



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO

ESCUELA DE DANZA

PERFORMEAR EL ENSAYO:

Resignificar el proceso a través del accionar del cuerpo

Tesis para optar al Grado de Licenciada en Danza con mención en Coreografía

Alumna: Cárdenas Peña, Marahui
Profesor guía: Becar Ayala, Guillermo

Santiago, 2021

AGRADECIMIENTOS

A mi familia, por su amor y apoyo incondicional. Especialmente a mi madre, gracias por abrazarme en cada faceta y por siempre impulsar la curiosidad.

A mis amigas, por su contención y compañía.

A mi gata, por existir.

Índice

| | |
|---|-----------|
| 1. CONTEXTO INTRODUCTORIO | 4 |
| 1.1 ANTECEDENTES DEL PROBLEMA | 4 |
| 1.2 JUSTIFICACIÓN DEL PROBLEMA | 9 |
| 1.3 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN | 10 |
| 1.4 OBJETIVO GENERAL | 10 |
| 1.5 OBJETIVOS ESPECÍFICOS | 10 |
| 2. MARCO TEÓRICO | 11 |
| 2.1 PERFORMANCE Y PERFORMATIVIDAD..... | 11 |
| 2.1.1 Desde el lenguaje..... | 11 |
| 2.1.2 Desde los estudios de género..... | 14 |
| 2.1.3 Desde el arte..... | 17 |
| 2.2 COMPOSICIÓN COREOGRÁFICA Y COREOGRAFÍA..... | 19 |
| 2.3 PENSAR LA DANZA: POST-DANZA | 22 |
| 3. MARCO METODOLÓGICO | 25 |
| 4. ANÁLISIS DE RESULTADOS | 27 |
| 4.1 ACCIÓN PRESENTE Y CONSTRUCCIÓN COLECTIVA..... | 28 |
| 4.2 ITERABILIDAD Y AGOTAR LA ACCIÓN..... | 36 |
| 5. CONCLUSIONES | 40 |
| 6. BIBLIOGRAFÍA..... | 43 |
| 7. ANEXOS..... | 46 |
| 7.1 LABORATORIO I | 46 |
| 7.2 LABORATORIO II | 58 |
| 7.3 FOTOGRAMAS..... | 66 |

1. Contexto introductorio

En el siguiente capítulo se desarrolla el planteamiento del problema, poniendo en contexto aquellos antecedentes que enmarcan la investigación. A través de la contextualización de los ejes investigativos, se pretende abrir un espacio de reflexión que problematice el quehacer creativo en la danza contemporánea.

Por otra parte, se plantea la justificación del problema, la pregunta de investigación y los objetivos que guiarán el desarrollo de la investigación.

1.1 Antecedentes del problema

Cuando se habla de la problematización de la danza se encuentran dificultades históricas en torno a su análisis. En un medio donde el cuerpo y el movimiento son los protagonistas, pareciera que el análisis y la teoría quedan relegados a disciplinas de las ciencias sociales o incluso biomédicas. No es inusual encontrar en el ámbito teórico de la danza a académicos de la historia, sociología, filosofía, etc., que nunca han ejercido dentro del rubro dancístico. Abundan los análisis externos de la práctica y con ello la relegación del cuerpo a un espacio de subordinación en torno a categorías foráneas.

El «pensar» la danza es un modo de actividad que establece un camino circular entre «teoría» y «práctica, porque la teoría repercute en los modos de obrar, pero es a la vez una reflexión que se elabora a partir de ellos. La observación de la práctica es la que produce

los conjuntos de hipótesis que luego dan lugar a lo que podríamos denominar, de un modo simple, una teoría. (Tambutti, 2008, p.2) (Comillas incluidas en la cita original)

Ya desde los años 60, los artistas de la Judson Dance Theatre (1962) repararon en el ejercicio autocrítico como una forma de problematizar el quehacer artístico, donde la reflexión construye y «de-construye» los límites propios de la tradición disciplinar. Este proceso de autorreflexión surge ante la búsqueda de autonomía, es decir, cuando la danza se reconoce a sí misma como un ente autotélico, es decir, que tiene la capacidad de contenerse a sí misma, de ser su propio fin. En otras palabras, su contenido no depende de una referencia externa, sino que el cuerpo es contenido en sí.

La contemporaneidad en la danza comenzó cuando se hizo evidente la desaparición de los paradigmas de lo que habitualmente era considerado «danza». La anulación de todo precedente proveniente de épocas anteriores, la desaparición del dato perceptivo más inmediato consistente en las hazañas corporales de los bailarines. (Tambutti, 2008, p.15)

El grupo de Judson abrió la pregunta sobre la naturaleza de la danza, desmantelando la idea del artista como un ente particular y virtuoso. Tal como señala Tambutti (2008), “como fruto de esa emancipación, la realización material de la obra coreográfica pasó a un segundo plano y el proceso de creación comenzó a tener más importancia que la obra terminada” (p.24).

Es importante notar que la aparición de esta perspectiva autocrítica no significa la «desmantelación» de las lógicas más modernistas o académicas, e incluso no evita la aparición de una danza contemporánea academizada. Más bien, la autonomía alcanzada finaliza la idea de una historia progresiva, y propone la convivencia de diferentes manifestaciones de danza, sin una finalidad de superación.

Paradójicamente (o predeciblemente), la danza contemporánea poco a poco se fue academizando, y con esto, entrando a las lógicas de consumo capitalistas. En las últimas décadas, diversos artistas y pensadores han abordado esta problemática, respondiendo a una urgencia reflexiva sobre la práctica dancística. Este impulso reflexivo ha permitido ahondar en preguntas epistemológicas y ontológicas, problematizando el valor de los agentes de producción y consumo, es a través de estos cuestionamientos que nace la noción de «post-danza».

La post-danza es un término pensado por Danjel Andersson y trabajado por una multitud de artistas y pensadores. El concepto fue presentado en una conferencia homónima en el año 2015, creada por Danjel Andersson, André Lepecki y Gabriel Smeets. La idea nace como una posibilidad abierta, donde el pensamiento es una aproximación urgente a las problemáticas de la danza. El término no pretende concretizar teorías respecto a qué es o no, sino urdir la emergencia de una danza que se piense sin confirmarse. La post-danza permite que la danza sea una “fuerza o intensidad activa en nuestras sociedades, en la formación de realidades sociales, humanas, relacionales, políticas y económicas” (Spangberg, 2017, p.352) (Traducción de la autora).

Dentro de las materias que problematiza la post-danza está la coreografía (así como también el cuerpo y su valor político, la relación de la danza con la ética, feminismo, etc.). Esta perspectiva

cuestiona las nociones existentes sobre composición coreográfica y critica el inminente protagonismo productivo que esta conlleva.

Históricamente, se ha concebido la idea de que la composición coreográfica es un ordenamiento de signos para posterior consumo, de que es una geometría espacial que arregla y dispone los movimientos del o los cuerpos, por lo que, desatar una danza sin previa estructuración de los movimientos, no constituiría una coreografía (Dallal, 1999).

Concebir la composición coreográfica como una «organización de elementos» implica remitirla a un mecanismo de disciplina del cuerpo y del movimiento. Andre Lepecki (2017) plantea, que la coreografía se puede definir como una técnica diseñada para capturar acciones y así otorgarles una extrema perceptibilidad. Es decir, funciona como aparato de captura, que configura y disciplina la danza, “concebir la coreografía como un aparato, es verla como un mecanismo que simultáneamente distribuye y organiza la relación de la danza con la percepción y la significación” (Lepecki, 2007, p. 120) (Traducción de la autora).

Esta idea, evidencia los límites de la noción tradicional de composición coreográfica, ya que remite todo aquello que ocurre en el proceso, aquello que aparece y carece de un sentido predispuesto, a una marginalidad fuera del ejercicio compositivo. Considerando la escasez de análisis en torno al quehacer compositivo y la valorización del producto por sobre el proceso, surgen preguntas sobre aquello que se oculta en el ejercicio.

La coreografía encuadra, compone e in-forma las acciones del bailarín, pero la danza excede esas acciones. La danza es una expresión, y no es lo mismo que su medio, el bailarín.

Danza y bailarín son entidades autónomas, aun cuando la danza solo aparece cuando el bailarín danza. Danzar es entonces, la relación que se trabaja entre el bailarín y la danza. Postular una separación entre danza y bailarín, convierte a la danza en un espacio entre estos dos. Esto demanda que experimentemos y escojamos modos de relacionar, más allá de las lógicas de representación. (Alice Chauchat, 2017, p.29) (Traducción de la autora)

Para problematizar el ejercicio compositivo en esta investigación, será necesario abordar los conceptos de performance y de lo «performativo». Dichos conceptos han sido abarcados por diversas disciplinas de las artes y de las humanidades, y cada una de ellas aporta significancia a los términos según las problemáticas que pretende abarcar. Más allá de contradecirse, las diferentes perspectivas se enriquecen entre sí, abriendo nuevos campos de reflexión. A través de la articulación de estas perspectivas, es posible extrapolar la reflexión performativa al ejercicio creativo en la danza.

El concepto de la «performatividad» aparece por primera vez en el campo de la filosofía del lenguaje gracias a John L. Austin el año 1955, quien plantea que los enunciados discursivos no sólo describen hechos o acciones, sino que pueden realizarlas. Con esto se hace una diferencia entre enunciados constatativos y enunciados performativos. En una primera instancia Austin considera como enunciados performativos a aquellos que “no sólo dicen algo, sino que realizan exactamente la acción que expresan; es decir, son autorreferenciales porque significan lo que hacen, y son constitutivos de realidad porque crean la realidad social que expresan” (Fischer-Lichte, 2011, p.48). Por ejemplo, cuando un juez enuncia «te condeno a...» está simultáneamente describiendo la acción y realizándola.

Esta investigación se abre preguntas y busca profundizar en el valor del proceso coreográfico, problematizando el ejercicio compositivo más allá de su función como aparato de captura o de producción, lo que la posiciona en el contexto de la post-danza. Específicamente, reflexionará en torno a cómo el uso de herramientas performativas permea en el ejercicio creativo y abre otras posibilidades de relación con la práctica.

1.2 Justificación del problema

Teniendo en cuenta el desarrollo del ejercicio reflexivo de la danza actual, resulta relevante levantar un análisis del ejercicio compositivo. Dentro del material teórico abundan textos que abordan el ejercicio coreográfico desde una perspectiva productiva, que se centra en la examinación de estructuras y fórmulas que permitan componer una obra/producto. Si bien esta perspectiva puede facilitar un acercamiento al ejercicio coreográfico, no ahonda en una reflexión epistemológica del campo: ¿Qué es lo que se entiende por composición coreográfica? ¿Cuáles son sus límites? ¿Qué le compete a la composición coreográfica? Por tanto, lo que se busca hacer es aportar al material que reflexione en torno a la praxis compositiva y al quehacer del movimiento.

De igual forma, resulta urgente aportar a las investigaciones en torno a la post-danza, siendo esta una idea reciente sin demasiada divulgación. Es importante contribuir al desarrollo de la escena actual, apuntando a la inclusión de nuevas perspectivas.

1.3 Pregunta de investigación

¿Cómo las herramientas performativas afectan el ejercicio de la composición coreográfica bajo el contexto de la post-danza?

1.4 Objetivo general

Analizar la manera en que las herramientas performativas afectan el ejercicio de la composición coreográfica bajo el contexto de la post-danza.

1.5 Objetivos específicos

- Examinar el concepto de post-danza
- Reflexionar en torno al valor del proceso en el ejercicio compositivo
- Comprender cómo se utilizan las herramientas performativas dentro de la composición coreográfica contemporánea

2. Marco teórico

A continuación se expondrán los conceptos necesarios para el desarrollo de la investigación. En el primer eje se abordará la performance y la performatividad a partir de tres perspectivas: desde el lenguaje, desde los estudios de género y desde el arte. El segundo eje explorará la noción de composición coreográfica. Y finalmente, en el tercer eje se hablará en torno al concepto de la post-danza.

