones nacidas de la lógica sensorial que se transmiten continuamente desde todos los puntos del cuerpo al centro nervioso. El concepto de kinestésia o cinestesia contiene dos momentos de nuestra percepción sensible: por un lado movimiento (kinesis) y por otro lado percepción (aisthesis). Cinestesia es por lo tanto la sensación o percepción de nuestro movimiento. El sistema cinestético en la filosofía husserliana significa la posibilidad de movimientos de que dispone el sujeto para poder percibir adecuadamente. No se trata simplemente de posiciones determinadas sino también de recorridos. Husserl denomina esta libertad cinestética ‘yo puedo’. El espacio no es un lugar vacío en el que las cosas se encuentran y se pueden mover de un punto del espacio a otro, sino que el espacio se genera a través del movimiento. E. Husserl, Ms. D 13 IV (1921), 4 (citado por: Claesges 1964, 76).

obra no es triste (no quisimos que fuera un acto doloroso) sino todo lo contrario, esas formas que se avientan de dolor y tristeza dejan un cuerpo blando, sutil, etéreo y hace que todo tome un giro de tranquilidad al pasar por una serie de movimientos en unísono, contra puntos, canon de forma ascendente en la velocidad, a un estado de total calma.

“He aquí lo que estamos tratando de conseguir; combinar un poema, una melodía y una danza, de modo que ustedes no escuchen la música, vean la danza u oigan el poema, sino que vivan la escena y el pensamiento que todos ellos expresan” (Duncan, 2003)



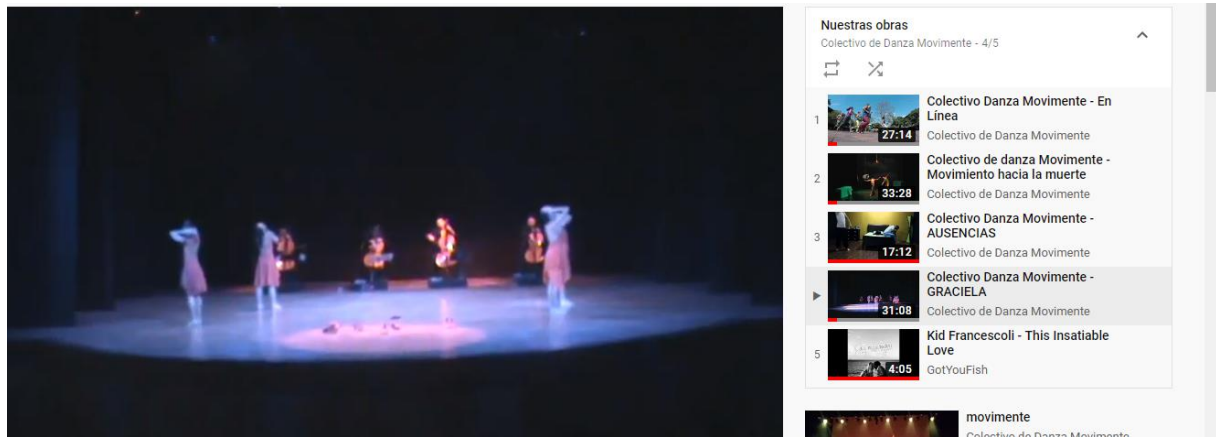
Colectivo de Danza Movimente, Graciela danza Contemporánea, Escena 1 (2010) [Video]

Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ppXGnb4CTUk&list=PLytmGSG5U7>

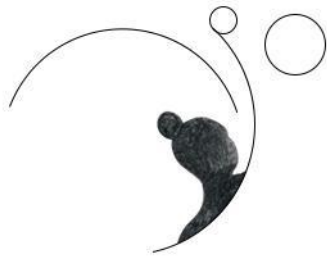
[27VqN4fxqplpIqwXCaPbbxZ&index=4](https://www.youtube.com/watch?v=ppXGnb4CTUk&list=PLytmGSG5U727VqN4fxqplpIqwXCaPbbxZ&index=4)



Colectivo de Danza Movimente, Graciela danza Contemporánea, Escena 2 (2010) [Video] disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=ppXGnb4CTUk&list=PLytmGSG5U727VqN4fxqpIpIqwXCaPbbxZ&index=4>



Colectivo de Danza Movimente, Graciela danza Contemporánea, Escena 2 (2010) [Video] disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=ppXGnb4CTUk&list=PLytmGSG5U727VqN4fxqpIpIqwXCaPbbxZ&index=>



4. Cuarto movimiento: De la máquina abstracta de la danza

Plano de la danza

Recuerdo hacia el año 2017 en que presencié la obra o Marinheiro de Fernando Pessoa interpretada por el grupo Matacandelas de la ciudad de Medellín. La puesta en escena marcaba la presencia de tres espectros mirando a una mujer muerta que se encontraba delante de ellos. En el proscenio estaba ubicada la misma escena tal cual se muestra en la *figura 12* con personas de atrás, representadas por muñecos. De pronto podría advertir otra persona presenciando la escena (según mi lectura) quizá el mismo Pessoa.



