



UNIVERSIDAD ACADEMA DE HUMANISMO CRISTIANO
ESCUELA DE DANZA

... EN BUSCA DE LO AUSENTE...

Estudiante: Arcos Matus, Isabel Macarena

Profesora Guía: Retuerto Mendaña, Iria

Tesis para optar al título de Coreógrafa
Tesis para optar al grado de Licenciada en Danza

Santiago, Enero, 2016

Agradecimientos

A Iria Retuerto, por el compromiso, generosidad e incondicionalidad. A Joel Inzunza, por acompañarme en el proceso coreográfico, los cafecitos y la confianza. A Eduardo Álvarez, por las largas noches de conversaciones y ser un excelente compañero. A Augusto Arcos, a Gloria Matus y a Catalina Arcos, con y por ustedes fue posible esta investigación. Y por último y no menos importante, a todos los bailarines que ayudaron a construir este universo de pensamientos y movimientos. Gracias por su entrega y amistad.

Tabla de contenidos

1_ Introducción	p 5
Objetivos	p 13
Justificación	p 13
2_ Marco teórico	p 16
2.1_ No lugar	p 17
2.2_ Naturalidad de la violencia	p 23
2.3_ No estoy	p 30
3_ Marco metodológico	p 40
3.1_ Enfoque de la investigación	p 40
3.2_ Tipos de acción	p 42
3.3_ Tipo de unidad	p 43
3.4_ Tipo de muestra	p 44
3.5_ Técnica de colección de información	p 45
4_ Análisis de resultados	p 48
4.1_ Primer Laboratorio No lugar.	p 51
4.2_ Segundo Laboratorio. Naturalidad de la Violencia	p 58
4.3_ Tercer Laboratorio. No estoy	p 63
5_ Conclusiones	p 69
6_ Bibliografía	p 74

En línea recta no llegarás muy lejos... (El principito)

1._ Introducción

Este es un estudio creativo, donde se pondrá en práctica la subjetividad de un creador frente a una obra de danza. El proceso creativo será una instancia de búsqueda e investigación frente a necesidades temáticas personales en torno al movimiento.

Este estudio pretende profundizar en el oficio de una coreógrafa, evidenciando posibles metodologías o maneras de hacer y como ésta, en el recorrido de su hacer, va tomando distintos caminos para comprender lo que está movilizando su idea.

Este camino se construirá en su propio proceso (mi propio proceso): está bien si un día digo una cosa y me desdigo al otro. La forma es la no forma, no dejar nada establecido a priori sino permanecer atento a los distintos cambios del entorno y el interno.

Este proceso se enfrentara a una indagación en material teórico pesado llevado a un territorio espontaneo, creativo y sensible. Cuando me refiero a material pesado aludo al contraste con el material creativo que es más ligero y flexible en su andar. La organización de este material se pondrá en juego en el camino recorrido y no antes. Las ce1rtezas serán mínimas, a medida en que afloren luces en el proceso,

el material tomara su propio orden y estructura para una organización coreográfica.

Si bien la investigación de este estudio se ajusta un formato académico, éste estará en constante tensión por las características del pensamiento creativo. Este, en vez de buscar ser clarificador, como se le pide a las teorías que estudiare, provoca con vacíos, ausencias y brumas que necesitan ser removidas para encontrar posibles soluciones.

Las ideas de Morín en cuanto al pensamiento complejo, sin duda hacen sentido con respecto al proceso que propongo experimentar. Esto porque la idea a trabajar probablemente se mencione en una sola palabra, pero el tejido de la propuesta es mucho más profundo y complejo. La siguiente cita contribuye a entender parte de este camino.

“¿Qué es la complejidad? A primera vista la complejidad es un tejido (complexus: lo que está tejido en conjunto) de constituyentes heterogéneos inseparablemente asociados: presenta la paradoja de lo uno y lo múltiple. Al mirar con más atención, la complejidad es, efectivamente, el tejido de eventos, acciones, interacciones, retroacciones, determinaciones, azares, que constituyen nuestro mundo fenoménico. Así es que la complejidad se

presenta con los rasgos inquietantes de lo enredado, de lo inextricable, del desorden, la ambigüedad, la incertidumbre... De allí la necesidad, para el conocimiento, de poner orden en los fenómenos rechazando el desorden, de descartar lo incierto, es decir, de seleccionar los elementos de orden y de certidumbre, de quitar ambigüedad, clarificar, distinguir, jerarquizar... Pero tales operaciones, necesarias para la inteligibilidad, corren el riesgo de producir ceguera si eliminan a los otros caracteres de lo complejo; y, efectivamente, como ya lo he indicado, nos han vuelto ciegos.”(Morín, 1998, p. 32).

Esta cita se acerca bastante al tejido complejo del pensamiento de un coreógrafo guía o director en la búsqueda de un lenguaje y construcción de una pieza contemporánea. La conceptualización del movimiento es algo quizás necesario para encontrar los caminos visibles de la búsqueda, sin embargo, si no se considera la autoría como parte del proceso, la construcción se transformaría en la reproducción de un camino simplista y altamente peligroso si se hace caso omiso a las inquietudes y reflexiones del tema en cuestión.

La idea planteada en esta investigación y en esta búsqueda coreográfica es la Ausencia y desde aquí en adelante nos introduciremos en las distintas conexiones que se acercan a este concepto y como el pensamiento busca y deshace un razonamiento para la construcción de esta misma.

Los cuerpos en el cotidiano se enfrentan a distintos flujos y encuentros con otros cuerpos. Si pensamos la piel como la periferia, todo pasa por ella, entra y sale información friccionando entre su interior y exterior.

La violenta crueldad del tiempo bajo horarios de trabajo extensos, los mismos tiempos de entrada y salida, la congestión humana, la contaminación acústicas son características de una ciudad que produce. Pero el agotamiento del cuerpo, de la masa, de estar con todos y con nadie a la vez, ser uno y perderse con el otro en la multitud genera un tipo de ausencia con uno mismo y con los otros.

¿Qué significa no estar? ¿Qué significa desaparecer? La situación que expongo es: cuestionar que hay de tras del hecho de seguir a la masa, desapareciendo nuestra identidad, ¿qué hay detrás del hecho de chocar y golpear al otro? En el contexto del metro por ejemplo. ¿A quién estoy siguiendo?, ¿A quién estoy chocando? ¿El otro es el reflejo de mí? ¿Qué hay en eso de ausentar al otro, no mirando a los ojos? ¿Es posible reconocer un espacio en común, sabiendo que el otro está ahí y compartir nuestro espacio sin silenciar al otro?

¿Estamos todos agotados? ¿El agotamiento es un síntoma de ausencia? Quizás ¿es lo que nos tiene sentados en el suelo en el metro, ¿es el agotamiento el causante que no nos miremos mientras el otro habla? incluso ¿que no estemos en el lugar que queremos estar y prestemos el cuerpo, por decir de alguna manera, a transitar por estos lugares de extrañamiento frente a personas extrañas, sintiéndonos extraños?

Sin duda en la sobre modernidad (Augé 1992, p. 44) el tiempo es la nomenclatura común para las personas. El metro por ejemplo es un transporte que atraviesa la ciudad por debajo de ella, apenas nos introducimos entramos en una capsula de tiempo que también atraviesa un pasado y un futuro, el punto de inicio y el destino. Si pensamos la trayectoria de todos los medios de transporte como un concepto de desplazamiento hacia a adelante o hacia atrás, siendo éste similar a un viaje a través del tiempo, es posible pensar que el viaje entre estar abajo y lo que está arriba, o estar arriba y lo que está abajo sea un viaje entre realidades paralelas. Cabe interpretar que el viaje tiene relación con el tiempo, el tiempo con la luz y la luz con el viaje.

Las cámaras de seguridad también son capsulas de tiempo que registran el comportamiento de los cuerpos. Estas congelan el tiempo y la luz o el aura del momento queda atrapada en la cinta del video o en la memoria del objeto en cuestión. La idea de capsula de tiempo podría interpretarse desde las narraciones

literarias de la humanidad de Gilgamesh hasta los cofres escondidos en los muros de Mesopotamia.

Mas en la actualidad, la fotografía refiere también a una capsula de tiempo que nos vincula con nosotros y los otros. Registrando el recorrido de la vida. La vida misma hecha capsula. Si pensamos más ampliamente las obras de arte en general son capsulas de tiempo, conectadas a algún lugar del pasado o un futuro. Hay algo de lo encerrado o encapsulado que nos remite una ausencia en nuestro cotidiano, no sé muy bien la explicación concreta de ese sentimiento o impresión pero hay algo que se podría identificar en la situación del tiempo. Las inquietudes que emergen son; ¿dónde estamos encapsulados? ¿Cuál es la capsula donde registramos nuestra nostalgia?

Walter Benjamín se refiere al término aura que esta sugerido para la carne, vida o luz de una obra de arte, este concepto aparece como una alerta a la humanidad en cuanto a la obra de arte y a su mercantilización y su masividad. (García, 2010).

Hay algo de la imagen capturada por la luz que permite entrar en el efecto de extrañamiento en su reproducción masiva. El famoso dicho de que una imagen vale más que mil palabras, es un atisbo de lo que vivimos en la actualidad. El fenómeno de la imagen en nuestros registros sensoriales construye percepciones que se vuelven en verdaderas mentiras de la realidad. La imagen nos introduce en

un espacio proximal con lo que estamos viendo influyendo además en el imaginario colectivo.

Nuevamente ¿cuánta violencia se encuentra encapsulada en nuestra memoria? ¿Es posible que nuestro no vínculo con lo naturalmente esencial se refiera a la necesidad de la humanidad por querer apropiarse de todo incluso de nuestra memoria colectiva?

Es por esto que explico la ausencia como recuerdos que no necesariamente puedan ser construcciones naturales de nuestra existencia. La ausencia nos visita de una manera que podría tener que ver con la pérdida, la violencia, la desaparición y el extrañamiento.

Nosotros nos perdemos y desaparecemos en la repetición.

La repetición hace desaparecer el impacto de una acción, la luz que parpadea, los frenesís de marcar el individualismo en el metro, recurrentes guerras en torno al dinero y poder, la ida y la vuelta de tu casa al trabajo, la rutina, son ausencias nostálgicamente violentas.

En cuanto al terreno del movimiento y la creación. ¿Qué es lo que busca un coreógrafo en un intérprete? , ¿Existe algo en el intérprete que se conecta con la ausencia y la nostalgia? ¿Será que el cuerpo en su búsqueda, en el movimiento, se aproxima a su pasado y a su antigüedad? ¿En qué capsula del tiempo habita el

intérprete? Comprendiendo que en la actualidad existen distintas capsulas de tiempo y el intérprete es también un observante y actor de una sociedad, tomaremos esta investigación desde un rol colectivo y plural.