2.1 Performance y performatividad

2.1.1 Desde el lenguaje

Como ya se había adelantado, la categoría de performatividad tiene sus orígenes en el campo de la filosofía del lenguaje, gracias a John L. Austin. En su libro *How to think with words (1962)* (el libro es una recopilación de las conferencias dadas en 1955), Austin acuña el término «performativity» como una forma de evidenciar el poder de acción dentro del lenguaje, explorando así sus funciones fuera de la dicotomía verdadero/falso. Con esto el filósofo busca problematizar aquellos enunciados que nos describen el estado de las cosas, que no pueden ser constatados como una verdad. Dichas expresiones eran usualmente ignoradas por los estudiosos, ya que correspondían al lenguaje común o sensible. Como explica De Santo:

desde Aristóteles las emisiones de tipo imperativo, expresiones de deseo o exclamaciones en general han sido relegadas a los estudios de la retórica o de la poética. Ello, debido a que

no están dotadas de valor de verdad, puesto que no corresponden a enunciados contrastables empíricamente. (2013, p.5).

Los enunciados performativos realizan aquello que enuncian, por lo que no pretenden describir un hecho o una verdad, sino más bien provocar una realidad a través de la locución. A partir de este nuevo concepto, Austin explora los factores que hacen posible la categorización de un enunciado como performativo, determinando si estos logran modificar exitosamente el estado de las cosas. Según el autor (1962), un enunciado performativo puede ser exitoso a medida que se ajuste a un contexto determinado, para esto el emisor debe tener un rol reconocido por los receptores. Por ejemplo, cuando un juez pronuncia «te sentencio a...» el éxito de su expresión no sólo depende de su poder jurídico, sino también de si se encuentra en un tribunal, si el juicio ha iniciado, etc. Si bien, este requisito contextual resulta claro en situaciones ceremoniales, no todas las emisiones son realizadas en contextos delimitados y estables. Es precisamente esta ambigüedad la que impide clasificar certeramente las emisiones performativas cotidianas, ya que no es cuestión de investiduras, sino de voluntades o intenciones. Para ejemplificar, si una persona felicita a otra, pero realmente no siente alegría por ella, la elocución «te felicito» quedaría vacía, ya que no existe una intención real de realizar lo dicho. Esto significaría, que para Austin los enunciados performativos están sujetos a una voluntad absoluta del locutor.

Tal como critica Jacques Derrida (1971), el concepto de «contexto» es insuficiente para determinar si una emisión performativa es o no exitosa, ya que actúa bajo suposiciones. Para que un enunciado performativo sea realizado plenamente se debería tener total conocimiento del

contexto, así mismo, se debe suponer que tanto los emisores como los receptores tienen una presencia consciente e intencionada a lo largo de todo el intercambio. En otras palabras:

es imposible la determinación absoluta de las circunstancias en que acontece una emisión, es decir, es imposible saber a ciencia cierta si, una vez examinado el contexto, un acto performativo se ha realizado de hecho o ha desembocado en un infortunio. Esta no exhaustibilidad del contexto ocurre, principalmente, porque hay determinados hechos que supuestamente han de concurrir en la realización del performativo pleno que, como acabamos de ver, corresponden a estados intencionales de los hablantes. Y es arbitrario suponer que dichos estados pueden ser analizados exhaustivamente hasta despejar la más mínima duda acerca de su concurrencia. (Navarro, 2007, p.4)

Es por esto que Derrida (1971) plantea que para que un enunciado performativo modifique el estado de las cosas este tiene que estar sujeto a una «iterabilidad», es decir, debe formar parte de una repetición histórica que permita su comprensión. A través de la repetición, la emisión performativa adquiere valor y tanto su significado como la acción, se vuelven partes de una convención social legible. De esta manera, se evidencia que lo performativo no responde a un contexto particular, sino a su relación con el pasado y cómo este significó la acción o el enunciado. Como el autor reflexiona:

Un enunciado performativo ¿podría ser un éxito si su formulación no repitiera un enunciado «codificado» o iterable, en otras palabras, si la fórmula que pronuncia para abrir una sesión, botar un barco o un matrimonio no fuera identificable como conforme a un modelo iterable, si por tanto no fuera identificable de alguna manera como «cita»? (1971, p.18)

Asimismo, se puede identificar que tanto los enunciados constatativos como performativos forman parte de una construcción histórica que legitima su valor, por lo que resulta complejo mantener una separación entre los dos. Si todo el lenguaje forma parte de la iterabilidad y todo acto es una cita, entonces, por consiguiente, todos los enunciados reafirman un significado y crean realidad.

2.1.2 Desde los estudios de género

A partir de la mirada crítica de Derrida, la filósofa norteamericana Judith Butler trabaja la teoría de «*Performatividad de género*» (1990). Butler toma la noción de performatividad y la traslada a la construcción de la identidad, específicamente del género. Al igual que Derrida, para la filósofa el valor de la performatividad no reside en la intencionalidad, sino en la materialización histórica, social y cultural de un significado. Es decir, no es posible descifrar el sentido de un hecho aislado si este no pertenece a un sistema de citas que lo hagan inteligible. Esto denota que el género responde a discursos normativos, los cuales modelan una idea de lo que significa pertenecer o no a una categoría. A través de la invención y repetición de signos corporales, narrativas sociales y otros mecanismos, el sistema hegemónico logra reproducir una identidad naturalizada, en otras

palabras:

lo que consideramos una esencia interna del género se materializa a través de un conjunto sostenido de actos, postulados por medio de la estilización del cuerpo basada en el género. De esta forma se demuestra que lo que hemos tomado como un rasgo «interno» de nosotros mismos es algo que anticipamos y producimos a través de ciertos actos corporales, en un extremo, un efecto alucinatorio de gestos naturalizados. (Butler, 2007, p. 17)

Desde esta perspectiva, no existe una «naturaleza humana» de la identidad, ya que todos los gestos, categorías, esencias, etc. son creados en base a acuerdos culturales. Estos acuerdos forman parte de una tradición social, que no sólo establece parámetros sobre lo «normal» o «aceptable», sino que dictamina realidades ontológicas. Es decir, instaura un carácter previo de las cosas imponiéndolo como realidad absoluta. Es por esto que se habla de la naturalización de la cultura, ya que el sentido «natural» o «esencial» de las cosas, es solo una ilusión dada por discursos dominantes.

Esta teoría explicita que tanto el género, como el sexo forman parte de actuaciones, de una “repetición ritualizada de performances” (Preciado, 2004, p.6), entendiéndose el ritualizar como la repetición cotidiana que atribuye significado a los discursos sin cuestionar su origen, contexto o razonamiento. En otras palabras, “El hecho de que el cuerpo con género sea performativo muestra que no tiene una posición ontológica distinta de los diversos actos que conforman su realidad” (Butler, 2007, p.266).

La identidad de género surge como una respuesta a estos discursos hegemónicos, ya sea adaptándose a los patrones o transgrediéndolos. Independientemente, cualquiera de estas opciones implican la iteración del discurso hegemónico, ya que reconocen en los roles canónicos una matriz regularizadora, un parámetro con el cual definirse. Finalmente, la identidad es una interpretación subjetiva de los discursos. Cuando el sujeto se denomina, se nombra, se categoriza, construye parte de su identidad. Es importante recalcar que si bien la construcción es a través de actos, esto no quiere decir que la performatividad sea cuestión de voluntad. Como formula Butler, el género no es algo que uno busca en el closet por la mañana, como quien escoge lo que va usar durante el día para luego devolverlo (2002, pp. 12-13). El género está definido previamente por una matriz hegemónica y esto condiciona la percepción sobre la identidad. Ahora bien, esto no implica que no se tenga incidencia sobre su construcción. Como se ha desarrollado, el género se constituye en el «hacer mismo», en la reiteración de actos, esto hace que el sistema se reproduzca, pero que a la vez se desestabilice. El carácter citacional del género permite la reinterpretación constante de su significado, se producen fallas, vacíos que escapan de la norma. Esta inestabilidad permite adoptar una mirada crítica y desestabilizadora, que abre la posibilidad a otros modos de actuar. En definitiva, la performatividad resulta paradójica, ya que genera una dicotomía entre el carácter citacional que sostiene las restricciones normativas y el poder transformador de la acción. Como bien formula Butler:

Si tengo alguna agencia¹ es la que se deriva del hecho de que soy constituida por un mundo social que nunca escogí. Que mi agencia esté repleta de paradojas no significa que sea imposible. Significa sólo que la paradoja es la condición de su posibilidad. (2006, p.16)

2.1.3 Desde el arte

Como se ha analizado a lo largo de este eje, lo performativo tiene la capacidad de producir realidad, ya sea a través de enunciados discursivos o acciones. Esta característica se relaciona estrechamente con el arte, particularmente con el arte escénico. Si bien lo textual ha tenido un valor importante dentro de algunas prácticas artísticas, lo que ha interesado transversalmente a las artes escénicas ha sido la segunda idea: la acción. La performance aborda esta noción y la explora hasta deconstruirla.

Para Mauricio Barría (2014), la performance no puede ser categorizada como disciplina u objeto, ya que su peculiaridad reside en lo transitorio. Es decir, la performance se encuentra en constante transformación y cuestionamiento de sus límites. A través de su accionar, esta práctica intenta agotar y desestabilizar la identidad, para así generar un desplazamiento de los márgenes normativos. En este sentido, la performance es un concepto «umbral» -también referido como «liminal»- ya que no clasifica dentro de un límite disciplinar fijo. Esta práctica se caracteriza por incorporar recursos de diversas tradiciones (movimiento, voz, música, iluminación, pintura, video,

¹ Dada la amplia utilización del término «agencia» en los textos de ciencias sociales escritos en lengua española, un neologismo procedente del término inglés *agency* que indica la capacidad de acción de un actor o agente social, he procedido a emplearlo a lo largo de todo el texto. (Nota de la traductora en el texto citado)

etc.), que ayudan a generar una experiencia transdisciplinaria. Es mediante la hibridez que la performance “disloca el tramado sistémico de esto disciplinario” (Barría, 2014, p.13), generando una fractura sobre la visión generalizadora del arte.

Por otra parte, la liminalidad de la performance refiere un espacio/tiempo de transformación. Originario de la antropología, este término describe la experiencia de transición entre los estados de inicio y finalización de un ritual. Lo liminal, es un lugar de paso que no constituye una materialidad determinada, sino que es un estar «entre» un *a* y un *b*, un antes y un después, “ni en un sitio ni en otro” (Turner, 1988, p. 102). Dentro de la experiencia liminal se disipan los límites de los roles y jerarquías sociales, unificando a los individuos en un estado ambiguo sin determinación. De esta forma la liminalidad provoca un espacio de reflexión, ya que al abandonar las estructuras sociales que configuran a un grupo o comunidad, todos los discursos y actos que la sostienen son puestos en duda. Esto significa que la performance transita por tiempos y espacios efímeros, que se sostienen en la construcción colectiva de la experiencia. En este sentido, la performance como manifestación artística busca producir experiencias liminales, abriendo una práctica crítica que deconstruye los relatos identitarios, “en otras palabras, una acción que consistiría en suspender o irrumpir el *continuum* de la representación (aquello sobre lo que se sostiene la cotidianidad) de manera de generar una instancia de transformación.” (Barría, 2014, p.14)

De esta forma, al intentar suspender la representación se asume la acción como arte, como universo creador. Mediante la acción se trasciende la búsqueda de un sentido narrativo, para así habitar la posibilidad del presente. Por ende, la performance prioriza la producción por sobre el producto, ya que busca generar una experiencia efímera y sensible entre sus participantes. No se pretende generar un objeto o un significado determinado, sino explorar en las formas de percepción

y afectación, tanto individuales como colectivas. En definitiva, “se trata menos de comprender las acciones que llevó a cabo la artista que de comprender sus experiencias mientras lo hacía y las que suscitó en los espectadores” (Fischer-Lichte, 2011, p. 32). Por lo tanto, la performance problematiza la acción, sustrayéndola de lo representacional y sus discursos, ya que su valor radica en el presente, en ser accionada en un tiempo y espacio determinados por uno o varios cuerpos, es decir, ella misma “contiene su razón de ser” (Gómez, 2016, p.30).

Es entonces el cuerpo el principal soporte de la performance, ya que en él se materializa la acción. El cuerpo pone en evidencia el presente y lo efímero, encarnando su propia materia como posibilidad. Finalmente es ahí donde converge la experiencia.

Es así que el cuerpo/palabra, suspendido entre lo que se hace y lo que se percibe de él, sólo se torna importante en el acto de pensar en sus posibilidades o variables puestas en juego, no en la medición de que si produjo o no un efecto ya planificado para cada exhibición. (Valenzuela, 2011, p-185)

2.2 Composición coreográfica y coreografía.

Hablar sobre la composición coreográfica como concepto resulta complejo, en su mayoría las lecturas sobre el tema remiten a procesos particulares de creación, omitiendo la reflexión ontológica sobre el término y asumiendo una comprensión universal. Es por esto que para ampliar el análisis sobre el ejercicio se abordará también la noción de coreografía, entendiéndola como la acción coreográfica.