Figura 13: Fuente: teatro Matacandelas. 2017. recuperado de:

<https://www.matacandelas.com/marinheiro.htm>

Desde ese momento sentí la curiosidad de saber cómo se podría ver mi cuerpo en la escena, siendo protagonista y espectadora al tiempo; una figura o imagen que marcara todo lo que se puede ver y también lo que no. Empecé a trazar unas líneas con el fin de crear una imagen que mostrara de alguna el exterior a mí y a mis movimientos:



Figura 14. El exterior y la máquina abstracta de la danza. Fuente: Bibiana Quiroz. 2017.

Para la creación de esta imagen recurrí al único recuerdo que tengo de los 2 a 3 años de edad en relación con el movimiento y con el espacio, en donde jugaba a girar con las cortinas en casa de mis padres encontrándome atraída por las formas que se proyectaban en la pared gracias a la luz y al movimiento.

Se dibujó con mis pocas capacidades pictóricas, un cuerpo dentro de un círculo, y para darle movimiento, se ubicó la sombra. La sombra proyecta mi movimiento y a la vez la forma de existencia en el espacio; mi sombra es lo que equivale a una realidad (pensé), pero no es la única que crea la realidad. También, preexiste un espacio el cual puedo percibir mi realidad. Mientras que, la sombra equivale a un tiempo determinado de ese espacio; la marca del transcurrir del movimiento y del tiempo.

En suposición, ella es un punto en medio del desierto durante la noche o el día, los astros y las estrellas más brillantes le muestran su existencia en medio de todo el universo. El sol y la luna generan sombra y son su realidad, y su realidad es el cosmos.

Una vez planteada la idea expresé a un amigo la intención de crear una imagen de mi cuerpo en el espacio, y posteriormente me regaló la siguiente figura:

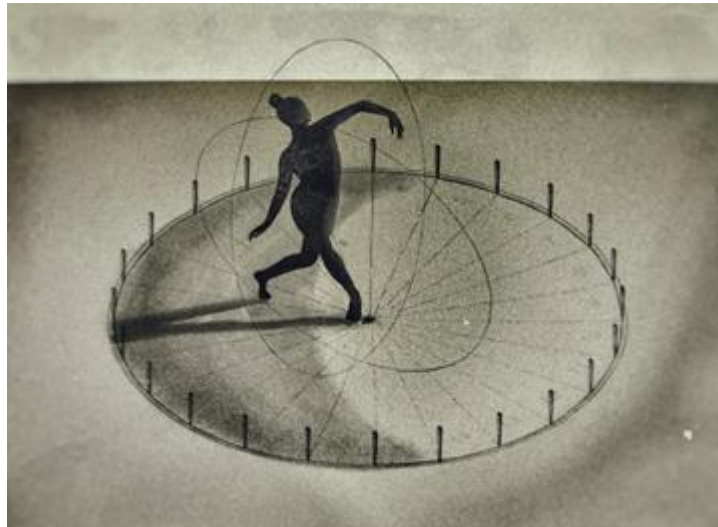


Figura 15: La máquina abstracta de la danza. Fuente: Marlon Vásquez. 2018.

El movimiento es la traza o marca que la sombra dibuja alrededor del punto o de la materia corpórea. Y gracias a la figura queda un poco más claro, que la sombra genera movimiento en contacto con los astros y el sol. Si la joven no se mueve, de igual forma existe el movimiento que su materialidad genera en el espacio. La sombra marca el tiempo como el reloj, dibujando puntos a los extremos donde acaba su sombra. La piedra por ejemplo y otros objetos no vivos también generan sombra, y por ende tiempo y espacio, más ellas no pueden construir otras formas en ese espacio; es inmovilidad e inmutabilidad, la piedra no se da cuenta de su sombra, somos nosotros los que anunciamos su presencia desde nuestra percepción.

Esta imagen que presento como un tipo de estructura, equivale a un yo y a una relación inmediata con el mundo exterior; también es el resultado de una experiencia corporal que he organizado como medio de inter-relación y transacción con el espacio y el movimiento. Dicha estructura presupone (o al menos es mi idea) un tipo de

maquinaria abstracta, en la que suceden procedimientos y actividades de tipo virtual¹³ y en la que supongo, se capturará el elemento que afecta mis movimientos.

Considerando como máquina abstracta una que se compone de *materias no formadas y funciones no formales*, (Guattari, 1988) en este sentido no cuenta con un tipo de orden, organización, significancia o significación, sino una máquina abstracta, singular y creativa, cuyo interior es vacío y en vez de crear cosas nuevas o algún tipo de origen, es tan solo un lugar de decisiones que se actualizan constantemente.

Esta estructura se instala en el mismo plano de consistencia de la danza, un plano de movimiento en el que los órganos funcionan y se combinan de maneras muy específicas¹⁴ y por el contrario, rechaza todo tipo de orden y desarrollo.

Para entender este plano, necesitamos comprender dos cosas: 1. que el movimiento y el pensamiento sean uno solo; (el hecho de que alguna otra persona utilice movimientos cotidianos como caminar, correr saltar, no quiere decir que esté en uno). Para que se pueda considerar estar dentro del plano de consistencia es necesario - además-que todos aquellos que se muevan se confundan y se invadan de mundo y 2. Que su movimiento sea infinito y pueda a la vez comunicarse con otros cuerpos (Gil, 2001) la danza es el mundo y su acoplamiento con ella y con otros cuerpos.