“La coreografía nace como una tecnología especialmente capaz de responder al proyecto melancólico de la modernidad y fomentarlo. Su impulso consiste en fijar la ausencia en la presencia, dar lugar a que el danzante “se una de nuevo” a quienes ya se han ido. La aparición de la coreografía está vinculada a la percepción de la relación del cuerpo en movimiento con la temporalidad como siempre ya bajo un hechizo melancólico: una vez que lo cinético se convierte en el emblema de la modernidad, nada garantiza la permanencia del ser.” (Lepecki, 2006, p. 221)

La magnitud de esta afirmación me sugiere una pregunta que se articula con el lenguaje contemporáneo y su manera de abordar temáticas conceptuales altamente afectivas, como un testigo interpretativo de los cuerpos, y además, cómo un relato de la progresión evolutiva, enmarcado la búsqueda indescifrable de la ausencia.

Es por esto que la pregunta que decanta de esta problemática es...

¿Cómo se desarrolla un proceso creativo de búsqueda coreográfica en torno al concepto de ausencia?

Objetivo General

Indagar en el proceso creativo desarrollando una composición coreográfica en torno al concepto de ausencia.

Objetivos Específicos

- Indagar teóricamente en el concepto de ausencia.
- Vincular a intérpretes con material teórico y práctico para una articulación coreográfica.
- Profundizar en la subjetividad de la coreógrafa en las oscilaciones propias del proceso creativo.

Justificación

El valor de esta investigación está en su formato no convencional y creativo por una parte. Esto lo sitúa en un lugar transdisciplinario, considerando el aporte de las experiencias reflexivas de otras disciplinas como la sociología, antropología y filosofía, para enriquecer el proceso creativo. Este lugar híbrido se tensionará con el tejido del pensamiento del coreógrafo y es aquí donde se valida esta investigación, pues la tarea principal es convertir estas categorías, que no son de la danza, en acción o movimiento. Indagar en torno a los vínculos que se puedan o

no establecer entre estos lenguajes resulta un ejercicio enriquecedor tanto para la danza como para las otras disciplinas.

Es de suma importancia ampliar el lenguaje de la danza y las reflexiones del cuerpo. La intertextualidad, la simultaneidad y las citas en el arte post moderno están generando transformaciones drásticas. Es relevante promover la inteligencia general (no a la inteligencia especializada y separada), de cada individuo para emanciparse a las discordancias inducidas por el perfeccionamiento de los conocimientos especializados (Morín, 1999; p, 24).

¿Cómo hacer algo sin la obligación o lo estandarizado del campo, pero en sintonía con la materialidad de lo específico?

Es decir, hay algo más que lo específico del conocimiento que nos podría limitar mucho en el hacer creativo, sin embargo existe un anclaje en cada área. Reconociendo nuestro anclaje, donde nos situamos, es posible reconocerse también en otras áreas que no son nuestras especialidades.

El registro es otra validación de esta investigación. Los intérpretes entraran en una etapa de práctica de la memoria. Esta metodología trata de que los bailarines generen materiales a partir de consignas. A medida que pasa el tiempo registraran la experiencia con el relato de la propia experiencia. Es decir no existe una

mecanización de lo fijado. El trabajo solo a partir de la práctica del recuerdo. La manera de encontrar el recuerdo, será bajo el alero de las palabras. Esta metodología no es algo nuevo si no una novedad dentro de lo que acá hemos permitido descubrir. Este podría ser un aporte a futuras generaciones de coreógrafos ya que, independiente de las temáticas o inquietudes que tengan, la experiencia funciona siempre como motivo de inspiración.

Por último esta investigación decantará en una composición coreográfica y el registro corporal será el material concreto que encaminará esta búsqueda.

2._ MARCO TEÓRICO

El cuerpo ausente desde la Transdisciplinariedad.

Los tres ejes teóricos de esta investigación, en su título particular, corresponden a una abstracción de distintas formas de abordar, desde la teoría, el fenómeno del cuerpo ausente del terreno que abarca cada eje con sus distintos autores. El primer eje se menciona como “No lugar”, el segundo como “La naturalidad de la violencia” y el tercero y último como “No estar”.

2.1._ No lugar

La propia materialidad del cuerpo percibe el espacio, aunque éste se encuentre inactivo o en movilidad, siempre ocupara un espacio determinado. Por un largo tiempo, el cuerpo humano en su dedicación de mejorar su adaptación al entorno, fue tomando una posición distinta en el espacio, considerándose como un gran avance el dominio de la verticalidad. Cuando estamos sentados inmóviles y nos paramos, enseguida tomamos conciencia del espacio y naturalmente buscamos el equilibrio, nuestra densidad corporal se ajusta a la gravedad que hace presión en nuestro cuerpo, nuestra musculatura se fortalece para poder avanzar.

“La orientación vertical del cuerpo ha permitido a la persona el desarrollo de sus facultades cognitivas, dándole la oportunidad y la particularidad de aprender, de adaptarse, de crear, de comunicarse con el entorno. La orientación vertical de la cabeza, similar a un periscopio encima de la curvatura cervical, ha desarrollado el campo de observación de la persona gracias a una diferenciación más sutil de los sentidos, y su campo de acción gracias a la utilización de las manos. Al mismo tiempo, la verticalidad es lo que provocó el descenso de la laringe que hizo posible el nacimiento del lenguaje articulado”, (Método Feldenkrais <http://www.feldenkraisbarcelona.com>).

Este texto repara en que, en el cuerpo del ser humano, la verticalidad ocupa un rol preponderante. En la evolución, marca una diferencia trascendental entre ser un cuadrúpedo a ser un homo sapiens. En este proceso, la verticalidad incluso, como define el texto, propicia la aparición del lenguaje, por lo que sin esta condición seríamos seres completamente distintos. La verticalidad nos define como especie.

El cuerpo y el espacio comienzan a relacionarse dinámicamente desde el principio de nuestras vidas, tenemos noción de un adelante y un atrás, del arriba y el abajo, miramos a lo lejos, miramos de cerca, avanzamos caminamos, corremos, saltamos, volamos sin tener alas. Experimentamos de muchas maneras el espacio. Pasamos de lo horizontal a lo vertical sin mayor dificultad, es nuestro cuerpo quien se activa todas las mañanas para ir a trabajar, se limpia, se arropa y se va, para avanzar en el espacio.

En el espacio abierto se construyeron grandes ciudades, la mayoría de estas edificadas con orientación vertical, redundando en una dirección espacial con la que nos relacionamos habitualmente. Solo cuando volvemos a nuestra casa y descansamos, lo hacemos de manera horizontal.

¿De qué manera nuestros cuerpos van generando vínculos con el espacio?

Nuestra tendencia al recorrer el espacio, con nuestro sentido del espacio, es crear de manera afectiva. Aparecen relaciones emocionales con el espacio, eso a la vez va generando distintos grados de pertenencia e identidad.

Diversas teorías han profundizado respecto al espacio que nos rodea. Algunas de ellas definen y diferencian estos contextos llamando a algunos espacios y a otros lugares, tomando cada uno características diferentes.

El lugar aparentemente nos brinda seguridad, saber que estamos siendo contenidos y resguardados bajo cierta identidad fortalecería nuestra percepción de pertenencia. El geógrafo Tuan señala:

“El lugar es seguridad y el espacio es libertad estamos ligados al primero, mientras deseamos el segundo” (Tuan, 1977, Pág. 3)

Si seguimos la lógica de esta reflexión podría pensar que hablar de lugar es referirse a lo conocido, a lo que se relaciona con mi historia o con mi cotidianeidad. Un lugar podría llegar a ser entonces no solo una representación física y concreta sino que también un patrón o una rutina. Si extrapolamos esta conceptualización a nuestra disciplina, la danza, un lugar podría ser una técnica o una línea de construcción que utilizemos regularmente. Entonces, si me aventuro fuera de estas rutinas o estructuras, si me desplazo por caminos distintos a los habituales ya sea hacia mi lugar de estudio tanto como a mi proceso creativo, si busco un nuevo paradigma, estaré transitando en lo que Tuan considera “espacio” y se asocia con libertad, abierto, inestable, impalpable, infinito. El espacio, entonces, puede ser “lo nuevo” y el lugar “lo conocido o familiar”. Según Tuan no podemos separarnos del lugar, estamos ligados a él, pero así como podemos

saltar por un momento, o asirnos de algo para flotar, podemos cambiar nuestra perspectiva hacia ese espacio desconocido. Certeau (en Auge, 1993; p. 85) no opone los "lugares" a los "espacios", como los "lugares" a los "no lugares". El espacio, para él, es un "lugar practicado", "un cruce de elementos en movimiento".

Ciertamente Certeau profundiza aún más y relaciona directamente el lugar con el espacio dándonos una idea de que al ocurrir el movimiento y cruzarse los elementos entre sí, es decir al "usar" el espacio, este se torna lugar. Un escenario vacío se llena de elementos y se vuelve un lugar por el movimiento. ¿Entonces un grupo de bailarines que se quedan estáticos no estaría constituyendo un lugar? ¿Serían estos considerados un espacio vacío? En la introducción de su libro "Agotar la Danza" Lepecki reflexiona en torno a la crítica que se le hace a la danza que no presenta "flujo y continuidad de movimiento" y se pregunta:

“¿Por qué entonces esta preocupación obsesiva con la exhibición de los cuerpos en movimiento, esta exigencia de que la danza se encuentre en un estado constante de agitación?” (Lepecki, 2006, p.16).

El movimiento, entonces, nos relaciona con el espacio y nos contextualiza y la inactividad nos eleva por sobre el espacio y nos desubica, nos disloca de la espacialidad. Podríamos decir que el espacio de la danza conseguiría ser cualquiera habitado por un bailarín, es decir, su cuerpo, el escenario, y cualquier otro lugar que se ocupe o recupere para ser "usado", exista el movimiento o no. Si

reconocemos lo estático como parte de la performática actual, claramente la diferencia entre un simple espacio u otro sería la intención que se le entregue y no solo el movimiento sería el detonante de la transformación de un espacio a un lugar. Entonces, si entendemos que los lugares son aquellos a los que les otorgamos una finalidad u ocupamos conscientes de su participación, todo el resto de espacios no ocupados sería lo que Augé nos presenta con su trabajo “los no lugares”.

“Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar. La hipótesis aquí defendida es que la sobre modernidad es productora de no lugares” (Augé, 1992, p 83)

Augé nos entrega este nuevo concepto de no lugar y claramente lo relaciona con los espacios no ocupados, de tránsito. Todo tendría entonces una íntima relación con los nexos que tenemos con los espacios que habitamos y por los que simplemente pasamos sin establecer vínculo alguno. Sin embargo, esta teoría no contempla la particularidad individual en la relación con los espacios. Cada uno de éstos puede revelarse en cada persona de manera muy distinta. Una estación de gasolina por ejemplo sería un lugar de paso para el común de las personas, un no lugar como postula el autor, para alguien que no tiene auto sería casi inexistente

ya que no es parte de su rutina, pero para el automovilista tiene una relación un tanto mayor. Si nos refiriéramos a los trabajadores que diariamente lo “ocupan” ya tendríamos un “lugar”.