Según Alberto Dallal (1999), la composición coreográfica es la geometría de la danza, esto quiere decir que ordena y delimita los movimientos humanos en un espacio particular de ejecución. A partir de esta definición, el autor plantea una serie de características que debe cumplir una expresión de danza para ser categorizada como «composición coreográfica». En primera instancia, la composición coreográfica debe estar construida por elementos fijos y estructurados, “es decir, las improvisaciones y arreglos in situ de uno o varios bailarines no llegan a establecer una estructura coreográfica a priori” (Dallal, 1999, p. 238). De esta forma, se descartan todas las expresiones que no estén sujetas a una delimitación previa, siendo necesaria la construcción sistemática y concreta de los movimientos. En otras palabras, para Dallal la composición coreográfica es el «resultado» de un proceso, ya que fija el orden, la cualidad y el sentido de los movimientos. Asimismo, la composición sólo alcanza su expresión completa si es que es escenificada, es decir, debe ser montada en un espacio escénico con uno o más espectadores, de otro modo no llegaría a ser danza².

Como se puede observar, la perspectiva de Dallal no sólo excluye muchas de las expresiones contemporáneas basadas en la improvisación, sino que también relega los procesos coreográficos a un rol secundario, siendo parte de la construcción de la composición coreográfica pero no de su ontología.

Es precisamente esto lo que problematiza Andres Lepecki, quien ofrece una mirada crítica sobre la ontología coreográfica. Lepecki (2007) habla sobre la coreografía como un «aparato de captura», concepto acuñado por Gilles Deleuze y Félix Guattari en el 1980, en su libro *Mil Mesetas*. Los aparatos de captura refieren a aquellas instituciones que controlan y distribuyen las normas que

² Dallal define que uno de los factores determinantes de la danza es su escenificación, debe ser contemplada por un espectador para ser determinada danza.

modelan los comportamientos humanos. Estas instituciones funcionan como sistemas de significación, es decir, adjudican valores a conceptos abstractos para así organizar las relaciones y conductas de los individuos. Para comprender mejor este concepto se ejemplificará con uno de los mecanismos utilizados por el aparato de captura del estado: la renta sobre la tierra. La tierra, o bien, el espacio es un concepto abstracto, no se puede asir. Previo a la intervención del Estado el espacio era ocupado de forma nómada, los territorios y sus usos mutaban dependiendo de los habitantes, quienes migraban constantemente. La tierra no era algo delimitado que se poseía, sino que se habitaba dependiendo de los flujos sociales. El aparato convierte estos territorios libres en espacios mensurables y contenidos, adjudicándole un valor monetario y político al territorio. El espacio comienza a ser propiedad del Estado, quien divide y controla su ocupación a través de la renta. De esta forma, el aparato captura el concepto de territorio, otorgándole un nuevo significado que condiciona la tierra como un objeto estatal.

Lepecki propone este paralelo con la coreografía, ya que desarrolla un ejercicio similar. Por medio de la organización de elementos, la coreografía codifica los modos de percepción y afectación. Esto quiere decir que es “un aparato que captura danza” (Lepecki, 2007, p. 120) (Traducción de la autora), distribuye significado a conceptos –o movimientos- sumamente abstractos, determinando que discursos son o no de importancia. Esto funciona tanto a un nivel micro, al momento de ordenar y controlar los movimientos en pos de un lenguaje kinético; o de forma macro, creando discursos ontológicos sobre qué puede ser considerado danza. Asimismo, resulta interesante notar la conexión de la coreografía con los dispositivos de control gubernamentales. Luis XIV, rey absolutista de Francia, fue el fundador de la primera Academia de Danza (1661), institucionalizando así este arte, y tal como indica Lepecki:

fue bajo su patrocinio directo que se publicó el primer libro que menciona la palabra «Coreografía», proclamando de este modo la primera aparición de esta nueva ciencia de la disciplina del movimiento, esta tecnología de acción-visibilidad, este nuevo modo de gestionar la disciplina corporal gráfica y discursivamente, en 1700. (2017, p. 80)
(Traducción de la autora)

Es importante aclarar que definir la coreografía como un aparato de captura no significa adjudicarle un valor negativo u opresivo, no es que la danza se deba liberar de la coreografía, sino que debe reconocerla como aparato estructurador. Reconocer que los límites están vinculados a discursos institucionales abre la posibilidad de problematizar y modificar estos mismo límites. De esta forma se puede abordar el ejercicio coreográfico de forma reflexiva.

2.3 Pensar la danza: post-danza

El concepto de la post-danza fue propuesto por Danjel Andersson luego de buscar una palabra que reuniera la multiplicidad de prácticas dancísticas contemporáneas. El término comienza a consolidarse dentro de una conferencia homónima impulsada por Andersson, André Lepecki y Gabriel Smeets. Los pensadores invirtieron el proceso de una conferencia normal, en vez de exponer un supuesto significado de la post-danza, invitaron a diversos teóricos y artistas a especular y definirlo. Por consecuencia, no se tiene una idea determinada sobre su significado, es un término abierto, en constante construcción, que alberga múltiples perspectivas. En este sentido, la post-danza no pretende instaurar directrices fijas bajo las cual alinearse, es más bien un vacío, no es algo

que puede ser seguido, como dice Andersson: “No es un líder. Es un contenedor. Necesita ser llenado” (2017, p.13) (Traducción de la autora).

Por ende la post-danza abarca diversas perspectivas y puede actuar como una plataforma para pensar sobre el presente de la danza. Como indica Spangberg (2017), la danza ya no es suficiente, o el término «danza» se ha vuelto demasiado complejo, tiene una carga histórica que la restringe y ya no puede albergar las prácticas contemporáneas ni sus relaciones con los contextos, problemáticas o filosofías actuales. Es por esto que surge la post-danza, como una forma de canalizar el impulso crítico.

La post-danza busca problematizar la práctica, quiere evidenciar el valor de la danza como conocimiento, como una disciplina autocrítica capaz de determinarse a ella misma. De esta forma, “crea su propia ética y epistemología, entendiendo su conducta y posición como conocimiento en el mundo”. (Spangberg, 2017, p. 390) (Traducción de la autora). Al adoptar una perspectiva reflexiva la post-danza asume la tarea de reconocer su propio poder, de reafirmar su autonomía, identificándose como una fuerza que participa activamente en la transformación de la sociedad. Impugna la concepción de que el arte representa o refleja la realidad, porque la danza ya es realidad en sí misma y sus dinámicas forman parte una política, de una organización social. En otras palabras la post-danza es:

Una abogacía que empodere a la danza para ser parte activa de su pasado, presente y futuro no solo como danza, arte, decoración y entretenimiento, sino como fuerza o intensidad activa en nuestras sociedades, en la formación de realidades sociales, humanas, relacionales, políticas y económicas. (Spangberg, 2017, p. 352) (Traducción de la autora)

Validar la danza como conocimiento implica admitir nuevas formas de generar sabiduría, cuestionando la noción de que el saber sólo se produce a través del pensamiento racional y analítico. De esta manera, se puede emancipar el pensamiento de la teoría, admitiendo que el movimiento, el danzar es inseparable del pensar. En otras palabras, la post-danza pretende traspasar la diferenciación entre conocimiento teórico y práctico, apuntando a que la cognición es un entramado encarnado en el cuerpo. En definitiva, el conocimiento es un cúmulo de percepciones y afectos, no sólo proviene del raciocinio, sino también de las experiencias sensibles, corporales, espirituales, etc.

Llamarle post-danza a este espacio crítico no significa crear una nueva categoría o estilo de danza, es más bien un modo de abrir preguntas y encontrar respuestas que a su vez generen más preguntas. Al no describir una corriente o estilo, la post-danza busca escapar de las lógicas instrumentalistas del capitalismo, ya que no entra dentro de un marketing. No se puede ofrecer «post-danza» si este es en sí un término vacío y a la vez lleno, un contenedor de posibilidades. De este modo la post-danza no viene a negar otras prácticas (académicas, modernas, etc.), sino a problematizarlas, entregándole un espacio a todas aquellas expresiones que no caben dentro de las categorías institucionales.

Finalmente, la post-danza es una danza que conserva lo oculto, alberga lo intersticial, lo marginal. Al preguntarse por su epistemología busca explorar qué más puede ser/hacer, qué hay entre medio de todo su pensamiento. Evade la determinación absoluta para así indagar en las fronteras de su propio conocimiento. Es en esta nebulosa invisible, en la cognición sensible y autocrítica donde desaparece “Y luego aparece la danza. No en el escenario, no en los cuerpos de

los bailarines, no frente a la audiencia o alrededor de ella, sino directamente en su imaginación” (Vujanovic, 2017, p. 50) (Traducción de la autora).

3. Marco metodológico

La presente investigación se posiciona desde las artes, debido a que se desarrolla a través de la práctica corporal y artística. Una investigación basada en las artes comprende en el quehacer artístico una forma de producir y analizar conocimiento. Fernando Hernández plantea que la investigación basada en artes:

no persigue la certeza sino el realce de perspectivas, la señalización de matices y lugares no explorados. Por eso no persigue ofrecer explicaciones sólidas ni realizar predicciones ‘confiables’, sino que pretende otras maneras de ver los fenómenos a los que se dirige el interés del estudio (2008, p.94).

Por otra parte, se utiliza un enfoque de tipo cualitativo, ya que se busca reflexionar en torno al valor del proceso compositivo, observando de qué forma afectan las herramientas performativas tanto en la significación colectiva del ensayo, como en la disposición de sus participantes. El enfoque cualitativo permite analizar en profundidad la información recolectada, ya que es de carácter abierto y flexible, es decir, posibilita la modificación de la investigación en pos de las problemáticas que surgen en su desarrollo. Paralelamente, busca validar las experiencias de todos

los sujetos involucrados en la investigación, entendiéndolos dentro de su contexto, “De esta manera, la investigación cualitativa trata de identificar la naturaleza profunda de las realidades, su estructura dinámica” (Martínez, 2006, p.6).

Esta investigación pretende generar un espacio de creación y reflexión, una práctica colaborativa donde todos los participantes contribuyen en un intercambio de carácter experimental. Al utilizar una perspectiva de creación colectiva se busca «desjerarquizar» los roles de los participantes, incentivando a una organización horizontal de los saberes que genere experiencias híbridas y fluctuantes.

Dado que esta propuesta se encuentra circunscrita a un ejercicio coreográfico particular, la muestra se compone de todos los participantes del proceso, en este caso una performer y la investigadora. Para seleccionar la muestra se utilizaron criterios estéticos y teóricos, debido que los laboratorios se encuentran dirigidos a creadores de las artes vivas que posean conocimientos en danza contemporánea e improvisación, ya que deben tener un cuerpo maleable y sensible para la experimentación corporal. De igual forma, es fundamental que quienes participan tengan un impulso de reflexión activo, que incite a la búsqueda de nuevas prácticas y perspectivas.

En cuanto a la unidad de análisis utilizada, esta corresponde a la transformación del cuerpo y su lenguaje. No solo se entenderá como lenguaje a los factores orales y escritos, sino que a todos aquellos elementos que puedan ser interpretados, tales como el lenguaje corporal o las propuestas visuales.

Para esta investigación resulta pertinente realizar laboratorios de experimentación como técnica de recolección. Los laboratorios de experimentación permiten abordar de forma colectiva la práctica coreográfica, “generan y disponen un conocimiento que es de carácter relacional, fluye y

se media continuamente, y su potencia deriva precisamente de la capacidad por hacer que sea dispersado, multiplicado, reapropiado, continua y abiertamente” (Collados, 2015, p. 68). Para procesar la información recolectada se utiliza como técnica de análisis la observación de registros audiovisuales de los laboratorios. A partir del material reunido se examinan e interpretan los acontecimientos observados aplicando los conceptos de performatividad expuestos en el marco teórico.