De este modo se podría ingresar o al menos entender lo que sucede dentro del plano, y una vez dentro, presento mi estructura maquinal:

¹³ Teoría de probabilidades. La máquina abstracta en Gilles Deleuze es una cierta concepción de lo virtual y una singular mirada de la estética, sin el peligro de confundir lo virtual con lo posible; ya que lo posible se opone a lo real. lo virtual posee una plena realidad por sí misma (Deleuze, 1980, p. 342)

¹⁴ El plan de consistencia o de composición (planomeno) se opone al plan de organización y de desarrollo. La organización y el desarrollo conciernen a forma y sustancia: desarrollo de la forma y, a la vez, formación de sustancia o de sujeto. Pero el plan de consistencia ignora la sustancia y la forma: las haecceidades, que se inscriben en ese plan, son precisamente modos de individuación que no proceden ni por la forma ni por el sujeto. (Gilles Deleuze & Felix Guattari, 1980)

La máquina abstracta de la danza¹⁵

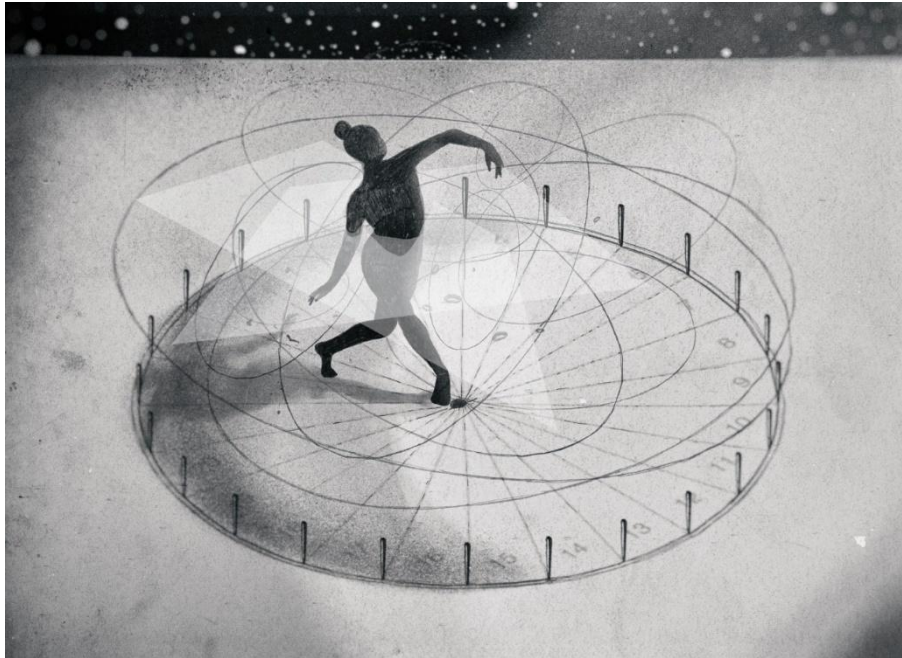


Figura 16: Yo y la máquina abstracta de la danza. Fuente: Marlon Vásquez. 2018.

El plano de consistencia de la danza es un espacio muy amplio para definir eso que he vivido y experimentado en torno a la danza y sus composiciones; precisamente esta máquina abstracta - y no por ello falsa- individual y singular, es una captura que se ha marcado y delimitado en el espacio ante la desbordante idea de la danza que cada sujeto posee, además para protegerse del caos y dar un orden aparente; también para alejarse, para marcar distancia de otros cuerpos o bien de otros territorios.

Esta idea de máquina no se refiere a las relaciones técnicas que existe entre el hombre y la máquina sino todo lo contrario. Félix Guattari y Gilles Deleuze en el *Anti-Edipo* y posteriormente, en *Mil Mesetas* comienzan a desmenuzar las ideas de máquina,

¹⁵ “La máquina es un nombre femenino: Objeto fabricado y compuesto por un conjunto de piezas ajustadas entre sí que se usa para facilitar o realizar un trabajo determinado, generalmente transformando una forma de energía en movimiento o trabajo”

hombre y su oposición. Reinventan el término de máquina como algo que está absolutamente ligado con el organismo, que van en una misma línea, sin que la máquina domine al hombre y tampoco este la utilice para su extensión, como un tipo Cyborg. Esta relación entre el hombre y la máquina es de una constante comunicación, las dos partes son una misma pieza, el hombre forma a partir de piezas la constitución de una máquina, sin embargo esta relación o comunicación no es de continuidad. Esta idea de máquina se encuentra entre la simultaneidad y la ruptura de los flujos, y en donde vemos que viajan aparentemente unidos, se deshacen de formas y se acoplan entre otras máquinas orgánicas, sociales y técnicas; esta máquina comprende flujos direccionados tanto hacia el interior de la máquina como el exterior, de este modo se tiene otro tipo de relaciones múltiples para hacer comunicar varias máquinas entre sí, según (Guattari, 1980).