En la cita anterior se alude a que el espacio devela una dualidad con una dinámica importante, donde todos los espacios se vuelven lugares y no lugares dependiendo de nuestra relación con ellos. Las distintas experiencias de apego o circunstancias con el espacio varían de persona a persona y se construyen a través de la cotidianidad.

En cuanto a lo investigado del cuerpo ausente, nace como posible categoría, el tiempo. Además del movimiento. El tiempo que habitamos, la duración total en que permanecemos en un espacio podría contribuir a la idea de pertenencia e identidad. El tiempo dedicado a ese lugar podría marcar la diferencia entre sentirnos presentes o ausentes. Cuanto más rápido transitamos por los lugares de paso, cuanto menos recordemos afectivamente un lugar, será más fácil olvidar esos recuerdos, por lo tanto será más fácil olvidar el andar de nuestros cuerpos. El sentimiento de cuerpo ausente pareciera está a disposición de las leyes de la naturaleza misma de la sobre-modernidad.

2.2._ Naturalidad de la violencia

Durante toda la historia de la humanidad encontramos referencias respecto al cuerpo siendo violentado, ya sea por fines estéticos como la deformación de los pies de las geishas en Japón o bélicos como en tantas guerras y conflictos armados. En los libros de historia tenemos descripciones de las atrocidades de las torturas de la edad media o del holocausto y pareciera ser que el ser humano no pudiera despegarse de esta situación, como si fuera parte natural de nuestra existencia.

En un texto de Carlos Espejo Muriel se describe con detalle las imaginativas formas de tortura existentes en la antigua Roma. En esta investigación se nos presenta no solo la forma en que se mutilaban los cuerpos sino que explica cómo se manejaban los restos de las víctimas de estos procesos. Es tal el grado de enajenación en contra de los cuerpos que causa escalofríos. Uno de los elementos que se destacan es que los cronistas de la época no hacían ninguna reflexión sobre el dolor de las víctimas, más bien se limitaban a la descripción detallada como si estuvieran describiendo cualquier otra situación.

D.C. LXII.7: "A los que los bretones hacían cautivos los sometían a toda forma conocida de ultraje. La peor y más bestial atrocidad cometida por los captores fue la siguiente: colgaron desnudas a las mujeres más nobles y

más distinguidas y después les cortaron los pechos y se los cosieron a sus bocas, para que pareciera que las víctimas se los estaban comiendo; después las embalaron sobre afilados pinchos que recorrieron todos sus cuerpos. Todo esto lo hicieron como acompañamiento de los sacrificios, banquetes y desenfrenada conducta...” (Espejo, 1996, p 13)

Escuchando tales aberraciones con el cuerpo humano no me parece tan distinto a lo que podría ver en las noticias actuales respecto a lo que sucede en la Franja de Gaza. ¿Qué pasó en el tiempo para que el cuerpo fuera un territorio de conflictos y conquista a la vez? El cuerpo es el que ha servido como objeto de desahogo de las pasiones de los mismos humanos.

Podríamos asumir rápidamente una postura distante y decir que la Roma de esa época era más violenta que nuestra realidad, pero en las conclusiones de esta investigación el autor nos revela como pronunciamiento final:

“Y por último, que hubo medios variados de tortura y no menos dolorosos o eficaces que los que actualmente podamos encontrar en cualquier dictadura (y hasta en algunos sistemas democráticos).” (Espejo, S, 1996, p 15)

Una estremecedora realidad si pensamos en nuestra historia como país, cargada de acontecimientos absolutamente dolorosos. Como un ejemplo que afecta directamente al mundo de la danza, Joan Turner describe en su libro el trato humillante e inhumano que sufrió Víctor Jara en el estadio que ahora lleva su nombre.

La naturalidad es algo que posiblemente percibimos después de una serie acciones repetitivas que se mantienen y se mimetizan en el tiempo. La imagen que llega a nuestros ojos revela a diario la severidad de los hechos, marcando una distancia enorme frente a los que están allá y los que estamos acá. Ya no es impactante ni relevante, cuantas personas mueren por día, hora, minuto, segundo. Un caso extremo es el de Afganistán donde el hombre impuso la ley de vestimenta de la mujer. La mujer no puede salir de su casa sin usar el Burka y menos salir sin la compañía de un pariente masculino, puede ser acusada de exhibicionismo y sería el propio pueblo quien haría respetar la ley talibana: la muerte. (Calvario, 2003).

Los medios de comunicación y la cultura globalizada transmiten esta información. Hacen que este tipo de vulneraciones se vuelva natural y se no se piensa cuantos cuerpos se desintegrarán con una bomba atómica, cuantos cuerpos quemarán en un horno o desaparecen en el mar.

En algunos países se ha intentado desnaturalizar la violencia y evidenciar sus formas y caminos mediante el recuerdo y la discusión pública, esto a través de instituciones y recintos que alberguen la memoria de estas atrocidades. En Berlín existe un museo monumental que recuerda los terribles acontecimientos de la guerra y el genocidio ahí ocurridos y en muchos otros países existen lugares de similares características.

Susan Sontag reflexiona al respecto y hace una crítica al señalar que muchas veces los pueblos terminan recordando el objeto pero no el trasfondo. Recuerdo que existe un museo, con relatos e imágenes sobrecogedoras pero no recuerdo la violencia misma.

“En la actualidad los pueblos que han sido víctimas quieren un museo de la memoria, un templo que albergue una narración completa y organizada cronológicamente e ilustrada de sus sufrimientos”... “El problema no es que la gente recuerde por medio de fotografías, sino que tan sólo recuerda las fotografías”. (Sontag, 2003; p. 39)

Es necesario para las personas traducir en imágenes sus experiencias, más aun si son aberraciones contra los derechos humanos, pero quiénes y cómo se organiza el archivo de lo ocurrido. ¿En qué lugar se sitúa la emoción y la vulnerabilidad de o

vivido en una sala de exposición? ¿Quién organiza esa historia, bajo que parámetros y con qué fin? ¿A quién está dirigido?

No es algo que pueda resolver ahora, pero si tengo muchas dudas respecto a las pretensiones de un memorial o museo de la memoria.

Los corresponsales de guerra nos han acercado a la violencia armada durante décadas. Incluso algunos se volvieron celebres autores mostrando sus imágenes de soldados recibiendo una descarga o niños llorando por sus padres muertos. En la actualidad, y debido a los adelantos de las comunicaciones, vemos en directo caer misiles, explotar edificios y personas. Lo curioso es que esta información se entrega intercalada con la canción de moda y las tendencias en vestuario como si tuviera la misma importancia.

Lo natural de ver día a día sucederse, uno tras otro, acontecimientos de extrema crueldad pareciera ser que nos va convirtiendo en inmunes al dolor, o más bien indiferentes, porque nadie de los que se ve envueltos en estos hechos deja de sufrir, solo nosotros desde nuestro lugar seguro podemos asombrarnos y luego cambiar de canal o revisar otra página web.

La autora nos enfrenta a esta realidad cuando dice:

“Aunque se les incite a ser voyeurs —y posiblemente resulte satisfactorio saber que esto no me está ocurriendo a mí, no estoy enfermo, no me estoy muriendo, no estoy atrapado en una guerra— es al parecer normal que las personas eviten pensar en las tribulaciones de los otros, incluso de los otros con quienes sería fácil identificarse”. (Ibid p. 43)

Está claro que nos podría estar pasando a nosotros pero verlo en una fotografía y saber la distancia que existe entre los ellos y nuestra persona, aunque esta resulte muy poca, nos aparta y protege, nos reconforta y nos salva de lo que de otra forma seríamos partícipes. Basta con entrar a un museo para encontrar representaciones de escenas de cuerpos mutilados por las guerras o por los demonios y torturas del infierno. En las iglesias cuelgan imágenes de tal violencia y detalles que perturban a cualquiera que no estuviera familiarizado con las historias de sus dolorosas muertes. San Sebastián atravesado por las flechas, Jesucristo crucificado, azotado, atravesado por una lanza y coronado de espinas, son los relatos que nos hacen diariamente estas perturbadoras historias, pero pareciera ser que no solo no nos molestan sino que se convierten en algo digno de imitar.

Que la violencia y el cuerpo estén tan relacionados no deja de ser impactante para quien lo descubre, pero para el resto pareciera ser simplemente natural.

Esta dualidad del cuerpo donde se proclama como cenizas inmutables; determinando al cuerpo por la naturaleza, dios y el Estado como repetición universal de lo mismo. Disfrazada de naturaleza, la cultura evade la historia del cuerpo disciplinado y castigado, el cuerpo sujeto y sujetado, que se produce en contextos institucionales y jamás nace, sino que permanece en lo invisible y el anonimato.

A fin de cuentas ¿Qué es un museo de la memoria?, un espacio donde se circunscribe el recuerdo de cuerpos desaparecidos y donde se perpetúa esta certeza de que ya no están de manera ordenada y clasificada alfabéticamente. Ciertamente no estoy postulando que no deban existir estos museos reivindicatorios, sino que la ausencia de estos cuerpos es mucho más violenta de lo que nos permitimos expresar.

2.3._ No estoy (Memoria)

El cuerpo que fuimos, el cuerpo que somos y el cuerpo que seremos...

Los cuerpos desaparecidos y muertos que jamás vimos son representados y acabados en hechos que son históricamente cerrados y completados en su versión. Estos cuerpos toman materialidad en todo cuanto a imagen califique. Impresos en la plástica y en lo audiovisual encontramos restos de lo que fuimos. De esta manera nos reconocemos en un espacio temporal definido como el presente y también reafirmamos lo que podríamos a llegar a ser como cuerpo o especie en un futuro. Para esto recolectamos fragmentos de historias y reconstruimos la nuestra. Documentos, relatos, mitos, árbol genealógico, videos, museos, ruinas buscando vestigios de nuestros propios cuerpos. Los del pasado.

“Ver fotografiadas una botella, un ramo de lirios, una gallina o un palacio solo concierne a la realidad. Pero ¿y un cuerpo, un rostro, y lo que es más, los de un ser amado? Puesto que la Fotografía (este es su noema) autentifica la existencia de tal ser, quiero volverlo a encontrar enteramente, es decir, en esencia, “tal como él mismo”, más allá de un simple parecido, civil o hereditario” (Barthes, 2009, p.118)

Barthes nos explica como la fotografía se hace cargo de un deseo de realidad, de encontrar en el recuerdo impreso a un mundo ya vivido, donde los seres amados pueden volver a estar presentes, donde los cuerpos ausentes aparecen frente nuestro reviviendo la historia personal o de un país.

Pareciera ser que la historia se hace cargo de una memoria colectiva entregándonos una visión de la cosas, pero ¿qué sucede con nuestra memoria? la que se reconstituye y se transforma por el tiempo en que vivimos. Los hechos históricos no pretenden ser revisados sino que se postulan como una posible realidad de los acontecimientos y de esa forma cierra las puertas a nuevas reinterpretaciones. Juegan con nuestra memoria como si fuera posible manipularla.