4. Análisis de resultados

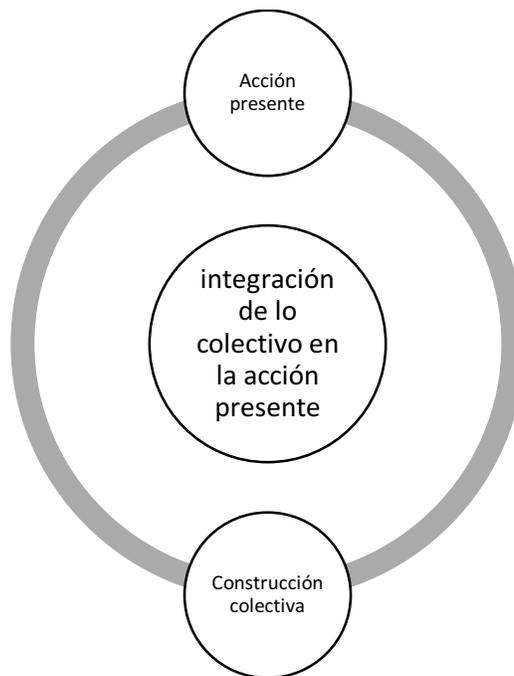
Para el estudio de campo de esta investigación se efectuaron dos laboratorios de experimentación, los cuales permitieron la reflexión en torno a la performatividad y su incidencia en el ejercicio de la composición coreográfica. Ambos laboratorios se realizaron bajo el contexto de la post-danza, es decir, buscan una práctica introspectiva que valide a la danza misma como conocimiento.

Para este análisis fue necesario trabajar de forma presencial, por lo que debido al contexto sanitario se optó por trabajar con sólo una performer (P1), para así minimizar la exposición al virus Sars-Cov2³.

³ En el periodo en que se realizó esta investigación (marzo 2020 a marzo 2021) había un brote epidémico del virus SARS-Cov2, y medidas sanitarias que regulaban los encuentros sociales, culturales, laborales y académicos.

4.1 Acción presente y construcción colectiva

El primer laboratorio se desarrolla en seis fases o partes, cada una orientada a comprender y profundizar en los tópicos «acción presente» y «construcción colectiva». Cada una de las fases fueron construidas buscando la vinculación con la actividad que les precedía, de modo que hubiese un flujo que ayudara a decantar las vivencias experimentadas. Es por esto que el laboratorio propone un análisis interrelacional de los ejes, en otras palabras, pretende generar lazos de interacción entre los tópicos que sostienen la actividad.



| Fase / parte | Actividad | Tópico/Indicador |
|-----------------|--|------------------------|
| 1º parte | Exploración corporal | Acción presente |
| 2º parte | Conversación en torno a la exploración | Construcción colectiva |
| 3º parte | Exploración corporal | Acción presente |

| | | |
|-----------------|----------------------|---|
| 4° parte | Compartir conceptos | Construcción colectiva |
| 5° parte | Exploración corporal | Integración de lo colectivo en la acción presente |
| 6° parte | Nombramiento | Construcción colectiva |

La primera parte del laboratorio consiste en una exploración corporal semi-guiada a partir de la percepción de la respiración. En un inicio la investigadora invita a P1 a simplemente observar su respiración, examinando los diferentes factores que podía percibir: el ritmo, la temperatura, el movimiento que provocaba en su cuerpo, la interacción entre el aire interno y externo, etc. En esta primera etapa P1 observa de forma más pasiva, quedándose quieta recostada en el suelo. Luego de mantener este estado por varios minutos se le incita a movilizar su cuerpo, a partir de este momento P1 comienza a realizar micromovimientos, los cuales fueron creciendo hasta generar una movilidad completa del cuerpo. A lo largo de la experimentación P1 fue desarrollando distintas aristas de su respiración y cómo esta se relacionaba con el movimiento de su cuerpo. En particular se devela una cualidad leve y flotante, que juega con la movilidad de los brazos y con pequeños giros.

Ya desde un inicio fue posible observar como P1 entra en una mentalidad reflexiva, dándose el tiempo de sensibilizar y observar su respiración, bien sea desde la quietud o desde el movimiento. El concientizar la respiración permite abordar el tópico del tiempo presente, ya que aísla una acción involuntaria, cotidiana y reiterativa, para así entregarle un valor explorativo y sensible a su percepción. El proceso de hacer consciente una acción permite entrar en otras posibilidades del movimiento, por ejemplo, P1 accede al sonido de la respiración como un factor de su lenguaje corporal y artístico. De esta forma, una acción cotidiana presente en todos los cuerpos, toma un sentido expresivo único al contexto y a sus participantes (performers/espectadores, en este caso P1

e II). En otras palabras, la acción se vuelve su propio soporte, traspasando la búsqueda de un sentido representacional o narrativo, “Para dejar al significante instalarse en las zonas más distintas del pensar: el cuerpo, la respiración, el murmullo, los gemidos, el jadeo” (Brito, 2011, p.67).

Eventualmente el sonido de la respiración de P1 se torna en la aparición de la voz, cantando melodías improvisadas que acompañan el movimiento. Resulta interesante hacer un paralelo entre la performatividad enunciativa y el empleo de la voz como herramienta de expresión abstracta. Si bien el uso de la voz de P1 no entra dentro de códigos idiomáticos, sino más bien entona una melodía, la voz en sí misma genera un lenguaje, siendo una manifestación de la corporalidad de la performer. Como propone Fischer-Lichte “La voz es en su materialidad ya lenguaje sin tener que ser antes significante” (2011, p.263), es decir, no necesita ser comprendida bajo enunciaciones legibles para ser considerada un lenguaje.

Finalizando esta primera parte, se da la instrucción de detener abruptamente el movimiento y mirar a los ojos de la investigadora. La detención repentina de la exploración apunta a interrumpir en el espacio/tiempo creado por P1, comparándolo con la percepción del estar siendo observada. Al poner en contraste estas dos situaciones, la performer puede identificar el espacio umbral de transformación, como un lugar –o un no-lugar– que se abstrae de lo cotidiano. Se observa que al encontrar la mirada de la investigadora, P1 reacciona de forma sensible riendo nerviosamente, luego de sentarse e intentar calmar su respiración la risa de P1 se transforma en llanto. La investigadora se acerca a corroborar el bienestar de P1, terminando así la exploración.

En una segunda fase, se invita a conversar y compartir las reflexiones o ideas que surgen a partir de la exploración corporal. El conversar permite tanto a la performer como a la investigadora aterrizar y profundizar en las experiencias vividas, usando el lenguaje verbal como un elemento

que forma parte de la experiencia. Como se profundizó en el marco teórico, el lenguaje tiene la facultad de crear realidad, al articular con palabras la experiencia los participantes generan una nueva capa de comprensión, que permite ampliar el sentido del estado explorado, es decir, crea una nueva realidad, una nueva versión de dicho estado. Por otra parte, al verbalizar y compartir las sensaciones vividas se ahonda en el ejercicio compositivo como una construcción colectiva, una conversación horizontal que nutre a todos sus participantes. En este sentido, Fischer-Lichte plantea que “son las percepciones mutuas entre actores y espectadores las que liberan las energías y las hacen circular, las que hacen la comunidad experimentable” (2011, p.123), es decir, que la experiencia performativa es algo que nace de la relación entre performers y espectadores, transformando tanto el espacio/tiempo de la experiencia, como a sus mismos participantes. En este caso, el intercambio energético se sostiene como una conversación casual y horizontal, donde ambas partes preguntan y responden de forma libre, profundizando en aquello que causa interés o curiosidad. En base a una de las preguntas P1 desarrolla:

ya... estaba, estaba muy metida en lo que estábamos haciendo, cuando me estaba moviendo y el sonido que hacía la voz, y como que siento que escuchaba tus instrucciones y como que las incorporaba pero... sentía como que venían desde afuera ¿cachai? Como que yo estaba en una burbuja propia y esto como que me traspasaba pero de una forma muy piola. Y cuando me dijiste «ya ahora para» se explota la burbuja ¿cachai? Como que vuelta al mundo real. (...) Fue como cuando estai en la volá así como en el parque y de repente como que mirai y cachai que todos te están mirando (...) y es como «Oh hay un mundo de afuera que me está mirando» y es incómodo ¿cachai? Como que fue una risa incómoda igual, (...) pero inocente a la vez, porque me sentía muy niña antes y cuando paré como que... Sí, fue

como que me cayó el peso de los años, fue una cosa así muy rara, como «yo no debería estar haciendo estas cosas porque ya soy grande», entonces como que no tengo permitido hacer estos ruidos raros, moverme así ¿cachai? Yo creo que por eso quizás también me puse a llorar. (P1, r.1).

P1 habla de una burbuja, de un estar adentro y un estar afuera, refiere a entrar en un estado vulnerable donde las acciones presentes sirven como un punto de fuga de la normatividad cotidiana, contrastando con la performatividad de la identidad social. Se plantea que por medio de los actos extraños o infantiles, performers generan una separación tanto con su propia idea de identidad como con la sociedad. Por un lado, se forma una nueva capa identitaria, una faceta que se aleja del comportamiento cotidiano y que por ende, se pone en conflicto con la idea del «yo» social. Al performear –en el sentido artístico- se entra en un espacio/tiempo de transformación, lo que permite alejarse de los discursos normativos que condicionan el comportamiento. Por otra parte, se tensiona la relación entre performers y espectadores, ya que como plantea Butler “Puede ser que mi sentido de pertenencia social se vea perjudicado por mi distancia con respecto a las normas” (2006, p.15).

En una tercera parte, se impulsa a P1 a profundizar en el accionar del cuerpo, escogiendo una premisa corporal que haya logrado identificar en la exploración anterior. Se observa que después de la verbalización P1 entra fácilmente en un estado corporal claro, indagando y proyectando un lenguaje identitario de movimiento. A lo largo de la experimentación, se devela una secuencialidad en la profundización del movimiento, es decir, existe un desarrollo progresivo del lenguaje que permite evidenciar el trabajo presente de P1. Por ejemplo, partiendo desde la gestualidad de los

brazos, P1 es capaz de transmitir y transformar la movilidad, decantando en desequilibrios, saltos y giros, sin abandonar dicha gestualidad.

Es importante destacar que el ahondar en la premisa permite divisar nuevas perspectivas de una movilidad ya experimentada. A través de la reflexión verbal y corporal, la performer puede identificar la complejidad de su propio lenguaje, seleccionando y profundizando un discurso corporal. En este caso, P1 urde el discurso hasta ahora desarrollado, conectando las abstracciones verbales con los motivos corporales, anteriormente se habló sobre la inocencia y la infancia, lo cual se condice con la tendencia del movimiento observada en esta experimentación. Su cuerpo se mantiene en una cualidad leve e insiste en las acciones de saltar y girar, actividades socialmente asociadas con lo lúdico e infantil. Asimismo, P1 realiza la exploración esbozando una sonrisa, lo que afirma el carácter lúdico y presente del accionar del cuerpo, delatando la inmersión de P1 en la exploración.

A medida que se desarrolla la exploración se invita a P1 concientizar e insistir en la sonrisa, sosteniéndola con el resto del cuerpo. Al incorporar la sonrisa como premisa se busca sensibilizar a P1 de que su propia reacción al ejercicio es un factor que incide en la construcción de su movimiento y, al mismo tiempo, en el espacio/tiempo que este crea. Como se expuso previamente, la escena performativa se alimenta de las energías y reacciones conjuntas de espectadores y performers, entonces al ejercer la autoobservación la performer puede posicionarse como su propia espectadora, percibiendo el potencial energético de su propia actividad.

La cuarta parte del laboratorio se desarrolla en torno a la construcción colectiva, incluyendo a II como sujeto de muestra. A partir de la exploración corporal anterior, II genera y comparte una

lista de imágenes, conceptos o imaginarios con P1; de esta forma, incorpora su subjetividad al discurso colectivo. La lista que emerge se compone de:

- La caída de los brazos
- Péndulo
- Pasar el tiempo
- Manos flotantes
- Como cuando la piedra rebota en el agua

La retroalimentación inmediata que brinda I1 a P1 al compartir estas imágenes o conceptos busca ahondar en la colectividad, aun cuando el otro cuerpo no se moviliza en conjunto con P1, I1 acompaña y comparte la exploración desde su propia vivencia. Así, al dar un espacio para que los espectadores se manifiesten dentro del mismo ejercicio creativo, la performer hace consciente el hecho de ser espectada, percatándose de que sus acciones tienen una repercusión en un tercero. De igual forma, se concientiza la incidencia del tercero en el accionar de la performer, resignificando el colectivo como un espacio creativo que alberga e intercambia ambas sensibilidades. Como afirma Fischer-Lichte, “La percepción del espectador influye desde el primer momento en el transcurso de la realización escénica y afecta, a su vez, tanto a actores como espectadores en la medida que moviliza energía y la hace circular (2011, p.124).