Esta imagen que antes se componía de pocos elementos, cuenta ahora con muchos más: direcciones, niveles, tiempo, espacio, puntos, etc., es una muy similar a la máquina técnica de Rudolf Von Laban, solo que ésta mide las intensidades¹⁶ y hace diferentes capturas para definir, zonas de percepciones que contienen espacios disponibles para permitir otras formas de movimiento. Quiero decir que la intensidad se acopla con la sensibilidad de los cuerpos, tornándose afectante y afectado que permite que el movimiento suceda desplegándose en distintos espacios.

Merleau-Ponty¹⁷ sugiere que cada sentido tiene o alberga un espacio diferente o que comporta un cierto espacio que a la vez se engrana en un espacio conjuntamente; el

¹⁶ El sistema Deleuziano tiene un concepto para designar al ser de lo sensible: la intensidad. “la intensidad es la forma de la diferencia como razón de lo sensible”.

¹⁷ Es él quien se dedica a realizar lo que han llamado una filosofía regional del cuerpo, lo cual es un oxímoron puesto que usa todos los desarrollos racionales para configurar una teoría fenomenológica acerca de una entidad que no puede ser soportada por completo en lo racional, pero le aporta al desarrollo del pensamiento al demostrar que la existencia del humano en el mundo, no puede ser reemplazada por el pensamiento a priori, que se pueda tener sobre su existencia.

tacto o el oído, son espaciales pero comportan una espacialidad distinta de la visual, cada espacialidad modal comporta rasgos específicos e irreductibles, pero, a su vez, los espacios sensoriales “se engranan” cinestésicamente unos con otros (...) (Merleau-Ponty, 1994)

“Cuando el niño se habitúa a distinguir el azul del rojo, se constata que el hábito adquirido respecto de este par de colores beneficia a todos los demás. ¿Será que a través del par azul-rojo el niño ha advertido la significación ‘color’ (...)? (...) Aprender a ver los colores es aprender a adquirir cierto estilo de visión, un nuevo uso del propio cuerpo, es enriquecer y reorganizar el esquema corpóreo” (Merleau-Ponty, 1994, p.169-170)

Pero Deleuze va más allá cuando escribe:

“El animal se forma un ojo al determinar la reproducción de excitaciones luminosa, dispersas, difusas sobre una superficie privilegiada de su cuerpo. El ojo liga la luz, es él mismo una luz ligada (...) pues existe una actividad de reproducción que toma como objeto la diferencia que hay que ligar: pero más profundamente hay una pasión de la repetición de donde sale una nueva diferencia (el ojo formado o el yo vidente)” (Deleuze, 1988, p.155)

La reproducción de intensidad es la que produce el órgano mismo, siendo aquí la intensidad traducida a la luz, y el órgano a la mirada, es decir que toda sensibilidad es un proceso de relaciones y los espacios de los sentidos se tornan diferentes a la exposición de intensidad. De este modo lo que hace la máquina abstracta de la danza es capturar esos espacios sensoriales que se generan en el cuerpo actuando como micro

percepciones, no solo para engranar, sino para tomar decisiones puntuales acerca de las cualidades y esfuerzos en cada movimiento. Esta captura se vuelve un conjunto de posibilidades e improbabilidades que cargan multiplicidades de conexiones con el cosmos, con la naturaleza, con la sociedad, y con lo que puede hacer un cuerpo.

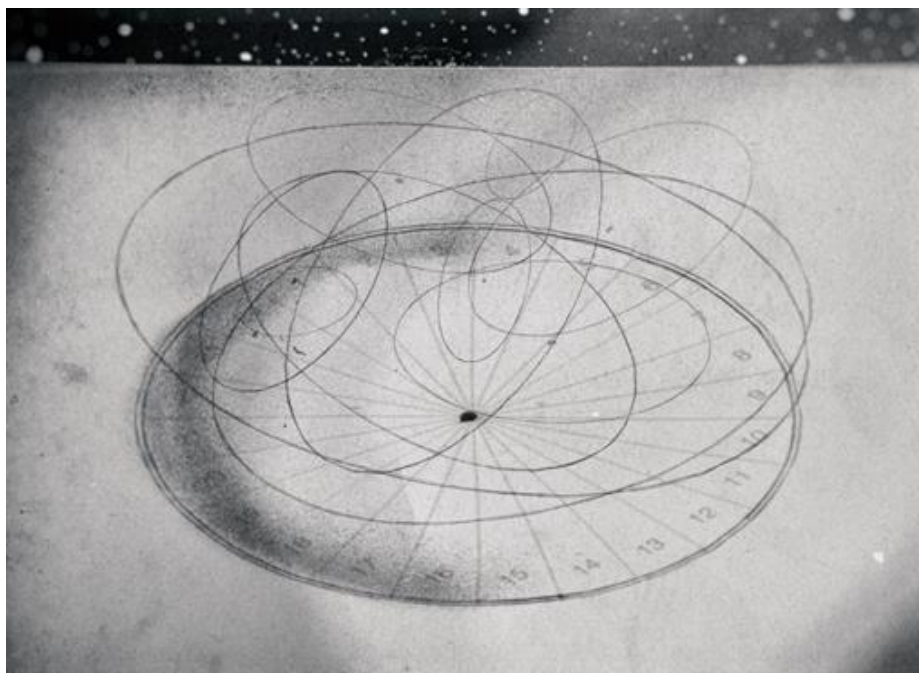


Figura 17: La máquina abstracta de la danza. Intensidades. Fuente: Marlon Vásquez. 2018.