La memoria es un movimiento que se practica, que se dinamiza al recordar, al establecer vínculos y relaciones con nuestras experiencias. En el documental “Prisionero de la conciencia” de Jonathan Miller aparece el caso de Clive Wearing un destacado y respetado músico y director de orquesta que por acción de un virus pierde la capacidad de recordar. Solo recuerda los últimos siete segundos de su vida. En un nuevo documental realizado veinte años después cuenta como ha sido vivir con esta condición:

“Cada momento es un despertar a la conciencia. Es lo mismo que la muerte, no existe diferencia entre la noche y el día, ningún pensamiento”
(Treays, 2005).

Vivimos en un mundo donde, para algunos, la memoria se vuelve casi innecesaria, no la ocupamos ni ejercitamos casi en ningún momento. Nuestros teléfonos y computadores nos recuerdan lo que necesitamos y si prescindimos de ellos no podemos interactuar fácilmente con los demás. No se recuerdan los hechos históricos ni conflictos sociales, aun los sucedidos hace pocas jornadas son borrados o sustituidos por nuevos sucesos más deslumbrantes e inmediatos. Pareciera ser que solo basta recordar lo que cumpla un objetivo funcional. Aunque no padezcamos de la enfermedad que le impide recordar a Clive, sí pertenecemos y aceptamos una rutina que bloquea el recuerdo. Entramos y salimos de estados de memoria específica para luego volver a la memoria inerte o inactiva. Tal como Clive que, a pesar de su imposibilidad de recordar lo vivido hace unos minutos atrás, puede interpretar en piano o cantar obras de su pasado, nosotros nos subimos al transporte público como autómatas guiados por una línea invisible en el piso recordando solo lo necesario para desempeñarnos correctamente.

La memoria funciona haciéndonos seguir los patrones aprendidos y repetidos tantas veces que son incuestionables. Pero ¿es posible intervenir en estos recuerdos?, ¿es la memoria algo estático en constante movimiento?, ¿el olvido es algo natural o podemos combatirlo?

En el libro "Psicología" de David Myers se encuentran algunas teorías respecto al olvido:

“Las fallas de la memoria pueden deberse a deficiencias en la codificación (la información nunca ingresa), en el almacenamiento (pérdida gradual del registro de la memoria) o en la recuperación (falta de claves de recuperación o interferencia proveniente de otro aprendizaje)”. (Myers, 2005, p.365)

De lo que se postula en la “teoría del olvido” es que no es el tiempo que avanza el que nos hace percibirnos en diferentes espacios temporales o generacionales, sino el grado de recepción y vinculación con el contexto, es lo que permitiría retener y comprender el paso del tiempo, por lo tanto nos registramos en un pasado, un presente y un futuro. Si no se rememora, se olvida.

¿Qué queda atrapado en nuestra mente de las imágenes que se nos muestran?

“No por ello haremos un repaso por toda la filmografía de la Guerra Civil, más bien prestaremos atención a cuál ha sido el papel de las imágenes (cinematográficas) en la formación de la imagen (mental) de la Guerra Civil española durante los últimos setenta años o, lo que es lo mismo, cómo estas imágenes han pasado del mito a la memoria”. (López, 2007; p. 132).

La memoria versus el mito, la especulación de cuerpos que tuvieron un lugar y que ahora ya no están, son los protagonistas de historias que no necesariamente

tienen algún grado de veracidad. Contadas generación por generación, se encarnan estos cuerpos y se manifiestan en un presente que ya no habitan. Muchas cosas se podrían pensar de esos cuerpos. Dentro de la mitología los cuerpos adquieren características particulares, pueden haber sido buenos, malos, desquiciados o cualquier otro adjetivo que le otorgue particularidad al imaginario.

La historia se entiende como la ciencia que estudia el pasado, y su propósito es averiguar los hechos acontecidos e interpretarlos de manera objetiva. Aunque la posibilidad de esta objetividad ha sido tema de debate durante mucho tiempo se continúan enseñando hechos como ciertos y, dependiendo de quién redacte la crónica, tendremos distintos resultados. Claros ejemplos tenemos a través de los relatos redactados en favor de regímenes totalitarios o autoritarios donde la verdad es bastante cuestionable, y donde la memoria de una nación o grupo humano se ve manipulada a favor de los vencedores. Así lo explica Todorov, que nos habla de la ausencia de la historia contada.

“Si bien los casos de eliminación perfecta de la historia son, por definición, imposibles de enumerar; son abundantes los casos de eliminación imperfecta. Recordemos, por ejemplo, la “guerra contra la memoria” que, según Primo Levi, el régimen nazi llevó a cabo, y cuya “solución final”

Himmler caracterizó como “una página gloriosa de nuestra historia que nunca ha sido escrita y que jamás lo será”. (Todorov, 2000; p. 1)

La violencia que envuelve la frase de Himmler tiene que ver específicamente con la certeza que tenía de poder hacer desaparecer de la memoria a todo un pueblo. Esto claramente es un imposible. Motivados por la arrogancia de una ideología, a través de la historia, son muchos los ejemplos de intentos de “borrar” de la memoria colectiva hechos que atentan contra el orden imperante. Pero ¿Cómo borrar los cuerpos? desapareciéndolos, y ¿cómo borrar la ausencia de esos cuerpos?

En el libro “las formas del olvido” Marc Augé bromea con la idea de que es posible conocer a alguien tan profundamente que podemos predecir como enfrentará eventos específicos y como los recordará u olvidará. Incluso lanza esta teoría:

“Dime qué olvidas y te diré quién eres”. (Augé, 1998; p. 24)

Si lográsemos entonces conocer a fondo a un grupo de personas podríamos predecir como enfrentarán ciertos hechos, cuales recordaran, cuales olvidaran, y por lo tanto podríamos “manejar” la información entregada para beneficio propio.

Así se desaparece un cuerpo. Simplemente olvidándolo o haciendo que se le olvide. ¿Cómo ausento el cuerpo en escena? Según esta línea de reflexión podría

entregarle al espectador información predispuesta para que el cuerpo no se recuerde. Jugar con su memoria y no permitirle fijar su atención.

En un texto de Rodrigo Quesada Monge que habla sobre la vida del científico ruso Kropotkin hace referencia a la desaparición forzosa de la historia de algunos importantísimos personajes:

“No debería sorprender entonces que, Kropotkin, como muchos de los otros creadores que se han mencionado, haya sido “invisibilizado” durante largos períodos. Aun así, hay acciones y contribuciones en favor de la humanidad que, por más esfuerzos que hagan las maquinarias estatales, en cualquier parte del mundo, siempre terminan por aflorar para gloria y satisfacción de los seres humanos que todavía creen en la utopías y en las posibilidades de un futuro mejor.” (Quesada, 2015, p. 23)

Estos personajes que él nombra, Marx, Engels, Bakunin, Goldman, Tolstoi, Trotsky, Bolívar, que sufrieron la censura de su obra e incluso de su existencia a través de la historia, por las ideologías imperantes, aun hoy en la era del libre acceso a la información son eliminados de la discusión mediante distractores que desvían la atención incluso del estudiante. Bastaría con salir a la calle a preguntar si se conoce o no a alguno de estos personajes importantísimos en la historia.

Si nos enfocamos específicamente en los intentos por perpetuar la imagen de los cuerpos que ya no están presentes podríamos enumerar muchos valiosos intentos, la pintura, la fotografía, los monumentos y memoriales, las esculturas y formas de todo tipo. En una investigación referida a las artes precortesianas Samuel Marti nos entrega múltiples referencias a las danzas y sus representaciones escultóricas y pictóricas. Esculturas de danzantes que representan cuerpos de hace cientos de años que hacemos presentes con su representación física.

"El baile era 'baile sagrado', danza ritual ejecutada para adorar y divertir a los dioses. Lo que nosotros llamamos baile de salón y que no es sino un afrodisiaco admitido en la buena sociedad, no existía. .. El baile era conjuro mágico, parte del ritual, destinado a provocar en danzantes y espectadores un estado de éxtasis religioso." Recordemos que Xochipilli-Macuilxóchtli era el numen dela danza". (Marti, 1961, p.156)

Los cuerpos representados en las esculturas, sobre relieves y pinturas que se conservan de esas remotas épocas nos traen al presente cuerpos completamente desaparecidos, desintegrados por el paso del tiempo y al igual que la fotografía nos revelan detalles que de otra forma estarían completamente ausentes.

La ausencia en la historia, en el tiempo, en lo cotidiano, todo deja rastro de cuerpos latentes por el reconocimiento de una identidad, de un pasaje personal, de una vivencia que solo deja algunas huellas.

En “58 indicios sobre el cuerpo” Jean-Luc Nancy juega con la aparición o desaparición de nuestras corporalidades y plantea las señales que se dejan atrás como algo que nos devela lentamente y nos hace intuir la presencia de algo más.

Indicio N° 56; “Cuerpo Indicial: hay ahí alguien, hay alguien que se esconde, que asoma la oreja, alguno o alguna, alguna cosa o alguna señal, alguna causa o algún efecto, hay ahí algún modo de “ahí, de allí”, muy cerca, bastante lejos...” (Nancy, 2007, p. 33)

Lo cierto es que por más que queramos no podemos simplemente desaparecer nuestro cuerpo sin dejar rastros ya sea físicos o en la memoria de los que rodean nuestra historia corporal.

Desde el “no lugar” tratado en el primer eje se plantean un número importante de caminos hacia la discusión de la ausencia, cómo se construyen los espacios desde nuestra relación con ellos y como algunos se alejan de nuestra cotidianeidad y se convierten en incertidumbre. Al trabajar la violencia y su naturalidad, encontré evidencias de que esta forma en que se tratan temas tan

delicados como las guerras y las violaciones de los derechos me sitúa en un punto de reflexión donde la atención se centra en evidenciar lo ajeno al cuerpo como una transgresión innecesaria, que me plantea otros tantos caminos de búsqueda hacia la corporalidad. Como actúa un cuerpo violentado o de qué forma actúa uno expuesto como espectador a esta violencia. Como la ausencia de la razón se evidencia en los victimarios y como la ausencia de las víctimas se naturaliza hasta desvanecerse en la repetición. Desde la línea indagatoria de este trabajo pude encontrar en la memoria y su relación con el olvido una enorme área no trabajada sobre la coreografía que me instala en una búsqueda hacia la construcción de nuevos lenguajes. La sociedad moderna plantea un desaprovechamiento del pensamiento y su utilización y lo reemplaza por la conducta aprendida y reiterada, de esta forma mecaniza las decisiones y se evita la reflexión entregada por la memoria y el aprendizaje. Los cuerpos desaparecen y no se recuerdan, por ende no dejan huellas ni marcas que los evidencien. Estos tres ejes me devuelven al objetivo central de esta investigación con un amplio número de controversias que enriquecen la búsqueda y la amplían en sus posibilidades.