A continuación, se desarrolla la quinta parte del laboratorio que consiste en una exploración corporal en torno a los conceptos compartidos. En esta fase, se observa que P1 es capaz de interiorizar rápidamente los imaginarios y conceptos, evidenciando su capacidad de vincularse con un tercero. Al potenciar la incorporación de experiencias ajenas, la performer no sólo enriquece su lenguaje, sino que indaga en lo colectivo desde una perspectiva distinta, donde el otro puede estar

presente más allá de su cuerpo y /o movimiento. Esto resulta aún más relevante debido al contexto sanitario vivido actualmente, ya que propone una alternativa a la colectividad proxémica, dividiendo lo colectivo como un espacio/tiempo múltiple, donde las participantes pueden articular nuevos modos de relacionarse y permear las experiencias individuales.

Por otra parte, se observa que incluso cuando se incorporan los nuevos conceptos a la exploración, P1 mantiene la gestualidad de los brazos desarrollada a lo largo de todo el laboratorio. La tendencia a dicha gestualidad coincide con una búsqueda de lenguaje, ya que no sólo se mantienen como un motivo corporal, sino que también son parte de un código comunicacional más cotidiano. Los brazos o manos usualmente tienen gran importancia en la comunicación no verbal humana, acompañando la enunciación. Es interesante observar como aun dentro de un espacio no convencional de comunicación (la danza/performance), P1 mantiene la tendencia expresiva de los brazos, reflejando el impacto de la iterabilidad cotidiana en su accionar.

Finalmente, concluyendo esta fase, se pide a P1 identificar y repetir una acción del estado corporal hasta ahora explorado. P1 comienza a girar acompañándolo de una gestualidad de los brazos. Al seleccionar y repetir la acción del giro, se produce un acercamiento más literal al concepto de iterabilidad. Ahora, el giro que ha estado presente durante toda la exploración, es reconocido como un código de movimiento, como una acción que contiene el sentido del estado.

La sexta y última fase del laboratorio, consiste en el nombramiento del estado corporal encontrado al finalizar la exploración. El nombrar los estados permite generar un concepto iterable tanto verbalmente como corporalmente, de esta forma, performer e investigadora pueden acceder a un código que contiene la experiencia compartida. En este caso, P1 nombra al estado corporal «estado hada», así generando una convención decodificable para ambas partes.

4.2 Iterabilidad y agotar la acción

El segundo laboratorio se desarrolla en dos partes, construidas a partir de los tópicos «iterabilidad» y «agotar la acción», aunque ambos indicadores están relacionados, se desarrollan en fases independientes para así simplificar el análisis y la comprensión de los conceptos. Cada una de las fases se encuentran vinculadas con las vivencias del primer laboratorio.

En la primera parte, se lleva a cabo una exploración corporal semi-guiada con el propósito de visitar el «estado hada» trabajado por P1. En una primera instancia se guía a P1 por una sensibilización de sus sentidos, de esta forma, entra en la percepción activa de su cuerpo y del espacio/tiempo que la rodea. Se invita a percibir la respiración con los ojos abiertos, observando todo lo que entra dentro de su campo visual. El mantener los ojos abiertos permite incluir los estímulos visuales a la percepción interna de la respiración, de este modo se busca disminuir la enajenación de P1, recordando que, si bien se encuentra en la exploración de un imaginario, existe un espacio y un cuerpo concreto que la acompaña.

A medida que P1 sensibiliza su respirar, se le invita a incorporar otros sentidos a su observación. Al sumar la percepción de los otros sentidos, la performer puede complejizar y enriquecer su sensación de «presente», asimilando los diversos factores que construyen tanto su estado corporal, como el espacio/tiempo que ella y los espectadores (en este caso I1) proponen. Aun cuando no se le ha instruido retomar el lenguaje del estado hada, P1 reitera en la gestualidad de los brazos y en la cualidad leve observada en el laboratorio anterior. Por una parte, esto confirma que las características encontradas en el estado hada decantan de la percepción presente de la respiración. Por otra parte, se infiere que el movimiento de los brazos forma parte del lenguaje identitario de

P1, es decir, pertenece a la performatividad –refiriendo a la construcción y actuación de una identidad– que P1 presenta en este contexto.

Una vez que P1 sensibiliza y activa su cuerpo, se incita a re-habitar el estado hada, accediendo progresivamente a la corporalidad que este propone. P1 es capaz de entrar rápidamente en el estado corporal explorado, dando cuenta de la gran asimilación que tiene de este lenguaje. Se evidencia que gracias a la codificación realizada en el laboratorio anterior, P1 es capaz de comprender y reincorporar el sentido y la corporalidad del estado. Revisitar el estado hada permite poner en práctica los códigos y convenciones construidas por P1 e I1, ya que se entra en una dinámica citacional que solidifica el sentido del estado. En este caso la iterabilidad no sólo implica la enunciación de conceptos acordados, sino que también incluye al mismo accionar del cuerpo como un lenguaje.

Posteriormente, se le pide a P1 maximizar el estado hada, dejando que ésta interprete libremente el significado de la instrucción. P1 insiste en los giros y saltos, instalando la idea de un traslado errante, que nunca se detiene en el espacio. Es importante destacar que en este momento no se ha indicado trabajar sobre el concepto de «errante», sino que es la abstracción subjetiva de P1 que lleva a localizar en estas dos acciones, un código que permite reconocer y acceder al estado hada. A través de lo transitorio, la performer se acerca corporalmente a la noción de lo liminal, extrapolando el carácter elusivo de la performance a un cuerpo que es incapaz de fijarse en el espacio. De esta forma, centra su movimiento en la transformación, ya que no se trata de los lugares a los que llega, sino de lo que sucede durante el recorrido, en otras palabras, el valor reside en el proceso de desplazamiento. Como bien expresa Barría “Lo liminal no será pues un estado de alguna especie ni una simple línea divisoria para ser simplemente traspasada, será un lapso de tiempo en

el que sucederá una serie de acontecimientos gravitantes” (2014, p.13). Es entonces la transformación del cuerpo a través del espacio/tiempo lo que sostiene al lenguaje.

A medida que P1 profundiza en la cualidad, se le invita a intencionar la búsqueda del giro y lo errante como una forma de preparar su cuerpo para la próxima exploración. Así, P1 puede aproximarse hacia los conceptos de umbral o liminal, asimilando la pérdida de los límites físicos que orientan su movimiento con el carácter intersticial y ambiguo de la liminalidad. En otras palabras, se hace un paralelo entre la desorientación que ambos estados provocan. Se observa que P1 es capaz de mantener la levedad de los movimientos a pesar de la labilidad que provocan los giros y las trayectorias ambulantes, esta persistencia visibiliza la capacidad de P1 de estar presente en el estado incluso cuando la acción se transforma. Ya finalizando la exploración la corporalidad comienza a simplificarse, sosteniendo continuamente el giro sobre el propio eje, una vez que P1 interrumpe los giros se le invita a disminuir el movimiento hasta llegar a la quietud.

Precisamente, la segunda parte del laboratorio consiste en la búsqueda y la insistencia del giro, acción seleccionada por P1 al finalizar la fase cinco del primer laboratorio. Esta exploración es de menor duración debido a los efectos físicos que provoca el girar, es por esto que en todo momento se busca resguardar y respetar las pausas, modificaciones y reacciones que la performer considera necesarias. A diferencia de las exploraciones pasadas, I1 no guía ni interviene con premisas, por lo que P1 trabaja libremente sobre la indicación de agotar el giro.

A lo largo de la exploración, P1 desarrolla distintas formas a intensidades del giro, entrando en la acción progresivamente. En un comienzo, se acerca a la acción a través de desequilibrios y traslados de peso, dejándose llevar por la inercia de estos para así decantar en pequeñas rotaciones.

A medida que se familiariza con el movimiento, empiezan a aumentar los giros y sus variaciones, produciéndose un desplazamiento amplio y continuo por el espacio.

Es posible analizar el uso del giro desde diferentes perspectivas. Por un lado, la insistencia y repetición del movimiento permiten a P1 reconocer la importancia que esta acción tiene dentro de su lenguaje, concientizando la presencia continua del giro a lo largo de todas las experimentaciones. Por otra parte, a través de la reiteración P1 puede buscar nuevas formas de accionar un movimiento concreto, desprendiéndose así de las normas que establecen qué es o no un giro. Por ejemplo, P1 deconstruye la acción dibujando círculos y espirales ascendentes con sus manos, de esta forma, mantiene la corporalidad desarrollada trasladando el soporte de la acción.

Asimismo, el giro implica el mareo, es decir, la pérdida parcial o total del sentido de la orientación. Esto es comparable a la experiencia umbral o liminal, ya que esta presenta un entremedio donde no es posible determinar dicotomías concretas, en este caso, se pierde el sentido del arriba-abajo, izquierda-derecha, etc. Otro paralelismo entre el espacio umbral y el giro es su potencial transformador. Al igual que lo liminal, el giro permite transformar el cuerpo, difuminando las formas del movimiento y los sentidos.

Durante todo el desarrollo de esta etapa se observa que a pesar de la repetición y la desorientación, P1 es capaz de mantenerse presente en el accionar. Al insistir en las posibilidades de la acción, la performer habita la metamorfosis del espacio/tiempo propuesto, alejándose de un sentido narrativo que determine el por qué de los giros, para así acercarse al valor intrínseco del presente. De este modo, instala la experiencia misma como una forma de comprender la acción.

5. Conclusiones

A lo largo del proceso de investigación se han abordado diferentes perspectivas sobre el significado y las características de la performatividad. A través de los sustentos teóricos y las prácticas experimentales se ha buscado comprender **de qué forma las herramientas performativas afectan el ejercicio de la composición coreográfica**. De este modo, se han establecido vínculos que develan el potencial creativo de la performatividad. Por una parte, **el uso de herramientas performativas permitió ahondar en la construcción de una corporalidad, comprendiendo al cuerpo como un ente generador de lenguaje**. Por medio de la percepción presente del cuerpo y su accionar, surgen manifestaciones físicas y abstractas que transmiten las experiencias de la performer, es decir, expresan parte de su realidad. Son entonces el cuerpo y la acción un lenguaje en sí, una enunciación no verbal que escapa de los significantes convencionales. Esto quiere decir que, **como todo lenguaje, cuerpo y acción producen realidad, o sea, modifican el estado de las cosas**. Es en esta transformación donde se sostiene la performance, encontrando en el accionar su propio sentido.

Por otra parte, se pudo encontrar **en la repetición y la insistencia un medio por el cual suspender los discursos normativos**, interrumpiendo la representación del accionar cotidiano, para así instalar un espacio/tiempo de transformación donde el cuerpo acciona con mayor libertad. Esta autonomía permitió a la performer disolver su propio relato identitario, difuminando los límites de las estructuras que condicionaban su actuar. Por lo tanto, **el agotar la acción es una herramienta que provee un punto de fuga, generando un cuestionamiento de los procedimientos históricos del accionar**. Al establecer una perspectiva crítica y reflexiva, la performance permite transformar tanto los actos como la propia identidad.

Asimismo, **la performance como espacio de transformación somete a cuestionamiento los relatos colectivos de una comunidad**, lo que permite revisar y reorganizar las estructuras sociales que configuran las dinámicas del grupo. Si bien, en esta investigación no se indagó en lo colectivo desde una exploración corporal conjunta, sí se buscó articular la colectividad desde otras perspectivas. Los laboratorios de experimentación se enmarcan bajo un proceso coreográfico particular, funcionando no sólo bajo la dinámica investigadora/performer, sino que también coreógrafa/performer. **Al potenciar la colectividad dentro de los laboratorios mediante la apertura de espacios de diálogo e interacción, se desestructuran dichas dicotomías, planteando una desjerarquización del ejercicio de composición coreográfica.**

De igual forma, **se devela la aparición de la post-danza en el ejercicio coreográfico y cómo esta se relaciona con las herramientas performativas mencionadas.** Por un lado, al plantear una mirada crítica respecto a la configuración social de la composición, se busca problematizar la práctica dancística, **reconociendo su poder como ente generador de jerarquías**, un organizador social que estructura la identidad de los sujetos. Al identificar su propia fuerza, la danza - específicamente la composición coreográfica- puede transformarse en un agente activo que determine su propia configuración. Por otro lado, la post-danza se manifiesta cuando se utiliza al cuerpo, el movimiento y sus sensibilidades como formas de producir conocimiento, **superando la noción de que teoría y práctica son categorías separadas** para así comprender al conocimiento como una cognición encarnada.