Además, permite calibrar la desbordante intensidad de energía para apropiarse de las cualidades y cualidades del movimiento, haciendo despertar en él ideas de organicidad de los huesos, articulaciones, músculos, tendones, moléculas, etc., hace un análisis complejo del cuerpo que se mueve; se centra absolutamente en la base fisiológica del cuerpo deshaciendo las formas organizacionales del mismo y luego se adhiere al mundo.

Cabe aclarar que el proceso de la máquina abstracta no equivale a la producción de cuerpos sensibles, sino de la captura de espacios para la distribución de intensidad a la sensibilidad que permite una forma de percepción y de movimiento consciente en relación con el mundo.

5. Quinto movimiento: hacia una posible teoría de sensibilidad

Sensibilidad In-consciente

Llamo máquina abstracta de la danza al proceso de captura y probabilidades que se aleja de la búsqueda de la verdad y lo puro. Y, más bien se enfoca en un modo de pensar desde el acontecimiento y lo virtual, donde importa el movimiento de conciencia o el movimiento del pensamiento.

En la experiencia con el movimiento de la danza se adquieren o se agudizan percepciones de una forma diferente de una persona que desde un punto cualquiera, controla su comportamiento habitual frente a otras personas o frente al espacio que la rodea, ya que cada cuerpo tiene espontáneamente forma una idea del mundo, mapas que por la experiencia por la sensibilidad donde “el cuerpo capta por sí mismo las líneas intersticiales de tensión y de energía que se modula según corresponda, componiendo el equilibrio de las diferentes partes del cuerpo” (Gil, 2001,p. 158).

Esas conexiones y comunicaciones inexplicables entre cuerpos que se mueven juntos en la escena nos muestran un tipo de conciencia de posturas y de distribuciones del peso. Sin embargo, es necesario que la inconsciencia también sea parte del nacimiento de la danza como eso espontáneo que surge de eventualidades de la vida y que transcurre en el cuerpo libremente. La conciencia pura en los movimientos puede representar el bloqueo corporal aumentando notoriamente la probabilidad de fallar en ellos (Gil, 2001).

Tampoco el movimiento de la danza equivale a la pura inconsciencia, simplemente no es una conciencia que se fija y se queda estática en cierto órgano o músculo; Paxton lo presiente: “danzar de la manera más inconscientemente consciente

posible” (Gil, 2001, p. 159) si se fracasa en un movimiento no es por lo consciente que está el cuerpo, sino porque no permite que el cuerpo entre en estados libres para que se efectúe el movimiento. Se trata entonces de concebir el movimiento desde una conciencia que hace una especie de vigilancia de todos los espacios disponibles para los movimientos, sin pensar en que deben ser perfectos, sino relajar el exterior y mirar cómo los órganos funcionan naturalmente en el movimiento que se danza, observarse desde el exterior y luego al interior, como un ejercicio de flujos y de intensidades que actúan sobre una corporalidad porosa.

Esta idea de movimiento de conciencia es un saber propiamente corpóreo pero equivale a la conexión entre un cuerpo que posee mente así como la mente posee un cuerpo, siendo este primer concepto, el precedente de toda síntesis intelectual; se podría eventualmente hablar de un pensamiento en términos de movimiento - diferente al pensamiento de las palabras- que forma bloques efímeros tendiendo a perfeccionar u orientar esos impulsos y acciones interiores que reorganiza y potencializa para lanzarse a un afuera encontrándose en un viaje de posibilidades y conexiones con la naturaleza y con el cosmos, sin jerarquías, sin dominios de centros, es por esto que muchos de mis colegas sienten que piensan cuando se mueven y de hecho es verdad, pero no porque la danza se limita a pensar en algo, sino que la danza transforma el movimiento del pensamiento.

El pensamiento no es serio más que por el cuerpo. Es la aparición del cuerpo la que da su peso, su fuerza, sus consecuencias y sus afectos definitivos: “el alma” sin cuerpo no haría más que juegos de palabras y teorías. ¿Qué reemplazaría las lágrimas para un alma sin ojos, y de dónde sacaría un suspiro y un esfuerzo? (Valéry, 1960, p.27)

Pensar con mover y mover con pensar como un solo estado del cuerpo, un cuerpo que entabla una relación dialógica permanente entre el cuerpo propio, el cuerpo otro, las cosas y el mundo.