3._ Marco Metodológico

El punto de partida de esta metodología es un diseño abierto al dialogo posicionado de una mirada estratégica cualitativa. Ya la propia pregunta es una instancia de indagación construida desde un espacio subjetivo y particular. El diseño también apunta e esa dirección, y los distintos elementos que constituyen la investigación pues es eminentemente bajo la percepción de la investigadora y coreógrafa que se construirá una trama de sentidos con todo lo que emerja, sumándolo como parte de este proceso de estudio.

Las palabras claves de este enfoque son la simultaneidad y la flexibilidad, pues el proceso hablara por sí solo y en su propio andar se podrá especular de su finalidad, a partir de esta libertad de dialogo con el objeto de estudio es que pretendo comprender la experiencia de la vinculación de los intérprete en torno a la ausencia.

3.1._ Enfoque de la investigación

Al comenzar a investigar acerca del tema escogido claramente me aproximé a un tipo de investigación cualitativo, aun sin saber que estaba siguiendo ese camino. A poco andar se empezó a configurar el tipo de acercamiento que naturalmente se me presentaba al abordar las temáticas tratadas. Claramente, al ser una

investigación enfocada en el proceso creativo y el tratamiento coreográfico, no se podría generar un modelo que a priori determinara las aristas del proceso y pudiera concebir un orden establecido. Debía seguir un enfoque que pudiera adaptarse a los descubrimientos constantes de un tema tan abstracto como subjetivo.

El acercamiento hacia la temática estudiada está construido desde una intención de entender, no de definir, sus partes ni describir los procesos involucrados. Tratar de comprender y profundizar sobre los procesos creativos en la coreografía y los vínculos que esta tiene con el arte en su generalidad, involucrarme con el pensamiento de los autores y las múltiples interpretaciones de sus escritos me llevo a reafirmar el camino hacia lo cualitativo. Hernández hace referencia justamente a este tipo de investigación en los siguientes términos:

“...su alcance final muchas veces consiste en comprender un fenómeno social complejo. El énfasis no está en medir las variables involucradas en dicho fenómeno sino en entenderlo” (Sampieri, 2010; p19)

Entendiendo que, en la actualidad, se habla del estudio desde un punto de vista multifocal, es decir, que mezcla las metodologías y toma lo que le sirva al investigador, creo que se ratifica el enfoque cualitativo de mi investigación cuando Rothery y Grinnell en Hernández (2010) dicen:

“la recolección de los datos, está fuertemente influida por las experiencias y las prioridades de los participantes en la investigación, más que por la aplicación de un instrumento de medición estandarizado, estructurado y predeterminado.”

3.2._ Tipo de acción

Tradición simbólica interpretativa

Según esta tradición se considera necesaria la relación entre la teoría y la práctica. Este tipo de Acción o lente paradigmático alcanza un reconocimiento en Inglaterra en la década de los 70 con autores como McDonald (1983); Stenhouse (1987); Walker (1989), etc. (Yagüe, 1998).

Sparkes (ibid.) explica que este tipo de modelo supone que hay muchas realidades y que la mente desde su interpretación y sus categorías a priori, configura y construye un conocimiento científico.

La autora Pérez Serrano (1994) postula características importantes de este paradigma: una de ellas es que este modelo profundiza en los diferentes motivos

de los hechos donde su realidad es global y holística, no es estática. Por el contrario, se trata de una investigación interactiva centrada en la entrega de significados. (ibid, 1998)

Deseando comprender estas realidades y darle un sentido palpable en su construcción a esta investigación, es que considero que la acción principal de este estudio es interpretativo-simbólica, ya que trata de interpretar la vinculación entre los bailarines y ciertas conceptualizaciones y teorías, en torno al concepto de “ausencia”.

3.3._ Tipo de unidad

“El ser humano se mueve para satisfacer una necesidad, con el fin de alcanzar, con su movimiento, algo tan valioso para él.” (Laban en Ros, 2009)

La unidad de esta investigación es el movimiento. Como la disciplina donde se situara la observación será la danza, me será preciso acudir a un autor que estableció una terminología que permite describir el movimiento desde la sensibilidad propia de la danza moderna. Esta es una base sobre la cual se codificará la interpretación realizada por los intérpretes en un contexto experimental organizado para esta investigación, denominado “Laboratorio de trabajo” en que se intencionará la creación de movimiento a partir de la idea del “Cuerpo ausente” analizada y propuesta desde distintos autores y metodología.

Es necesario explicar que las interpretaciones pueden ser múltiples y salir de los contenedores concluyentes que propone Laban.

Tomare, para la tarea recién descrita, cuatro categorías que propone Laban que serán: Tiempo, Peso, Espacio y Flujo.

3.4._ Tipo de muestra

“La representatividad de estas muestras no radica en la cantidad de las mismas, sino en las posibles configuraciones subjetivas (valores-creencias-motivaciones) de los sujetos con respecto a un objeto o fenómeno determinado. Se pretende, a través de la elaboración de ejes o tipologías discursivas, la representación socio-estructural de los sentidos circulantes en un determinado universo y con relación al tema a investigar.” (Serbia, 2007, p.11).

Este tipo de muestra no se inclina por indicar datos cuantificables sino atender los fenómenos del propio proceso cualitativo. En este estudio, la muestra son los propios cuerpos. El primer criterio que tuve fue determinar que los participantes compartieran un mismo lenguaje, es decir, que todos los colaboradores fueran bailarines y que estudiaran en la misma escuela. El segundo filtro de selección fue

que además de pertenecer a la misma escuela de danza, fueran de distintos niveles formativos y que sus características físicas también fueran diferentes. El tercer perfil de selección y el más importante es que la mayoría ya hubiese trabajado juntos. La particularidad que entrega este condicionante es la afinidad y confianza del grupo de investigación. Cada uno de los bailarines se vuelve un testigo del trabajo del otro tanto en lo particular como en el colectivo.

3.5. Técnica de colección de información

Para llevar a cabo esta investigación se abrirán instancias de profundización para el tratamiento de la ausencia. Se tomará una plataforma bastante contingente en la búsqueda de las artes escénicas contemporáneas, que es el formato de Laboratorio. Esta plataforma considera a todos sus integrantes como creadores y pensadores desde su propia experiencia. La apertura de este espacio ayudará en gran medida el desborde de pensamientos y construcciones para movilizar al cuerpo desde la ausencia.

El laboratorio se manifestará en tres encuentros de tres horas cronológicas por sesión. Cada una para trabajar en torno a un eje teórico distinto.

1. "No Lugar", 2. "Naturalidad de la violencia", 3. "No estoy", serán terrenos que de alguna manera refieren al cuerpo ausente o ausencia.

El laboratorio se dispondrá de dos partes que serán potenciadas por componentes subjetivos y un desarrollo teórico de complemento. Es aquí donde la realidad presentemente objetiva se interpone a la experiencia personal.

Del desarrollo teórico se seleccionaran palabras desde las que se desarrollaran consignas que, después de un tratamiento de construcción, funcionaran como un dispositivo común para generar movimientos, sensaciones e imágenes.

Para los tres ejes las consignas serán:

“No lugar”: Cardumen y Recorridos

“Naturalidad de la violencia”: Manipulación y Territorio de conflicto.

“No estar”: Ausencia, Memoria, Palabras.

La desmembración de las palabras

Cuando hablamos de manipulación por ejemplo, es importante preguntarse qué quiere decirnos aquella palabra. Si vamos un poco más allá, cada palabra construye una imagen y estamos bombardeados de imágenes, toda palabra corresponde a una imagen.

Volvemos a la pregunta, entonces ¿Qué imagen deja calada en nuestra memoria la palabra *manipulación*? Justamente estas operaciones mentales me permitirán apropiarme de la palabra de una manera más profunda.

Cada consigna apunta al impulso del movimiento e interpretación en los bailarines.

Un ejemplo de consigna es el siguiente:

Territorio de conflicto: Imaginar una esquina por donde prefieres no pasar, un lugar oscuro y aparentemente peligroso. En esta esquina puede haber un grupo de personas o solo una. Un grupo de perros o ambas. Ahora busca posibles esquinas en tu cuerpo. La esquina serán dos puntos de encuentro entre dos líneas perpendiculares.

Esta consigna se desprende del concepto base, "Naturalidad de la violencia" que se relacionara directamente con la repetición y la acumulación como detonantes de la naturalidad. La consigna apuesta a una relación directa entre la palabra y la imagen ó a una relación directa entre el pensamiento y el movimiento.

4._ Análisis de Resultado

“¿Pero qué sucede con una presencia que no invocaría una relación total con el presente, sino que evocaría esta atención dinámica, siempre “agujereada”? Apuestas y riesgos de una presencia que podría decirse en términos de atención, en el presente, constituyendo entonces un esfuerzo, más que una conexión mágica con un presente trascendente. Una presencia y sin embargo no una totalidad plena. (Bardet, 2012, p. 139).

El cuerpo presente en la danza se sugiere desde la toma de consciencia en su hacer, pero consciente ¿a qué?, sí, al propio cuerpo. Pareciese estar asumido generalmente que ser conscientes de nuestro cuerpo significa, remirarse y decirnos: “Ok, esto aquí, respiro, vivo, estoy sentado, etc.”

Si pensamos en el movimiento como una suerte de aciertos y desaciertos temporales, donde no se puede fijar la experiencia sino más bien dejarla fluir y si es necesario, recordarla, entonces la consciencia o cuerpo consciente no será más que un obstáculo para generar movimiento. La consciencia te sitúa en un lugar cotidiano, donde te reconoces de una forma ya establecida frente a lo que te rodea.

Sin embargo Marie Bardet¹ propone atender a algo que va un poco más allá de nuestro ombligo: La atención. La idea de cuerpo consciente se transforma en un cuerpo atento. Atento a sus propios cambios, a la gravedad que en él se ve afectado y todos los estímulos y transformaciones del espacio externo e interno.

El cuerpo deja de ser corteza y aparece la característica sensible en contacto con el mundo.

Comprendiendo la idea de un cuerpo en movimiento, también se sugiere especular en, el pensamiento en movimiento. No es la idea de un adentro y un afuera, dos cosas distintas o separadas. Si, un cuerpo que piensa y se mueve, si, un cuerpo que se mueve pensando.

Desde la filosofía el pensamiento y desde la danza el movimiento, esta idea solo separa algo que está completamente unido, no hay porque sostener que el pensar corresponde solo a la filosofía y mover corresponde solo a la danza (Bardet 2010).

De esta manera se sustenta la idea de atravesar esta investigación con otras áreas específicas. Se abandona en este estudio entonces la sola idea de solidez y lo estable de cada disciplina y se apela al trabajo del dialogo, entre pensamiento y movimiento. Fue interesante proponer desde un plano personal, a los intérpretes a

¹ Marie Bardet, Doctora en filosofía y en Ciencias Sociales, bailarina, Buenos Aires.

seguir pistas, que, también, como guía u observante activo estaba siguiendo. Estas pistas o vías de acceso, se expusieron, como ya se explicó, a través de consignas.