Finalmente, existe una última idea transversal para la post-danza y la performance: **la resignificación del proceso. A través de la búsqueda de la acción presente y del espacio/tiempo de transformación**, la performance revaloriza el proceso, ya que se sostiene en la duración efímera de la experiencia, como propone Barría “los cuerpos duran, porque las acciones que ejecutan

duran” (2014, p.15). Paralelo a esto, la post-danza se plantea como una idea abierta que indaga constantemente en las posibilidades del presente, de esta forma, **instala en el proceso su sentido de ser, proponiendo una danza que se piensa, que se cuestiona y se acciona, no para llegar a una respuesta final sino que para explorar su propio quehacer.**

6. Bibliografía

Austin, J. (1962). *Cómo hacer cosas con palabras*.
http://revistaliterariakatharsis.org/Como_hacer_cosas_con_palabras.pdf

Barría, M. (2014). *Intermitencias: Ensayos sobre performance, teatro y visualidad*. (1ª ed.).
Universitaria.

Butler, J. (2007). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.

Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Paidós.

Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. (1ª ed.). Paidós.

Chauchat, A., Vujanovic, A., Lepecki A., Burrows, J., Cvejic, B., Kunst, B., Szasz, C., Wikstrom, J., Jarl Ortega, O., Graziano, V., Elagoz, S., Soderhult, E., Schmitz, E., Scheiwiller, M., Wallenhorst, M., Andersson, D. (Ed.), Edvardsen, M. (Ed.), (...) Spangberg, M. (Ed. (2017). *POST-DANCE*. [s.n].
<http://martenspangberg.se/sites/martenspangberg.se/files/uploads/370095770-Postdanza.pdf>

Collados-Alcaide, Antonio (2015). Laboratorios artísticos colaborativos. Espacios transfronterizos de producción cultural. *Arte, Individuo y Sociedad*, 27(1), 45-64.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=5135/513551296003>

- Dallal, Alberto. (1999). Exploraciones sobre la construcción y la reconstrucción coreográficas. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XXI(75), 235-253.
<http://dx.doi.org/10.22201/iee.18703062e.1999.74-75.1873>
- De Santo, M. de. (2013). Prolegómenos de la performatividad: Un diálogo posible entre J.L. Austin, J. Derrida y J. Butler. *Sapere Aude*, 4(7), 368-384.
<http://periodicos.pucminas.br/index.php/SapereAude/article/view/5509>
- Derrida, J. (1971). *Firma, acontecimiento y contexto*. <https://www.ufmg.br/derrida/wp-content/uploads/downloads/2010/05/Derrida-Jacques-Firma-acontecimiento-contexto.pdf>
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada editores.
- Gómez Velázquez, S. (2016). *La performatividad generadora de espacio y cuerpo*. [tesis de master, Universidad Autónoma de Barcelona]. Repositorio EINA.
https://diposit.eina.cat/bitstream/handle/20.500.12082/719/2015_2016_gomez_velazquez_sara.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Hernández Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI*, 26, 85-118. Recuperado a partir de <https://revistas.um.es/educatio/article/view/46641>
- Lepecki, A. (2007). Choreography as Apparatus of Capture. *TDR: The Drama Review* 51(2), 119-123. <https://www.muse.jhu.edu/article/216111>.
- Martínez, M. 2006. La investigación cualitativa (síntesis conceptual). *Revista IIPSI*, 9(1), 123-146.
https://sisbib.unmsm.edu.pe/Bvrevistas/Investigacion_Psicologia/v09_n1/pdf/a09v9n1.pdf

Navarro, J. (2007) PROMESAS DECONSTRUIDAS. AUSTIN, DERRIDA, SEARLE. *Thémata*, (39).

<https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/46610/art13.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Preciado, B. (2004). Entrevista Beatriz Preciado a Jesús Carillo. *Desacuerdos*, 2, pp.244-261.

<https://www.scielo.br/pdf/cpa/n28/16.pdf>

Tambutti, S. (2008). Itinerarios teóricos de la danza. *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas*, (43), 11-26. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4646508>

Turner, V. (1988). *El proceso ritual*. Taurus.

Valenzuela, S., Barría, M. (Ed.), Mitchell, J., Rojas, S., Brito, E., Espinoza, M., Vargas, C., Rabanal, G., Rosen, M., Kurapel & A., Ruiz, V. (2011). *La intensidad del acontecimiento. Escrituras y relatos en torno a la performance en Chile*. [s.n.].

7. Anexos

7.1 Laboratorio I

Objetivo: Se pretende entrar en la percepción del tiempo presente a través de la concientización de la respiración. De igual forma, se busca mantener un diálogo constante que genere una experiencia de creación colectiva, donde todas las partes tengan incidencia en el desarrollo y la reflexión del laboratorio.

Fecha de ejecución: 11 de diciembre 2020

Contexto: El laboratorio fue realizado de forma presencial en el espacio doméstico de la performer.

Participante: Bailarina/Performer 23 años (P1), Creadora/Investigadora 21 años (I1).

Análisis de tópicos/indicadores: Acción presente y construcción colectiva.

| Tópico/Indicador | Acción | Muestra | Descripción del suceso | Fotograma/ dibujo | Análisis |
|------------------|---|---------|---|----------------------|---|
| Acción presente | Sensibilización y exploración semi-guía | P1 | <p>P1 se mantiene un largo tiempo recostada en el suelo percibiendo su respiración.</p> <p>Una vez que se le invita a la movilización de su cuerpo, comienza a realizar lentamente micromovimientos de sus extremidades.</p> <p>Los movimientos comienzan a crecer manteniendo una cualidad lenta y suave.</p> <p>Aun cuando los movimientos crecen y varían levemente su</p> | Fotograma N° 1 | <p>Se observa que P1 entra en una mentalidad reflexiva, dándose el tiempo de sensibilizar su respiración desde la quietud.</p> <p>P1 logra entrar en una percepción activa de su respiración, explorando en la interacción del aire interno y externo.</p> <p>El concientizar la respiración permite abordar el</p> |

| | | | |
|--|--|--|---|
| | | <p>velocidad, P1 se mantiene en el nivel bajo.</p> <p>Existe una tendencia a la gestualidad de los brazos, al igual que una insistencia en el movimiento curvo.</p> <p>Comienza a explorar entre los diferentes niveles, variando también la velocidad de su movimiento. Aun así no llega a una movilidad rápida.</p> <p>Al incorporar el nivel alto los movimientos comienzan a crecer. Se mantiene la tendencia a la movilización de los brazos explorando en el swing y caída de estos, la amplitud de los movimientos repercute en la movilidad del resto del cuerpo, ampliando su rango.</p> <p>La respiración comienza a adquirir una leve sonoridad, como un suspiro.</p> <p>A través de la gestualidad de los brazos comienzan a aparecer pequeños giros. P1 se mantiene</p> | <p>tiempo presente, aislando una acción involuntaria, cotidiana y reiterativa; entregándole un valor explorativo a su percepción.</p> <p>Al hacer consiente la acción se permite entrar en otras posibilidades del movimiento, por ejemplo, P1 accede al sonido de la respiración como un factor de su lenguaje corporal.</p> <p>Resulta interesante hacer un paralelo entre la performatividad enunciativa y el empleo de la voz como herramienta de expresión abstracta. Si bien el</p> |
|--|--|--|---|

| | | | | |
|--|--|--|---|--|
| | | | <p>mayoritariamente en el nivel alto.</p> <p>Los suspiros se transforman en la entonación de melodías que acompañan el movimiento.</p> <p>Los brazos continúan teniendo una gran importancia en el movimiento. La voz comienza a tomar más volumen e intención, acompañando en todo momento al cuerpo.</p> <p>P1 entra en una relación entre la gestualidad de sus brazos con la sonoridad de su voz, insistiendo en un gesto particular.</p> <p>Se da la instrucción de detenerse abruptamente y mirar a los ojos a la investigadora (desde ahora I1). P1 comienza a reír, se sienta e intenta calmar su respiración. La risa se torna llanto. I1 se acerca a P1 y se abrazan, finalizando la exploración.</p> | <p>uso de la voz de P1 no entra dentro de códigos idiomáticos, sino más bien entona una melodía, la voz en sí misma genera un lenguaje, siendo una manifestación de la corporalidad de la performer</p> <p>La detención repentina de la exploración apunta a interrumpir en el espacio/tiempo creado por P1, comparándolo con la percepción del estar siendo observada. Al poner en contraste estas dos situaciones, P1 puede identificar el espacio umbral de transformación,</p> |
|--|--|--|---|--|

| | | | | | |
|------------------------|---|----|--|--|---|
| | | | | | como un lugar –o un no-lugar– que se abstrae de lo cotidiano. |
| Construcción colectiva | Conversación en torno a la exploración previa | P1 | <p>Il, p.1: y...¿Cómo qué te pasó cuando te dije como «ya para, mírame»?</p> <p>P1, r.1: ya... estaba, estaba muy metida en lo que estábamos haciendo, cuando me estaba moviendo y el sonido que hacía la voz, y como que siento que escuchaba tus instrucciones y como que las incorporaba pero... sentía como que venían desde afuera ¿cachai? Como que yo estaba en una burbuja propia y esto como que me traspasaba pero de una forma muy piola. Y cuando me dijiste «ya ahora para» se explota la burbuja ¿cachai? Como que vuelta al mundo real. (...) Fue como cuando estai en la volá así como en el parque y de repente como que mirai y cachai que todos te están mirando (...) y es como «Oh hay un mundo de afuera que me está mirando» y es incómodo ¿cachai?</p> | | <p>P1 habla de una burbuja, de un estar adentro y un estar afuera. Refiere a entrar en un estado vulnerable donde las acciones presentes sirven como un punto de fuga de la normatividad cotidiana, contrastando con la performatividad de la identidad social.</p> |

| | | | | | |
|-----------------|---|----|--|----------------|--|
| | | | <p>Como que fue una risa incómoda igual, (...) pero inocente a la vez, porque me sentía muy niña antes y cuando paré como que... Sí, fue como que me cayó el peso de los años, fue una cosa así muy rara, como «yo no debería estar haciendo estas cosas porque ya soy grande», entonces como que no tengo permitido hacer estos ruidos raros, moverme así ¿cachai? Yo creo que por eso quizás también me puse a llorar.</p> | | |
| Acción presente | Profundización en el accionar del cuerpo a través de la exploración | P1 | <p>I1 pide a P1 que escoja una premisa corporal que haya podido identificar en la exploración anterior.</p> <p>P1 inicia de pie en el espacio entrando rápidamente en la exploración corporal. Moviliza los brazos, jugando con el peso, rebote y swing de estos, aun cuando se explora en estas acciones, se mantiene una cualidad leve. Los soportes se mantienen disponibles al movimiento.</p> | Fotograma N° 2 | <p>Después de la verbalización P1 entra fácilmente en un estado corporal claro, proyectando un lenguaje identitario de movimiento.</p> <p>Se observa una secuencialidad en la profundización del movimiento. Partiendo desde la gestualidad de los brazos, P1 es capaz de transmitir y transformar la movilidad, decantando en</p> |

| | | | |
|--|--|--|--|
| | | <p>El movimiento comienza a expandirse por la cintura escapular, encontrando una mayor tridimensionalidad. Se mantiene una velocidad crucero (velocidad cómoda/entremedia), acelerando levemente en algunos movimientos.</p> <p>La movilización de la cintura escapular provoca pequeños desequilibrios, caídas, rebotes y torsiones en el resto del cuerpo.</p> <p>Comienzan a aparecer giros y pequeños saltos que acompañan la movilidad del tren superior.</p> <p>Se insisten y se amplía el rango de los giros y saltos. P1 sostiene una leve sonrisa a lo largo de toda la exploración</p> <p>I1 invita a explorar la premisa corporal hasta ahora encontrada, en el nivel medio.</p> <p>P1 empieza a movilizarse en el nivel medio pero se detiene repentinamente luego</p> | <p>desequilibrios, saltos y giros, sin abandonar dicha gestualidad.</p> <p>Es importante destacar que el ahondar en la premisa permite divisar nuevas perspectivas de una movilidad ya experimentada. A través de la reflexión verbal y corporal, P1 puede identificar la complejidad de su propio lenguaje, seleccionando y profundizando un discurso corporal.</p> <p>Anteriormente P1 habló sobre la inocencia y la infancia, lo cual se condice con la tendencia del movimiento observada en esta experimentación. Su cuerpo se mantiene en una cualidad leve e insiste en las acciones de saltar y girar, actividades socialmente asociadas con lo lúdico e infantil.</p> |
|--|--|--|--|