Retomando la idea de la máquina abstracta de la danza como captura de los espacios que devienen disponibles para que el cuerpo, de acuerdo a las intensidades existentes, haga una reorganización de los órganos: otros brazos, otras piernas, reinventando el tronco, las miradas, hace que nos fijemos en eso que pasa desapercibido, como las descomposiciones moleculares que traspasan el cuerpo y el movimiento permitiendo que ocurran cosas distintas e indefinidas. Esta captura se vuelve movimiento de conciencia al ser un solo estado del cuerpo en función del movimiento y puede surgir de muchas maneras: una de las propuestas es la experimentación de un cuerpo sin órganos como práctica consciente de accesos donde se distribuyen las intensidades para definir eso que puede un cuerpo más allá de su organicidad, órganos, o sustancias; aquello que le pertenece bajo ciertas relaciones de movimiento, de velocidades y de lo que es capaz con ello (Guattari, 1988, p.264), absolutamente libre de imposiciones, deshaciendo las funciones de los organismos, incluso las sensoriales. Cuando se está en el acto de iniciar un movimiento, el cuerpo carece de sentidos porque los mismos se crean al tiempo de las intensidades y para el movimiento basta con extraer uno y ese uno le sirve lo suficiente para moverse porque contiene a la vez espacio. ¿Cómo baila Björk en la oscuridad? ¿Cómo compone Beethoven sus canciones aun siendo sordo? es porque la carencia de los otros ha desplegado riqueza y seguridad en ese plano, -así como la pobreza del mundo de la garrapata-. Y la segunda es el devenir. La multiplicidad simbólica actuando por compatibilidades que carecen de lógicas, que carecen de orden y explicación; tiene que

ver más bien con el nivel de excitación, deseo y voluntad que cada bailarín tiene. Este espacio maquínico y abstracto visualizado como captura del movimiento de consciencia o como lo identifica Paul Válerý en *L'Áme et la Danse*, donde liga el movimiento danzado al pensamiento, produciendo movimientos de pensamiento, dota de sensibilidad y sentido a esta idea de danza.

5. 1. Transmisión

La danza se apropia de unos elementos del espacio y tiempo que contiene el cuerpo mismo para crear o componer lenguajes, formas de comunicar y de sentir. El bailarín expone sus movimientos de conciencia o movimientos de pensamiento en el espacio, encontrando resonancias con el espectador que se muestra de alguna manera afectado y modificado por las constantes formas e imágenes que percibe, y, aunque su posición físicamente es pasiva, lo hace por el contrario, infinitamente sensible.

El escenario está dividido por una línea imaginaria y simbólica que separa al bailarín y al espectador para tener cierta distancia necesaria o prudente para contemplar la totalidad de los movimientos, y aun así su participación nunca es indiferente; ellos hacen parte fundamental de la construcción y consolidación del personaje y de la obra en general. El espectador de danza y el bailarín entablan una relación de comunicación y simbiosis permitiendo que la información sensorial los traspase y los una en una experiencia kinestésica. Esta experiencia kinestésica¹⁸ que reúne entre otras cosas el

¹⁸ La inteligencia kinestésica está vinculada con la capacidad para controlar nuestro cuerpo en actividades físicas coordinadas como las prácticas deportivas, el baile y las habilidades manuales, entre otras. A través de la inteligencia kinestésica corporal adquirimos información que, por efecto del movimiento y la vivencia, se convierte en aprendizaje significativo. Es una sensación interna de los movimientos de su propio cuerpo.

sentido táctil y visual, es la que facilita que en la escena se compartan pesos y tensiones entre ellos, permitiendo que el espectador trabaje su propio cuerpo.

Por otro lado, el coreógrafo también debe explorar las condiciones necesarias para que el espectador trabaje en sus propias percepciones involucrando cada vez más su presencia en la escena como parte fundamental de la pieza coreográfica, no para que haga una lectura precisa de los movimientos, ya que estos pueden incluso ser absurdos “que solo el cuerpo danzante resuelve” (Gil, 2001) sino para inquietar (o incluso incomodar) su propia existencia desde su corporalidad.

Loie Fuller para dar un ejemplo, toma el elemento del color y posteriormente la luz y la velocidad para dar importancia a sus movimientos; hace una onda en el espacio que se transmuta y transporta al público a unas dinámicas de intercambio:

La vista es quizá el primero y más agudo de nuestros sentidos. Pero como hemos nacido con este sentido suficientemente bien desarrollado para hacer un buen uso de él, es, después de todo, el último que intentamos perfeccionar. Porque nos ocupamos de todo antes que de la belleza. De modo que no hay ninguna razón para sorprenderse de que el sentido del color, sea el último en ser desarrollado (III, 2005, p. 50).

Esto se debe a que no solo se trata de un hecho óptico, físico o químico, es un factor de percepción; así cada persona solo interpreta los colores más no, hace un registro de ellos. Incluso cada cultura tiene una experiencia diferente de los colores y los mide solo por intensidades. Por ejemplo en los Maoríes¹⁹ distinguen un centenar de rojos, pero en relación al objeto, es decir que estos perciben las diferentes intensidades de los rojos de acuerdo al objeto. (Bretón, 2010).

¹⁹ Nueva Zelanda, uno de los extremos de la gran área polinesia, estaba habitada antes de la llegada de los europeos por pueblos maoríes que, según la tradición, se establecieron allí en sucesivas migraciones iniciadas hacia el siglo X y concluidas en el siglo XIV procedente de la Polinesia oriental.

En Graciela quisimos definir un color para expresar y transmitir el sentido de la vibración y la intensidad de cada bailarina en el escenario, de modo que el espectador se identificara por las calidades de los movimiento y por el tono de rojos del vestuario, finalmente esto no fue tan efectivo ya que en la escena las luces hacen que todo tome un mismo tono. Sin embargo se lograron otras cosas.