En el ámbito escolar se da con mucha facilidad la utilización de consignas, estas básicamente son integradas en los procesos escolares para la producción de texto escritos. Esencialmente la consigna es una instrucción.

“Tal como lo señala Atorresi (2005), las consignas son esenciales si de orientar el proceso de escritura se trata, puesto que una consigna debe orientar y especificar la producción escrita de un determinado tipo de texto en un contexto específico. Sin embargo, en la mayoría de los casos dichos enunciados son ambiguos o generan confusión en los estudiantes porque dan lugar a variadas interpretaciones. Así, la producción de los estudiantes no siempre se corresponde con lo esperado por el docente.” (Camelo Martha, 2010, p. 02)

La herramienta de la consigna en este proceso fue una vía de acceso que no buscó que el cuerpo fuera un objeto del pensamiento, sino su materia, el vehículo de desplazamiento. Pensamiento y movimiento, una dupla completamente unida y flexible. Así mismo la consigna significó en el laboratorio un aporte de las distintas interpretaciones (las del pensamiento racional y las del pensamiento corporal) bajo una nomenclatura en común.

A continuación las distintas observaciones que se hicieron para el laboratorio “cuerpo ausente”

4.1. Primer laboratorio: No lugar

En la primera sesión trabajamos bajo el concepto de “no lugar”, este en su propuesta de eje, habla de la conciencia de espacialidad que permitió la verticalidad y como ésta nos entregó un dominio de desplazamiento y percepción distinta de la realidad. La noción de un adelante, un atrás, una arriba y un abajo. Todo esto nos otorgó como especie evolutiva; mirar (el detalle y el general, además de la vista panorámica), avanzar, retroceder, caminar, correr, saltar, etc. Y éstas mismas acciones, recorrer los espacios abiertos para transformarlos y habitarlos. De esta manera nos acercamos a los conceptos en tensión de “lugar” y “no lugar”. De todas las maneras posibles de operacionalizar el concepto no lugar, identifiqué dos que remiten acciones del movimiento; “Cardumen” y “Recorridos”. Estas categorías operacionales del concepto base (no lugar), fueron referentes en la elaboración de consignas para el trabajo creativo de este primer eje teórico.

Se sugirió pensar la idea de cardumen como una situación cotidiana de seguir una acción o dirección de un otro. Una situación de masa que no se cuestiona la trayectoria, ni el sentido. El acto es hacer por hacer. Todos hacia un mismo lugar.

Consigna La consigna entregada a los bailarines fue GRUPO. Este, se les indicó, transitara en el espacio siendo motivado por un otro, recorriendo distintos niveles y ritmo, las posibles trayectorias que propone cada cuerpo, transformándose el grupo, en un solo cuerpo que estará alerta a las situaciones de cambio.

Al comenzar la consigna el movimiento de los cuerpos presentaba un tiempo sostenido y alargado, pero al avanzar la instrucción se cambió de lo sostenido y flexible a un tiempo más urgente y sorpresivo, con cambios repentinos alternando sus trayectorias. Era algo muy variado, pasaban de la continuidad a la urgencia del tiempo. Si uno proponía un tiempo específico todos se contagiaban con la invitación.

Las partes de los cuerpos de los bailarines se veían influenciadas por el mensaje que emitía el que decidía avanzar al mando del cardumen. Claramente la iniciación de sus movimientos provenía de sus piernas, rodillas para ser específicos. La atención estaba en seguir al otro por lo que su finalidad era transitar.

El resto de las partes de sus cuerpos se veían influenciadas por sus piernas y dirección que tomaba la cadera. Los brazos era una consecuencia de las líneas y curvas que tomaban sus trayectorias.

Según lo que puedo interpretar el peso estuvo en su pelvis, lo que ayudaba a tener más posibilidades de cambios de direcciones. Como si el cuerpo tuviera una especie de aplomo hacia el suelo, usando la gravedad y otorgando movilidad desde la articulación de las rodillas. Mientras más lento más pesadez se veía en el cuerpo, mientras que más abruptos eran los cambios de tiempo, había más atención en su centro de peso por lo tanto el cuerpo se volvía más ligero y rápido.

La manera de ocupar el peso en el transitar también se contagiaba. La disposición del cuerpo frente a la consigna fue bastante general en cuanto a la imitación del otro.

El nivel que ocupan los cuerpos era un nivel alto y a veces medio, pero muy poco definido. Ocupaban una kinósfera reducida, los movimientos no alcanzaban a tener una mayor amplitud en el espacio, por ocupar muy poco sus brazos y cabeza. Los movimientos se vuelven más bien planos, no existe un mayor uso de su torso, el cuerpo se mueve más bien compacto, solo transitando entre un adelante y un atrás. Grupalmente el espacio se delineaba directamente, atravesándolo y en ocasiones ocupa la flexibilidad en todos los sentidos.

El cardumen mayormente tenía un flujo, fluido y relajado, a pesar de que aparecían pausas repentinas por cambios de direcciones, estas eran pausas muy cortas y el grupo tomaba nuevamente su flujo libre.

Cuando se irrumpía el flujo, era porque un cuerpo detenía al grupo y este se contagiaba, y el movimiento quedaba como un eco de distintos grados en sus brazos, encontrándose en un estado de alerta para un nuevo cambio.

Al momento de revisar la forma en que los bailarines trabajaron con el concepto de cardumen en la consigna de Grupo, florecen movimientos muy parecidos a nuestro cotidiano que al parecer son muy simples de ver, pero que esconden codificaciones específicas y que en la danza son muy notorias, estos nos remiten al contexto del metro. Pero bajo el tratamiento de la consigna, el contexto puede trasladarse al igual que los conceptos al cuerpo y a otro espacio específico. La mimesis, el contagio y la imitación son acciones muy claras en la consigna de cardumen. Lo mismo ocurre si pensamos en el “no lugar” como un lugar de paso, el cardumen entrega la particularidad de la poca permanencia en un lugar específico y el tiempo es fundamental en esta observación, como ya advertimos en el marco teórico. No acabas de estar, para no estar en ese lugar. La permanencia se diluye por las distintas motivaciones externas, y se desintegra al momento de concebirse. El flujo libre es un estado de cambio, que no se detiene.

Las imágenes se desprenden, para construir nuevas imágenes. Estas no alcanzan a nacer completamente para ya estar muriendo. Esto revela un acercamiento muy próximo al “no lugar” desde el punto de vista de los cuerpos y su movimiento bajo la consigna de cardumen.

Recorrido nace como una segunda categoría aludiendo al viaje paralelo que vivimos en el metro y en los medios de transporte. Donde lo específico del viaje de tener un inicio y un final, es lo que nos permitirá considerar un trayecto en nuestro cuerpo. El énfasis está en la repetición de nuestro recorrido y como este va perdiendo el aura en cuanto a la persistencia y la obstinación. También alude a un lugar de extrañamiento que es poco amable con el cuerpo. Un tanto hostil y frío para un cuerpo sensible.

Los recorridos que seguimos en nuestro cotidiano han sido previamente estructurados para ser ocupados. Todo se delimita para nuestro transitar. ¿Hacia dónde vamos? ¿Por qué vamos hacia allá ó acá? Se sugirió mirar los recorridos como algo anteriormente señalado y poco amable con nuestros cuerpos.

Consigna Se entrega a disposición de los participantes un mapa especulativo del metro de Santiago del año 2020, donde se han trazado nuevas direcciones. Los bailarines seleccionan un área del mapa que contenga distintas líneas de recorrido. Luego de eso llevarán las líneas y trayectorias a un lenguaje o escritura,

ya sea ocupando segmentos de su propio cuerpo o en recorridos en transiciones como caminatas, corridas, etc.

El tiempo en la búsqueda de recorrido fue mayormente un factor con cualidades de alargamiento, la búsqueda fue individual por consecuencia no se vio un urgencia con el tiempo, sino más bien en la comprensión, el tiempo se alargó, sosteniendo el momento en el encuentro personal con el propio cuerpo y su trayectoria. Fue visible que en los momentos donde había mayor claridad en el trayecto ocupaban variaciones del tiempo más sorprendidas y repentinas.

La consigna sugería traducir las trayectorias lineales del área específica del plano en segmentos o trazando transiciones en el espacio como caminatas o corridas.

El factor peso, en su cualidad, se presentó entonces por segmentos, con el que dibujaban en el espacio. Ya sea por separado o el cuerpo como un todo, dependiendo del nivel que ocuparan además de los segmentos, el peso variaba entre su polaridad de fuerte y suave. Entregados a la gravedad y en ocasiones ocupando esta fuerza al favor del movimiento.

La categoría del espacio se abre un poco más que en la búsqueda del cardumen, la trayectoria es directa (rectilínea), frente a la necesidad de trazar un dibujo lineal en el espacio. Los planos varían entre lo vertical y horizontal, sin llegar

propiamente tal a la tridimensionalidad. Sin embargo la búsqueda de los movimientos toma mucho más riesgo en los delineados de los recorridos.

La kinósfera se abre también, considerando que ocupan sus segmentos del cuerpo, alcanzan mayor rango de visibilidad de sus movimientos en el espacio.

Los niveles varían entre alto, medio y bajo. Se considera que la consigna solo busca traducir líneas en el cuerpo, entonces éste se vuelve un universo de posibilidades.

El factor de la fluidez en esta consigna muestra cierto control. La traducción de la trayectoria en el cuerpo es notoria, dejando visible la presencia del movimiento pensado, esto contribuye a que no fluya constantemente y que permanezca en un flujo menos libre.

En el dibujo de las líneas por segmentos, era totalmente reconocible el flujo entre cortado, por las características de las líneas con sus cambios de direcciones que se establecen en el mapa. Generando movimientos no tan fluido.

Al observar los movimientos de los bailarines en la consigna de Recorridos sus cuerpos mostraron ser una fuente de direcciones. El recorrido les permitió transitar por sus cuerpos y, por ende, por el espacio. En definitiva, el recorrido los llevó a transitar por sus pensamientos, que esconden los deseos de moverse para llegar a un destino. Se vio claramente que el pensamiento obstaculizó el flujo del movimiento, se tomaban cierto tiempo para trasladar la información a sus cuerpo.

Pensar pudo representar el origen de sus movimientos que se anticipaba a éstos aunque fuera por una fracción de segundo, gradual y distintamente para cada bailarín. Es evidente la diferencia que hacen entre pensar y mover. Se dan el tiempo para cada acción. Sin embargo es un buen intento. El sentido de pertenencia al que se refiere Augé como definitorio del “lugar”, solo aparece al inicio de la consigna, cuando se enfrentan a la construcción de su movimiento. Es en la fase creativa, por tanto, en la que aparece la pertenencia al movimiento. La sistematización de la consigna después de ya haber trazado el recorrido transforma el movimiento en un lugar de tránsito, de poca permanencia, apareciendo nuevamente un cotidiano, donde la insistencia o repetición se vuelven componentes importantes a la hora de referirse a los lugares de paso en los “no lugares”.