| | | | |
|--|--|--|--|
| | | <p>de un sonido en su pie. Il pregunta si está todo bien y P1 revisa su pie, confirmando que puede continuar. Entra nuevamente en la exploración, esta vez utilizando inmediatamente el nivel medio.</p> <p>El movimiento se torna más central y se utilizan más contrastes en la velocidad, jugando entre lo lento, rápido y crucero. La mirada suele acompañar el movimiento de las manos, acentuando la gestualidad de estas. Se sigue esbozando la sonrisa. Se incorpora el nivel bajo.</p> <p>Il invita a concientizar e insistir en la sonrisa, sosteniéndola con el resto del cuerpo.</p> <p>Los movimientos se vuelven más dinámicos, explorando aún más en el contraste de velocidades e incorporando el uso de la periferia. Si bien hay pequeños momentos de energía fuerte, se sigue tendiendo a lo leve. Se</p> | <p>Asimismo, la aparición de la sonrisa afirma el carácter lúdico y presente del accionar del cuerpo, delatando la inmersión de P1 en la exploración.</p> <p>Al incorporar la sonrisa como premisa se busca sensibilizar a P1 de que su propia reacción al ejercicio es un factor que incide en la construcción de su movimiento y, al mismo tiempo, en el espacio/tiempo que este crea.</p> |
|--|--|--|--|

| | | | | |
|--|--|--|--|--|
| | | | <p>mantiene un nivel bajo, incorporando giros, deslices y movimientos de piernas.</p> <p>II invita a profundizar en la sonrisa. P1 se incorpora a la verticalidad, vuelven a aparecer los saltos y giros, acompañados del swing y rebote de los brazos. P1 ríe y jadea. Se mantiene en constante movimiento.</p> <p>Hace una pequeña pausa para recuperar el aire y retoma. P1 insiste en los giros y saltos. Aparecen pequeñas entonaciones de la voz que acompañan al movimiento.</p> <p>II invita a volver a la premisa inicial. P1 comienza a calmar el jadeo, retomando el juego de los brazos leves, acompañado de giros suaves. II guía a la calma del movimiento, buscando la detención de la exploración. P1 realiza movimientos cada vez más pequeños y suaves, hasta llegar a la pausa.</p> | |
|--|--|--|--|--|

| | | | | | |
|--|--|-----------|--|-----------------------|--|
| <p>Construcción colectiva.</p> | <p>Compartir conceptos observados en la profundización</p> | <p>I1</p> | <p>I1 comparte con P1 conceptos generados a partir de la observación de la exploración:</p> <ul style="list-style-type: none"> -La caída de los brazos -Péndulo -Pasar el tiempo -Manos flotantes -Como cuando la piedra rebota en el agua | | <p>La retroalimentación inmediata que brinda I1 a P1 al compartir estos conceptos busca ahondar en la colectividad, aún cuando el otro cuerpo no se moviliza en conjunto con P1, I1 acompaña y comparte la exploración desde su propia vivencia.</p> |
| <p>Integración de lo colectivo en la acción presente</p> | <p>Exploración corporal en torno a los conceptos compartidos</p> | <p>P1</p> | <p>A partir de los conceptos compartidos, P1 profundiza la exploración corporal.</p> <p>Inicia de pie, movilizandolos brazos en swings leves. Incorpora pequeños rebotes de los brazos y manos, manteniendo la cualidad leve. Los movimientos transitan entre lo rápido y la velocidad crucero. Los soportes están muy disponibles al dinamismo del cuerpo. Utiliza principalmente el nivel alto.</p> <p>Se incorpora el uso de una cualidad más fuerte, intensificada por</p> | <p>Fotograma N° 3</p> | <p>P1 es capaz de interiorizar rápidamente los imaginarios y conceptos compartidos, evidenciando su capacidad de vincularse con un tercero (en este caso I1). Al potenciar la incorporación de experiencias ajenas, P1 no sólo enriquece su lenguaje, sino que indaga en lo colectivo desde una perspectiva distinta donde el otro puede estar presente más allá de su cuerpo y/o movimiento. Esto resulta aún más relevante debido al</p> |

| | | | |
|--|--|--|--|
| | | <p>los swings y caídas de los brazos. Los movimientos de la cintura escapular afectan el resto del cuerpo generando pequeños colapsos, giros y desequilibrios. Los brazos se mueven tanto por la periferia como por la centralidad.</p> <p>P1 va hacia el suelo manteniendo el dinamismo de los brazos, se intensifica la desarticulación de estos, otorgándole una cualidad «desarmada» al movimiento. Se incorporan pequeños momentos donde disminuye sutilmente la velocidad.</p> <p>P1 se levanta y moviliza los brazos en rebotes, el movimiento se torna un poco más estructurado. Se transita entre el nivel alto y el nivel bajo, jugando con caídas del cuerpo, pausas, swings y rebotes de los brazos.</p> <p>Aparece tanto la cualidad desarticulada como una más</p> | <p>contexto sanitario vivido actualmente, ya que propone una alternativa a la colectividad proxémica, dividiendo lo colectivo como un espacio/tiempo múltiple, donde las participantes pueden articular nuevos modos de relacionarse y permear las experiencias individuales.</p> <p>La tendencia a la gestualidad de los brazos coincide con una búsqueda de lenguaje, ya que no sólo se mantienen como un motivo corporal, sino que también son parte de un código comunicacional más cotidiano. Los brazos o manos usualmente tienen gran importancia en la comunicación no verbal humana, acompañando la enunciación. Es interesante observar como aun dentro de un espacio no</p> |
|--|--|--|--|

| | | | |
|--|--|--|--|
| | | <p>articulada. Se integran las diferentes velocidades, pero se favorece lo rápido, lo crucero y las pausas. Se utiliza diferentes cualidades, pero sin llegar a un extremo de lo fuerte. La mirada suele acompañar el movimientos de las manos, o se lleva hacia arriba.</p> <p>Il invita a explorar «el contrario» de lo hasta ahora explorado.</p> <p>P1 adquiere mayor tensión muscular y disminuye la articularidad de los brazos. Los movimientos se tornan fuertes, densos y controlados.</p> <p>Il invita a volver al estado corporal principal. P1 accede rápidamente a la movilidad, recuperando la cualidad leve o flotante, al igual que la articularidad de los brazos.</p> <p>Il pide identificar una acción de este estado</p> | <p>convencional de comunicación (la danza/performance), P1 mantiene la tendencia expresiva de los brazos, reflejando el impacto de la iterabilidad cotidiana en su accionar.</p> |
|--|--|--|--|

| | | | | | |
|-------------------------|-------------------------|----|--|--|---|
| | | | <p>corporal, para luego repetirla.</p> <p>P1 comienza a girar acompañándolo de una gestualidad de los brazos. La acción comienza a desarmarse poco a poco, provocando pequeñas caídas. P1 comienza a jadear.</p> <p>I1 indica que realice el movimiento una última vez. P1 lo realiza con mayor intensidad hasta quedar en el suelo, regulando su respiración.</p> | | <p>Al seleccionar y repetir la acción del giro, se produce un acercamiento más literal al concepto de iterabilidad. El giro que ha estado presente durante toda la exploración, es ahora reconocido como un código de movimiento.</p> |
| Construcción colectiva. | Nombramiento del estado | P1 | P1 nombra el estado corporal que encontró al finalizar la exploración: estado hada. | | <p>El nombramiento de los estados permite generar un concepto iterable tanto verbalmente como corporalmente, de esta forma, performer e investigadora pueden acceder a un código que contiene la experiencia compartida.</p> |

7.2 Laboratorio II

Objetivos: Se busca abordar la noción de iterabilidad por medio de la alusión del estado hada.

Asimismo, se pretende generar una práctica que agote la acción a través de la insistencia en el giro.

Fecha de ejecución: 30 de diciembre 2020.

Contexto: El laboratorio fue realizado de forma presencial en el espacio doméstico de la performer.

Participantes: Bailarina/Performer 23 años (P1).

Análisis de tópicos/indicadores: Iterabilidad y agotar la acción.

| Tópico/Indicador | Acción | Muestra | Descripción del suceso | Fotograma/ dibujo | Análisis |
|------------------|---|---------|--|----------------------|---|
| Iterabilidad | Revisitar el estado hada por medio de la exploración corporal | P1 | <p>P1 inicia recostada en el suelo, I1 la invita a abrir los ojos y comenzar a percibir su respiración.</p> <p>P1 se mantiene recostada, observando dentro de su campo visual, es decir, sin mover la cabeza.</p> <p>Una vez que P1 sienta que ya ha sensibilizado su respiración y ha observado todo desde la quietud, se le invita a incorporar otros sentidos a su percepción, por ejemplo: la temperatura del suelo, el olor del ambiente, el sabor de su boca, etc.</p> | Fotograma N° 4 | <p>El mantener los ojos abiertos permite incluir los estímulos visuales a la percepción interna de la respiración, de este modo se busca disminuir la enajenación de P1, recordando que si bien se encuentra en la exploración de un imaginario, existe un espacio y un cuerpo concreto que la acompaña.</p> <p>Al sumar la percepción de los otros sentidos, P1 puede complejizar y enriquecer su sensación de</p> |

| | | | |
|--|--|---|---|
| | | <p>Se le llama a iniciar la movilización del cuerpo a partir de la percepción de los sentidos que pudo identificar.</p> <p>P1 comienza a movilizar sus pies lentamente, poco a poco el movimiento sube trasladándose a sus piernas. Luego de realizar leves torsiones del tren inferior, P1 moviliza el resto de su cuerpo, manteniendo una cualidad leve y lenta, como si acariciara el suelo y el aire.</p> <p>A medida que empieza a incorporarse del suelo, P1 integra con mayor preponderancia el movimiento de los brazos, continuando con una cualidad flotante, lenta y amable.</p> <p>Se le invita a revisitar desde esta movilidad, pequeñas partes o características del «estado hada»</p> <p>Aparecen pequeños rebotes en los brazos de P1, al igual que ondulaciones de la</p> | <p>«presente», asimilando los diversos factores que construyen tanto su estado corporal, como el espacio/tiempo que ella y los espectadores (en este caso I1) proponen.</p> <p>P1 continúa con la cualidad leve observada en el laboratorio anterior. Al dejarse afectar por los estímulos, P1 moviliza lenta y amablemente su cuerpo, como si la comprensión de estos fuese algo que requiriese calma.</p> <p>Aun cuando no se le ha instruido retomar el lenguaje del estado hada, P1 reitera en la gestualidad de los brazos. Por una parte, esto confirma que las características encontradas en el estado hada decantan de la percepción presente de la respiración.</p> |
|--|--|---|---|

| | | | | |
|--|--|--|---|--|
| | | | <p>mano, regularmente acompaña estos movimientos con la mirada. P1 sostiene una temporalidad que transita entre lo lento y lo crucero.</p> <p>P1 se levanta completamente del suelo, insistiendo en la gestualidad de brazos y manos. Aparecen giros y desequilibrios, por lo que se empiezan a trazar recorridos ambulantes por el piso, es decir, sin mantenerse mucho tiempo en un lugar ni repetir la trayectoria.</p> <p>Empieza a aumentar la rapidez de los movimientos hasta llegar a una velocidad crucero. Mantiene la cualidad leve y flotante, en conjunto con los pequeños rebotes de los brazos.</p> <p>Se incita a P1 a maximizar el estado hada. P1 incrementa los giros y desequilibrios, además de sumar pequeñas aceleraciones en sus movimientos.</p> | <p>Por otra parte, se infiere que el movimiento de los brazos forma parte del lenguaje identitario de P1, es decir, pertenece a la performatividad que P1 presenta en este contexto.</p> <p>P1 es capaz de acceder rápidamente en el estado corporal explorado, dando cuenta de la gran asimilación que tiene de este lenguaje. Se evidencia que gracias a la codificación realizada en el laboratorio anterior, P1 es capaz de comprender y reincorporar el sentido y la corporalidad del estado. Asimismo, se demuestra la habilidad de estar en el tiempo presente accionando.</p> <p>Cuando se le pide a P1 maximizar el estado hada, esta</p> |
|--|--|--|---|--|