El espectador que había escuchado o sabía de la obra de Gabriel García Márquez, se disponía de un modo muy diferente a uno que nunca había oído hablar de ella. El primero toma una posición diferente y espera que la pieza sí cumpla sus expectativas y, en este caso, la obra contaba con dos destinatarios: el marido, a quién se dirigen los reproches de la diatriba que en este caso eran los músicos, y el espectador que en principio sólo asume la función de observador, se vuelve confidente y testigo de una diatriba de amor; éste se vincula a nuestros cuerpos, encontrándonos en un espacio y tiempo indefinido en los que creamos alianzas y conveniencias; se encuentran empatías kinestésicas o contagio gravitatorio (III, 2005, p. 398) en donde se comparten los pesos, las sensaciones y las vibraciones; y en cuanto el color se tornó menos importante para la lectura de este primer espectador.

Por otro lado, el espectador desprevenido es tanto igual o más importante que el anterior; al no conocer la obra aparece mucho más receptivo y permisivo, no hay que llenar expectativas y suceden otro tipo de conexiones kinestésicas. Y al contrario de las sensaciones del color que en el primer espectador quedaron en el aire (ya que estaban conectados con la interpretación) para este segundo, fue tan importante el color como el movimiento y la música. Una de las experiencias compartidas del público fue precisamente desde el color, en donde expresaban la conexión de los movimientos con los ciclos hormonales de la mujer, y cada una expresaba su movimiento de acuerdo a su tonalidad de rojo de sus vestuarios (y también sucedió lo contrario, unos conocían la

obra y se dejaron impregnar por el color y otros que no, se dispusieron a visualizar y a disfrutar la obra).

La danza sigue afectando, maravillando o inquietando de alguna manera al espectador, ya que cada uno tiene percepciones y experiencias muy diferentes. Los movimientos en la danza ponen a un cuerpo liberado de toda significación y simbologías que fuerzan a algún tipo de reflexión; es la construcción de mundos imaginarios y reconstrucción de cuerpos inéditos, haciendo que el espectador cree sus propios órganos sensoriales al tiempo que las intesidades entran en contacto con su cuerpo y, entonces, nos preguntaremos ¿quién es el que realmente se mueve?

Esto hace que siga siendo todo un misterio y una seducción para nosotros los que nos movemos.

5. 2. A Graciela.

De acuerdo: el silencio también es una respuesta. Así que ya puedes quedarte ahí, hasta el final de los siglos, porque a mí sí que me vas a oír.

(Márquez, 2004)

A ti, mi querida Graciela te dedico esto que salió de ti y a ti regresa.

Desde el principio quise encontrarte desde mis experiencias de niña que han marcado todo lo que me configura ahora como una mujer; te busqué desde líneas y puntos que dibujaban mis caminos y mis recorridos a casa y aun así no te puede hallar. Te busqué desde métodos técnicos que buscaban en mi interior alguna memoria emotiva de lo que fue el amor en mi vida o de lo que es. Tampoco pudo ayudar a incorporarme a ti; Graciela, te confieso que sufrí mucho, no sé si igual que tú, pero no fue nada fácil el montaje de la obra, ninguna obra lo es. Cada una tiene un proceso que la hace diferente a otra, pero ésta significaba mucho para mí y mis compañeras.

Cuando compuse mi personaje no estaba satisfecha, nunca lo estuve en esta primera escena, porque pensaba y sobre todo sentía que me estaba mintiendo a mí misma, que ese no era el cuerpo de nadie, ni siquiera el mío. No sentía nada al ejecutarlo y me estaba preocupando de lo que pudiera seguir. Tuvimos muchos conflictos con el director, pero no era por él ni por nosotras, sino porque en este punto nos sentimos de alguna manera limitados. No sabíamos el camino.

Para la segunda escena, un día en la mañana llegó el director con unas preguntas y también con un papel en blanco. Esta acción aunque se pueda ver como algo mínimo, marcó por completo no solo la obra sino, la personificación de cada Graciela.

En cada pregunta sentía que me aproximaba más y más, de una manera que no puedo explicar. Estas preguntas no tenían nada de especial, solo cosas muy concretas de ti. ¿Cómo te veías? ¿De qué color eras? ¿Qué eras en realidad? Y tú, dijiste cosas tan concretas como caer, fraccionar, desmembrar, sostener, suspender entre brazos, torso, cabeza... E incorporarse.

Estábamos buscando afuera lo que yace en el interior de cada una. Ese cuerpo sin órganos se nos presentó en un cadáver exquisito que hicimos con la hoja en blanco. En ella, escribimos palabras al azar y posteriormente las ejecutamos, agregamos calidades a esas improvisaciones y de repente, cada una sentía que su movimiento estaba ligado a ciertas cualidades del movimiento, pero más que cualidades, era la manera de disponer del cuerpo para dejar fluir y circular el movimiento natural, espontáneo, sincero y honesto.

Creamos los órganos al tiempo que los privilegiamos ya sea por la sensación de caída o suspensión, o por las velocidades que en ellos se diferenciaban, o en cada salto los perdíamos; pero no estábamos construyendo un cuerpo sin órganos, sino que ya estábamos en él y necesitábamos hacer circular en él los flujos, las velocidades, las tensiones, las intensidades.