4.2 Segundo Laboratorio: Naturalidad de la Violencia.

En la segunda sesión trabajamos bajo el concepto de “naturalidad de la violencia”, este nace como un tercer eje que permitiría aproximarse al concepto de ausencia. La imagen es un elemento importante en la manera en como interactuamos con el mundo. Las cosas se naturalizan a partir de la repetición y la violencia es un fenómeno importante en nuestro cotidiano. La neutralización de ésta nos está volviendo ya hace mucho tiempo en inmunes al dolor. Los medios de

comunicación y la cultura globalizada se manifiesta a diario con imágenes y noticias de violencia, combinándolas con anuncios de empresas de millonarios, entregándonos una idea de consumo aberrante. Es así como la violencia también se consume todos los días, viendo guerras, cuerpos heridos, muertos, desaparecidos, estas imágenes se quedan congeladas en nuestra retina y generan una distancia enorme entre los que están allá y los que estamos acá. Normalizando lo sucedido porque no nos está pasando a nosotros. La distancia, se vuelve un ingrediente importante a la hora de bajar el concepto al cuerpo. De todas las maneras posibles de operacionalizar el concepto de “Naturalidad de la violencia”, me centré en dos acciones que remiten movimiento: Manipulación y Territorio de conflicto. Estas categorías operacionales fueron referentes en la construcción de consignas para el trabajo creativo de éste segundo eje teórico.

Se invitó a pensar en la manipulación como una modificación del cuerpo. Se plantea que el resultado de un cuerpo modificado podría interpretarse como la imagen de un cuerpo torturado. Sin la necesidad de representar la tortura de un cuerpo si no que permanecer siempre en el lenguaje de movimiento.

Consigna Manipular el cuerpo del otro modificando sus segmentos en el espacio, este cuerpo modificado puede manipularse siendo tocado o no. El movimiento será con un recorrido directo y fijo, sin ecos.

En la búsqueda y construcción del material, tiempo fue un factor que se mostró con cualidades de alargamiento y continuidad. Incluso bastante lento y cuidadoso de no generar cambios bruscos, quizás para responder a lo específico de la consigna donde el cuerpo debía ser modificado sin ecos ni reverberaciones en el movimiento. Por lo mismo se vio un trabajo detallista y minucioso en el manejo de los segmentos del compañero. El tiempo en el movimiento se sostenía, tal cual el cuerpo se sostenía en el espacio. A medida que iban recordando la secuencia de manipulación, aparecieron nuevos datos de tiempo, como graduaciones un poco más sorprendidas y urgentes en el movimiento. Una vez más tratando de alcanzar un movimiento que se situara en otro nivel. Estos cambios de tiempo sucedían cada vez que abandonaban un nivel bajo o alto.

En la construcción del material el peso se puede visualizar mayormente en la zona pélvica del cuerpo, esa parte estaba anclada al suelo dejando sin peso las extremidades y torso, para así estar más estables al ser manipulado. Cuando la modificación se trasladaba a otro nivel, también se traslada a otro parte del cuerpo como el torso, los brazos, piernas. Independiente del segmento aparecía una especie de anclaje que se fijaba al suelo, donde se depositaba el peso como una base para la modificación del cuerpo. Cuando se comenzaba a recordar la manipulación, se observan nuevos manejos del peso que mezclados con el tiempo, aparecen elementos propios del uso de la gravedad, como el colapso. Los

cuerpos entraban en dinámicas de nuevos esfuerzos. Retenían y soltaban el peso. Para generar nuevamente otro recuerdo de manipulación.

La fijación de los segmentos en el suelo y la detención de los mismos en el espacio. El anclaje de un movimiento sin eco, sugiere la ocupación del espacio más limitada. Menos amplia y periférica.

La ocupación del espacio varía en las polaridades de lo directo a lo flexible, aparecen en el movimiento esbozos en el espacio curvos y rectilíneos. Esto es una consecuencia de los niveles donde se modificaba el cuerpo y de cómo se encontraba las articulaciones en el espacio y hacia donde el mensajero trasladaba los segmentos del cuerpo. La disposición del cuerpo en el espacio disminuía la idea de bajar y subir, es por esto que era reconocible el uso de niveles bajos, medios y altos.

Los planos variaban de horizontal a sagital, entrando y saliendo del piso.

Los movimientos de los bailarines en la construcción de la consigna se mostraban con un flujo contenido y no tan libre. El bailarín que manipulaba, movilizaba con un flujo controlado, para dejar el segmento en un lugar específico del espacio.

A medida en que los bailarines tomaban el material secuenciado de manipulación, aparecían nuevas cualidades de flujo. Más fluido y relajado, la tensión se pierde y se libera progresivamente en la práctica.

Al observar a los bailarines, bajo los conceptos de “Manipulación”, fue interesante como el tratamiento de la consigna fue muy cuidadoso en la construcción de esta misma. El pensamiento vuelve hacerse presente en descifrar la instrucción del movimiento.

Esquina, nace como la invitación a imaginar un lugar que por si sea peligrosa. Donde ocurra algún tipo de enfrentamiento o encuentros que probablemente se prefiere no pasar por ahí. En esta esquina pueden encontrarse reunidos un grupo de personas, solo una, un grupo de perros, solo uno, ambos, etc. La imagen es que los que habiten esa esquina estén de alguna manera defendiendo ese territorio. La esquina representa la periferia de un lugar, un lugar de conflicto.

Consigna Buscar posibles esquinas en el cuerpo, generando movimiento y acumulación de ellos. La esquina será un punto de encuentro entre dos líneas perpendiculares.

En los cuerpos de los bailarines el tiempo era sorpresivo, en la búsqueda de materiales corporales solían interpretar el tiempo con cambios repentinos. En momentos se sostenía para luego volver a integrar la urgencia en los ataques de movimientos. Sus esfuerzos, mayormente venían del centro de sus cuerpos en relación con la gravedad, aunque variaban en colapsos repetidamente.

El flujo era libre, la fluidez se veía bombardeada por las distintas intenciones que variaban a cada instante, por lo que no establecían una relación de flujo constante ni permanente. El espacio era ocupado de manera independiente, cada cuerpo proponía un espacio distinto y transitaba en distintos niveles y planos. La búsqueda personal lo hacía buscar nuevas posibilidades de espacio. Sus movimientos angulosos y punzantes cortaban el espacio, definiendo más el punto de llegada o el punto de encuentro que se sugería en la idea de esquina.

La manipulación y las esquinas son situaciones, ambas, que señalaban la naturalidad desde la repetición e insistencia del cuerpo en el movimiento. La acción repetitiva naturalizaba sus cuerpo, y es acá donde aparece el concepto, cuerpo objeto. Los bailarines se encuentran en un lugar no tan ajenos a ellos. Su sistematización de acumulación y colección de los movimientos los conduce a vincularse con el otro como un grupo humano sostenido en la presentación e impresión de la naturalidad de la violencia.

4.3 Tercer laboratorio “No estar”

La fragilidad de la memoria en el concepto “no estar” generó vínculos más allá de la danza. Transformar lo que llamamos presencia a ausencia, tomo la dirección de evidenciar más aun nuestros cuerpos, en sus cualidades más concretas como la

materia que nos compone, hasta cualidades más íntimas personales y emocionales. El dejar aparecer el cuerpo desde un lugar lejano y muy cercano a la vez alcanzo el vínculo entre las distancia que se genera entre un cuerpo que está presente y uno que está ausente. Como se advierte en el concepto de “No estar” en el marco teórico. . De todas las maneras posibles de operacionalizar el concepto de “No estar”, me centré en dos acciones que remiten movimiento: La pérdida, la huella y la palabra.

“La pérdida” funciona como una variante del concepto “cuerpo ausente” y se transformó en la primera consigna de la última sesión del laboratorio.

“La huella” fue la segunda consigna, que se aproximó al rastro que dejamos de nuestros cuerpos. Si miramos las huellas en la arena notaremos que es una suma de acontecimientos en fracciones de segundo, cada huella es una situación distinta y todas son la colección de fragmentos de una experiencia. La tercera invitación significo utilizar la poesía como herramienta que activara las conexiones lingüísticas, para un razonamiento o instinto fugaz e instantáneo con la palabra, como dispositivo de desplazamiento del cuerpo y generador de movimiento.

“Palabra”, se considera como la tercera consigna del tercer laboratorio, sosteniendo la idea de una distancia entre lo que vemos o leemos del otro y el cuerpo de nosotros. Además del fragmento de experiencia que dejó la poeta cuando estaba viva. “La pérdida”, “La huella”, “palabra”, son las tres consignas que construyen el ultimo laboratorio de “Cuerpo Ausente”.

Consigna "La Perdida": En parejas, un cuerpo tendido en el suelo, otro junto al él. El que esta tendido cierra sus ojos y permanece quieto. El otro comienza a recorrer toda la estructura de su piel, ósea y muscular, dibujando con sus manos lo superficialidad y profundidad de este cuerpo. Reconociendo sus pliegues y recovecos, identificando su particularidad. Poco a poco borra su identidad e imaginar que es otra persona. Alguien que interpele el plano emocional del que recorre el cuerpo, (familia, amigos, etc.). Imaginar que este cuerpo está¹ sin signos vitales. Vaciar el cuerpo del otro.

Consigna "Huella": Dos cuerpos un mensajero y un receptor. El mensajero forja en el receptor un recorrido en movimiento. Es una acumulación de movimientos, el receptor recuerda estas huellas en su cuerpo, para luego recordar en el movimiento toda la colección de movimientos, tratando de permanecer en el recuerdo más real que el mensajero generó en él.

Consigna "Palabras": La palabra será un lugar de acceso hacia lo vaciado y lo desconocido. Se leerán versos de de Alejandra Pizarnik, poeta que nos invita a mirar su vida tras la palabra y que resume de alguna manera su visión de cuerpo. Cada uno elegirá un par de versos y trasladara las palabras en movimiento instintivamente.

Se puede leer en los cuerpos en estas tres búsquedas un cuerpo sensible a los estímulos y a la sensación de no estar. ¿Qué significa esto, en un análisis?, el peso devela la ausencia de querer estar presentes. La pena toma a este cuerpo y emerge como cualidad el peso. La entrega profunda a la gravedad, estaciona al cuerpo en la vaga resistencia de ella misma y mantiene en la búsqueda, la intención constante de ir al suelo, sumando a esto colapsos repentinos y fugases para ocupar el nivel bajo.

En la poca resistencia del cuerpo frente a la urgencia, el tiempo se alarga más de lo conocido, la pausa nace como un acto relevante a la hora de analizar, pareciera ser que el tiempo se estaciona y se contiene congelando muchos momentos en imágenes profundamente conmovedoras.

La contención es otro elemento que surge al hablar de flujo tanto en la búsqueda de material como en la construcción de este, muy pocas veces el flujo se libera de este continuo sin embargo se disuelven rápidamente y se vuelve a la contención.

El cuerpo ocupa un espacio íntimo por lo que el uso de la kinósfera también es mínimo, El cuerpo se presenta reducido y muy central. Los movimientos son principalmente flexibles, no se muestra una determinación directa en el trazado en el espacio, se desdibujan sus líneas y se flexibilizan en movimientos ondulantes y

curvas, tanto en el torso, brazos, piernas. Como en las trayectorias que se permitían esbozar.

Considero no complejizar más el análisis de movimiento, pues este laboratorio en específico, convocó más, a la nada que al todo.

Los tres laboratorios se desprendieron de las interpretaciones personales del marco teórico. La manera en como los autores construían su teorías, me llevaron a un acercamiento al cuerpo ausente. Sin duda la impresión desde mi experiencia generó una relación con sus pensamientos fijos y se trasladaron al cuerpo en movimiento y desplazable. Todos y cada uno de ellos, me hicieron comprender que se podría interpretar como ausencia. Y el grado de dificultad en cuanto a la comprensión de la teoría, se flexibilizo en el cuerpo sensible, que percibe el mundo desde el pensamiento y el movimiento. Todo lo que está roto, olvidado, pisoteado y frecuentado en nuestra cultura globalizada, apareció en los conceptos operacionales que ayudaron en la construcción de consignas.

La construcción y la destrucción como en la problemática se asomaba cada vez que trabajamos en torno a la ausencia. Y pretender nada más que la comprensión y la composición coreográfica, todo alcanzo un sentido. Y se unieron distintas aristas reflexivas. La complejidad de la búsqueda de la idea, su desarrollo teórico y práctico, en el análisis y el proceso coreográfico.

La palabra puede trasladarse al cuerpo pues en imágenes puede representar cualidades como tiempo, espacio, flujo y peso.

5._ Conclusiones

¿Cómo crear? ¿Cómo estudiar el proceso creativo? ¿Cómo establecer definiciones o conclusiones acerca de algo tan subjetivo como variable?

La creación es sin duda lo más misterioso del ser humano. Cada uno de nosotros tiene el potencial de crear cosas sublimes, aunque por la forma de vida actual en donde la inmediatez gobierna nuestro comportamiento, pareciera ser que hemos abandonado esta práctica. Entonces, la urgencia de esta investigación se me planteaba como un rescate de lo natural, de lo inherente a nuestra naturaleza. Intentar comprender aun en una mínima parte el proceso creativo y cómo desde la idea inicial se transforma, se construye y deconstruye, se completa y se desvía, se vuelve hacia sí mismo, se valida y se niega al mismo tiempo, pareciera ser una tarea interminable. Y justamente al finalizar este proceso institucional de plazos y acuerdos se me presenta la disyuntiva de darle un punto culmine a algo que pareciera no tener necesidad de ser limitado.

En la búsqueda de respuestas hacia el entendimiento de la creación he descubierto más y más caminos por sondear. Las interrogantes se suceden sin orden ni lógica aparente y solamente he conseguido comprender al final de esta contingencia que tengo aún más cuestionamientos que al comienzo, pues de una u otra forma he conseguido ampliar el margen visual anterior y esto me ha dado

una idea aproximada de la magnitud real de las problemáticas que se me presentan como creadora.

Claramente al enfrentar un intento creador, se hace muy beneficioso entenderlo tal como se le nombra. Como un intento, sin mayor pretensión, pues es muy difícil saber si este proceso llegara a algún puerto o finalizará en algo similar a lo que inicialmente se buscaba. Pareciera ser que en los esquemas de “emprendimiento” y generación de proyectos auspiciados por el pensamiento moderno, se le da una importancia tremenda a la “idea”, llegando a financiarse “ideas perfectas” que no llegan a ningún lugar. En el camino de esta investigación he comprendido **que la idea inicial solo cobra relevancia como el punto de partida de un flujo que puede no tener absoluta relación con el objetivo inicial**. Todo proceso creativo es libre de esquemas y por lo tanto solo se limita por sí mismo, y se valida sobre la marcha. **El proceso es lo importante**. Esta afirmación no implica ningún descubrimiento más que el de reafirmar el trabajo y el oficio de crear como un conjunto de movimientos en múltiples direcciones que decantan en resultados a veces cercanos y otras inciertos.

Desde este lugar y enfrentándome a la tarea de describir estos procesos y acercarlos hacia la creación coreográfica me he encontrado con bastantes preguntas y caminos. El objetivo principal de esta investigación relaciona esta búsqueda con la ausencia y cómo a través de la coreográfica pudimos abordarla.

Hacer que una escena este “llena” de cuerpos o movimiento es relativamente simple, y todas las artes escénicas responden de manera diversa a esta necesidad. Pero al indagar acerca de la ausencia y como representarla en los cuerpos de los intérpretes esta búsqueda se complejiza. Trabajamos desde distintas aproximaciones. Una de ellas fue la creación de series de movimientos que limitaban a los intérpretes en patrones simples que eran dirigidos desde afuera por mí, como lo haría un programador. Entonces los intérpretes dejaban por momentos su “presencia” y la reemplazaban por la del coreógrafo actuando desde afuera. Se postula una ausencia pero se reemplaza por otra cosa. Dando vueltas a estas ideas descubrí que **sin un equipo de trabajo sólido es muy complejo enfrentar un proceso creativo serio**. Es necesario conocer y conocerse, es indispensable para mí casi adivinar las decisiones somáticas que toman los miembros del grupo de trabajo, poder leer sus corporalidades para buscar la manera correcta de instalar las consignas que se han de investigar. Y desde este conocimiento mutuo lograr vincular al equipo de trabajo completo en la búsqueda de una articulación coherente del lenguaje coreográfico.

Regresando la ausencia, en la búsqueda de una no corporalidad pude encontrar nuevos lenguajes, convertir simples transiciones o silencios visuales (no lugares), en objeto de estudio me entregó la posibilidad de quitarle el protagonismo al cuerpo en movimiento y reemplazarlo por el pensamiento en movimiento.

Finalmente algunas ideas se ordenan dentro de este trabajo y decantan en algunas afirmaciones que tal como el proceso vivido son flexibles y para nada absolutas.

La composición coreográfica se enriquece profundamente al basarse en una investigación multidisciplinaria y adentrarse en las teorías que la circundan. La utilización de consignas es una herramienta muy valiosa para vincular la teoría con el movimiento y de esta manera acercar a los intérpretes a las ideas trabajadas.

La ausencia convoca a la presencia. Al trabajar la primera se volvió evidente el lazo que se presenta entre estos dos conceptos. Para entender uno es necesario internarse en ambos y sumergirse completamente en sus magnitudes.

El trabajo de laboratorio se hace posible por el trabajo colaborativo. Este tipo de ejercicio solo se sustenta si existe la complicidad y el arrojo de los participantes.

La palabra puede generar un universo de impresiones en los movimientos y desde allí se desarrollan infinitas posibilidades de creación. La palabra puede ser el movimiento. El pensamiento está profundamente ligado al movimiento.

No sé si mi coreografía representa un no lugar, o se entrelaza con la naturalidad de la violencia, ni tampoco si pone en evidencia el estar o la memoria pero si sé que se gestó desde la relación entre las palabras de cada autor y se internó en las

idas y vueltas de sus teorías en búsqueda de los caminos creativos que encontrara. Desde este punto este trabajo puede servir de consulta para futuros coreógrafos que emprendan la ardua tarea de su propia construcción, aportando pequeñas luces de lo que involucra la creación como forma de entender y entenderse.

Bibliografía

Augé, M. (1992). Los "no lugares" espacios del anonimato. París, Francia: Edition de Seuil.

Bardet, M. (2012). *Pensar con Mover*. Buenos Aires: Cactus.

Calvario, L. (2003). La Presencia del Cuerpo Ausente. *Revista de Ciencias Sociales*, 101, pp.113–124

Camelo, M. (2010). Las consignas como enunciados orientadores de los procesos de escritura en el aula. *Enunciación*, 15, pp. 58-67.

Danto A. (1995). El Fin del Arte. *El Paseante*, 23, pp.28-55.

Espejo, C. (1996). Penas corporales y torturas en Roma. *Florentia Iliberritana*, 7, pp. 93-111.

García, J. (2010). *Actualización del concepto Aura*. 2015, de Antroposmoderno
Sitio web: http://antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=1288

Hernández, R., Fernández, C., Baptista, P. (2010). *Metodología de la Investigación*. México: McGraw-Hill / Interamericana Editores.

Lepeki André. (2006). *Agotar la Danza*. New York: Routledge, Taylor and Francis Group.

- Lopez, P (2007). Entre e Mito y la Memoria: Imágenes de una Guerra. *Pasado y Memoria*, 6, pp.131-164.
- Marti, S. (1961). Canto, Danza y Música Precortesianos. México: Fondo de Cultura Económica.
- Martín, R. (2004), [Documento de trabajo no publicado], *Estadística y Metodología de la Investigación*. Universidad de Castilla-La Mancha. España.
- Morin, E, (1999), *Los siete saberes de necesarios para la educación del futuro*, Paris, Francia: Santillana.
- Morín, E. (1998). *Introducción al Pensamiento Complejo*. Barcelona: Gedisa.
- Murch, S, (producer), Treays, J (director), (2005), [Documental], The man with seven seconds memory, UK, Granada Televisión.
- Myers, D, (2005), *Psicología*, Madrid, España: Editorial Médica Panamericana.
- Nancy, J. (2006). *58 Indicios Sobre el Cuerpo, Extensión del alma*. París, Francia: Edition Métailié.
- Ros, A. (2009). Laban Movement Analysis. Una herramienta para la teoría y la práctica del movimiento. *RACO*, 35, pp. 350-357.
- Sayago, S. (2014), El análisis del discurso como técnica de investigación cualitativa y cuantitativa en las ciencias sociales, *Cinta de Moebio*, 49, pp.1-10.

Serbia, J. (2007) Diseño, muestreo y análisis en la investigación cualitativa, *Hologramática*, 7, pp.123-146.

Sontag, S. (2003). *Ante el Dolor de los Demás*. España: Santillana.

Tambutti, S. (2009). [Documento de trabajo no publicado] *Teoría General de la Danza*, pp. 3-12

Todorov, S. (2005). Los Abusos de la Memoria. *Cartaphilus*, 5, pp.200-203.

Tuan, Y. (1977). *Espacio y Lugar*. Mineapolis: University of Minnesota Press

Vander Vorst. (2010). *Los fundamentos de la Cinestesia*. 2015, de Método Feldenkraist, Sitio web: <http://www.feldenkraisbarcelona.com>

Yagüe Cabezón, José. (1998). *El Trabajo Colaborativo Como Estrategia De Formación Permanente Del Entrenador De Fútbol* (Tesis Doctoral), Universidad de Valladolid. España.