Para la tercera y última escena, ya estábamos transitando, habitando e incorporando un cuerpo otro, distinto al nuestro pero nuestro. Quisiera decirte que cada vez que realizamos esta escena sentíamos cierta aproximación a ti, no sé en qué momento empezaba tu presencia y continuaba la nuestra, ni qué sentimientos y sensaciones se sienten mientras eso pasa; la línea que de alguna manera nos dividía se

difuminaba y se deshacía, pero también tu presencia era un vacío, y a veces cuando llegábamos al fondo nos perdíamos y nos desconectamos de eso que habíamos construido, siempre es fácil perderse. Y el director nos gritaba en los ensayos:

¡Regresen, regresen, incorpórense!

Cuando se trabaja en grupo se olvida que entre todos se construye y se engrana el personaje en cuestión. Entre las bailarinas habíamos conformado un cuerpo otro, que hacía parte de otro espacio y tiempo indefinido; en él se ingresaba y posteriormente salía como si se tratase de puertas, construyendo multiplicidades de movimientos y conexiones con otros elementos que siempre están presentes, pero casi nunca perceptibles. Devenimos Graciela y devenimos mundo.

Graciela, el plano de la danza es tan grande e inmenso que no alcanzan las palabras para hablar de ella, por eso simplemente danzamos, para que no existan dudas de lo que hacemos. Cuando danzamos, no experimentamos la duda, porque estamos sumergidos en el goce y llenamos nuestro cuerpo de intensidades y de deseo. No obstante, como te cuento, fue necesario bordear esta idea de danza en una figura la cual llamé máquina abstracta, que pudiera no sólo combinar mis experiencias vividas sino también eso otro que me inquieta y me perturba a seguir explorando e investigando de mi cuerpo.

Esta máquina abstracta de la danza me permite hacer una captura de los espacios que devienen disponibles para hacer circular en ellos las intensidades que al mismo tiempo crean mis órganos y al ser este proceso consciente, hace que ellos tomen otras disposiciones, circulaciones y movimientos, reinventado todas las partes de mi cuerpo en otras formas posibles. Así el movimiento que surge de esta captura es un movimiento de consciencia o movimiento del pensamiento que hace calibrar las intensidades que el

cuerpo recibe. Es así como en una captura pude ubicar aquello que de alguna manera me afecta y me relaciona al mismo tiempo con el mundo.

Te explico también que cada bailarín o bailarina tiene una máquina abstracta que es creativa e inventiva en los bordes de la piel, solo que cada uno decide cuál será su captura para descubrir eso que lo afecta y posteriormente lo hace mover; el circular por esta permite que ingrese un cuerpo, pero salga otro diferente, esa es la idea de las máquinas abstractas.

Graciela, esta posible teoría de sensibilidad se basa en las intensidades que la máquina abstracta registra, de este modo cada cuerpo captura eso que lo hace ser sensible frente al mundo y por supuesto frente al movimiento auténtico que es en últimas palabras, lo que inquieta a esta mujer. Hacer del movimiento de la danza, el movimiento del pensamiento.

Graciela: Sí que éramos felices, Dios mío.

Bibliografía

- ALAIN, Corbin otros. (2005). *Historia del cuerpo. Tomo III*. Madrid: Tauros.
- BERGSON, Henri. (1985). *Materia y memoria*. Paris: Puf.
- BRETON, D. L. (2010). *Cuerpo sensible*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- CHUL Han, B. (2014). El listo Hans. En B. Chul Han, *En el enjambre* (págs. 28-32). Barcelona: Herder.
- CONESA, M. C. (s.f). El método de Stanislacsky. *Red Teatral*, 2.
- DELEUZE, G. (1988). *Diferencia y repetición*. Barcelona: Júcar.
- DELEUZE & GUATTARI, G. D. (1980). *Mil mesetas*. Paris: Pretextos.
- DUNCAN, I. (2003). *El arte de la danza y otros escritos*. Madrid: Akal.
- GIL, J. (2001). *Movimento total o corpo e a danca*. Lisboa: Relógio D'Água.
- KANDINSKY, V. V. (1952). *De lo espiritual en el arte*. Múnich: labor, s.a.
- LIZARRAGA, I. (12 de 10 de 2018). Diagonal. Obtenido de El espacio en el análisis del movimiento de Rudolf (2014). Universidad Autónoma de Barcelona, España.
- MARQUEZ, G. G. (2004). *Diatriba de amor contra un hombre sentado*. Barcelona, España: Mondadori.
- MOVIMENTE, C. d. (04 de Septiembre de 2018). *Colectivo de danza movimiento*. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ppXGnb4CTUk&list=PLytmGSG5U727VqN4fxqplplqwXCaPbbxZ&index=4>
- PONTY, Merleau. (1994). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: planeta Agostini.
- PARDO, J. I. (1992). *Las formas de la exterioridad*. Valencia: Pre textos.
- PONTY, Merleau. (1970). *Lo visible y lo invisible*. Barcelona: Seix Barral.
- VALÉRY, P. (1960). *L' Ame et la Dance. Oeuvre II*, Pléiade.