| | | | | |
|--|--|--|--|--|
| | | | <p>Surgen pequeños saltos y se insiste en los recorridos errantes. Los movimientos se vuelven más ágiles y veloces, sin llegar a un extremo de rapidez. A ratos la cualidad del cuerpo se vuelve más desarmada, jugando entre la articulación y desarticulación de los brazos.</p> <p>Il hace recordar a P1 una de las premisas compartidas en el laboratorio anterior: como cuando las piedras rebotan en el agua.</p> <p>La gestualidad de los brazos se vuelve más articulada, sin colapsar la musculatura. P1 continúa oscilando entre los giros, desequilibrios y saltos, explorando en sus distintas velocidades. Sostiene la cualidad leve y la mirada hacia las manos.</p> <p>P1 va hacia el suelo, recostándose, el movimiento ahora se centra en la ondulación y el palpitar de las manos.</p> | <p>insiste en los giros y saltos, instalando la idea de un traslado errante. Es importante destacar que en este momento no se ha indicado trabajar sobre el concepto de «errante», sino que es la abstracción subjetiva de P1 que lleva a localizar en estas dos acciones, un código que permite reconocer y acceder al estado hada.</p> <p>A través de los transitorio, la performer se acerca corporalmente a la noción de lo liminal, extrapolando el carácter elusivo de la performance a un cuerpo que es incapaz de fijarse en el espacio.</p> <p>Il recuerda una de las premisas del laboratorio pasado, con el fin de reforzar los imaginarios que llevaron a decantar</p> |
|--|--|--|--|--|

| | | | |
|--|--|--|---|
| | | <p>Vuelve a incorporarse, retomando con más dinamismo el lenguaje descrito anteriormente. Por un momento lo ralentiza, pero en seguida recupera la agilidad. Aumentan los giros y los pequeños saltos.</p> <p>Il impulsa a profundizar en los giros y lo volátil del movimiento, compartiendo el imaginario de dejarse llevar por el viento, como si se encontrase dentro de un torbellino.</p> <p>P1 comienza a trasladarse utilizando sólo giros y saltos. Aun cuando su trayectoria se vuelve más agitada, no pierde la levedad de su movimiento, manteniendo siempre la gestualidad de los brazos.</p> <p>P1 decide rotar sobre su propio eje, quedando en esa acción por un rato. Debido al mareo, pausa los giros y comienza a caminar. Mientras camina realiza pequeños gestos con las manos, persistiendo en las</p> | <p>en el estado final de ese laboratorio.</p> <p>Se intenciona la búsqueda del giro y lo errante como una forma de preparar el cuerpo para la próxima exploración. Así, P1 puede aproximarse hacia los conceptos de umbral o liminal, asimilando la pérdida de los límites físicos que orientan su movimiento con el carácter intersticial y ambiguo de la liminalidad . Se observa que P1 es capaz de mantener la levedad de los movimientos a pesar de la labilidad que provocan los giros y las trayectorias ambulantes. Esta persistencia</p> |
|--|--|--|---|

| | | | | | |
|------------------|------------------------|----|---|----------------|---|
| | | | <p>pulsaciones y la levedad. Poco a poco, recupera el lenguaje explorado en la totalidad de su cuerpo.</p> <p>Vuelve a girar en su propio eje, intercambiando direcciones cada cierto tiempo. Los brazos se encuentran suspendidos, flotando al lado de su cuerpo.</p> <p>Interrumpe los giros para realizar pequeños movimiento en el estado hada. Il invita a disminuir los movimientos lentamente hasta llegar a la quietud.</p> | | <p>visibiliza la capacidad de P1 de estar presente en el estado incluso cuando la acción se transforma.</p> <p>Ya finalizando la exploración la corporalidad comienza a simplificarse, sosteniendo continuamente el giro sobre el propio eje.</p> |
| Agotar la acción | Insistencia en el giro | P1 | <p>P1 inicia de pie balanceando los brazos, rápidamente integra la gestualidad de las manos, articulándolas en movimientos ondulares. Aun cuando no se desplaza mayormente en el espacio, hace pequeños traslados de peso y cambio de direcciones. Se moviliza con una energía leve y una temporalidad lenta.</p> | Fotograma N° 5 | <p>Es posible analizar el uso del giro desde diferentes perspectivas. Por un lado, la insistencia y repetición del movimiento permiten a P1 reconocer la importancia que esta acción tiene dentro de su lenguaje, concientizando la presencia continua del giro a lo largo de</p> |

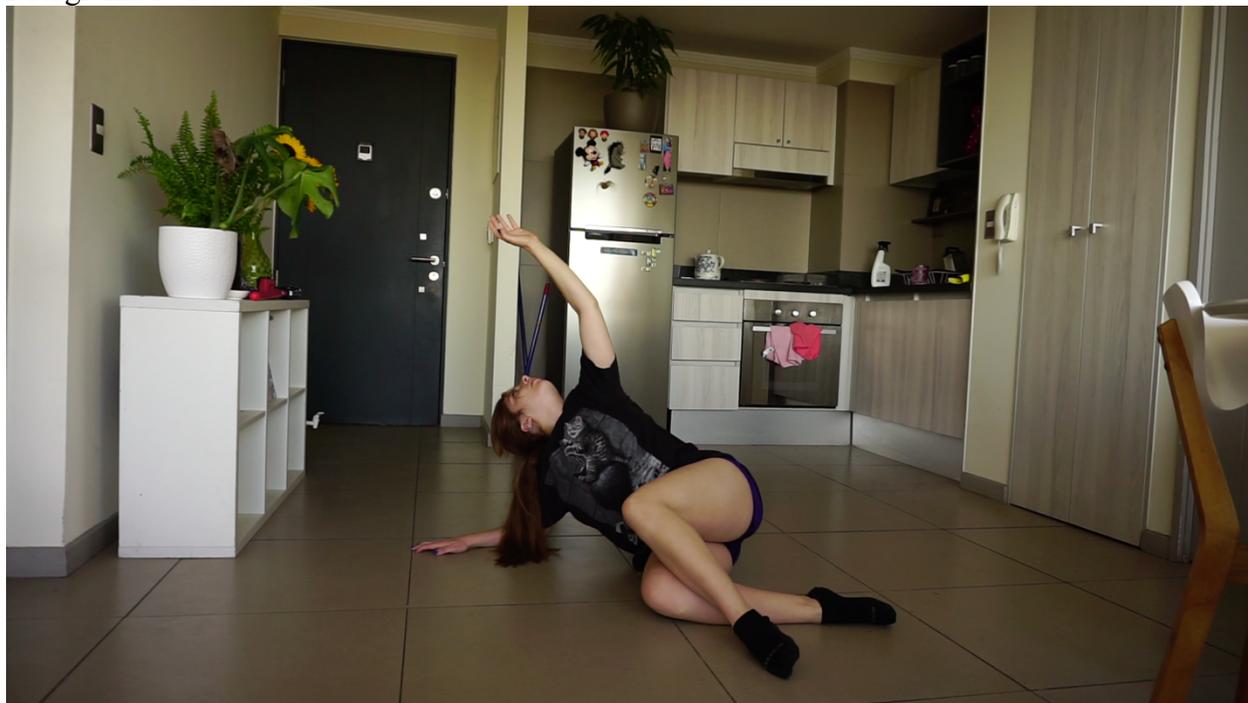
| | | | |
|--|--|---|---|
| | | <p>Empiezan a aparecer giros y con esto mayor desplazamiento. No se abandona la gestualidad de los brazos.</p> <p>Los giros aumentan, siento estos la mayor forma de traslado. De vez en cuando P1 complementa los giros con pequeños saltos. La mirada suele estar centrada en las manos, las cuales realizan movimientos simétricos.</p> <p>Los saltillos aumentan, combinándose con los giros, dando pequeños rebotes como en un trote. Los brazos se dejan afectar por los rebotes, volviéndose más desarticulados. Hay mucho desplazamiento por el espacio, no se repiten los recorridos.</p> <p>P1 cesa por un segundo el movimiento encontrado, retoma el aliento con un suspiro y camina. Al caminar, recupera la articulación de los brazos.</p> <p>P1 comienza a hacer pequeñas espirales ascendentes con las</p> | <p>todas las experimentaciones.</p> <p>Por otra parte, a través de la reiteración P1 puede buscar nuevas formas de accionar un movimiento concreto, desprendiéndose así de las normas que establecen qué es o no un giro.</p> <p>El giro implica el mareo, es decir, la pérdida parcial o total del sentido de la orientación. Esto es comparable a la experiencia umbral o liminal, ya que esta presenta un entremedio donde no es posible determinar dicotomías concretas, en este caso arriba-abajo, izquierda-derecha, etc. Otro paralelismo entre el espacio umbral y el giro es su potencial transformador. Al igual que lo liminal, el giro permite transformar el</p> |
|--|--|---|---|

| | | | |
|--|--|---|--|
| | | <p>manos y los brazos, cada una de estas espirales es acompañada por un giro. Entremedio de cada giro, P1 camina sin una dirección clara, sosteniendo la articulación y desarticulación de las manos. Tiene una energía leve y una temporalidad lenta/crucero.</p> <p>P1 se mantiene en esta dinámica, variando el tamaño de espirales y giros.</p> <p>Finalmente P1 va hacia el suelo con una espiral/giro, recostándose de espalda, una vez en el suelo, continúa con las espirales de los brazos acompañándolas con círculos de la cabeza. Poco a poco ve ralentizando y achicando esta acción, hasta llegar a la pausa.</p> | <p>cuerpo, difuminando las formas del movimiento y los sentidos.</p> <p>Se observa que a pesar de la repetición, P1 es capaz de mantenerse presente en el accionar. Al insistir en las posibilidades de la acción, la performer habita la metamorfosis del espacio/tiempo propuesto, alejándose de un sentido narrativo que determine el por qué de los giros, para así acercarse al valor intrínseco del presente. De este modo, instala la experiencia misma como una forma de comprender la acción.</p> |
|--|--|---|--|

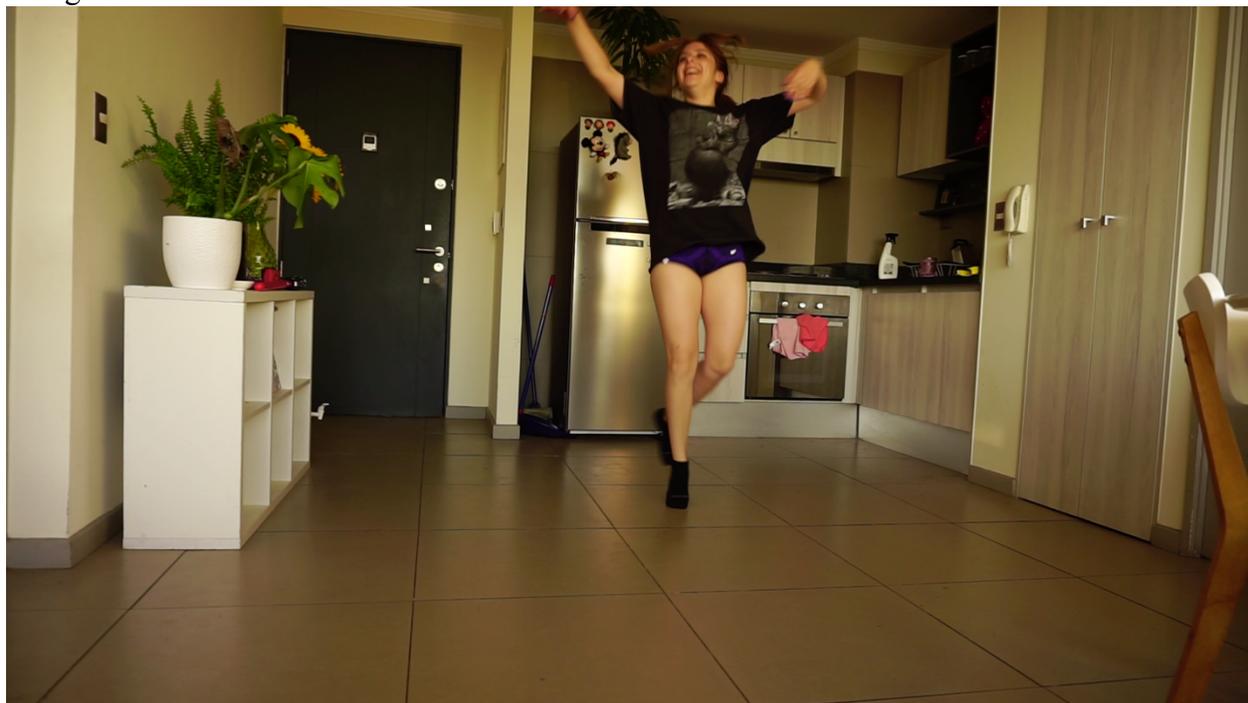
7.3 Fotogramas

Archivo personal de la investigadora.

Fotograma N°1



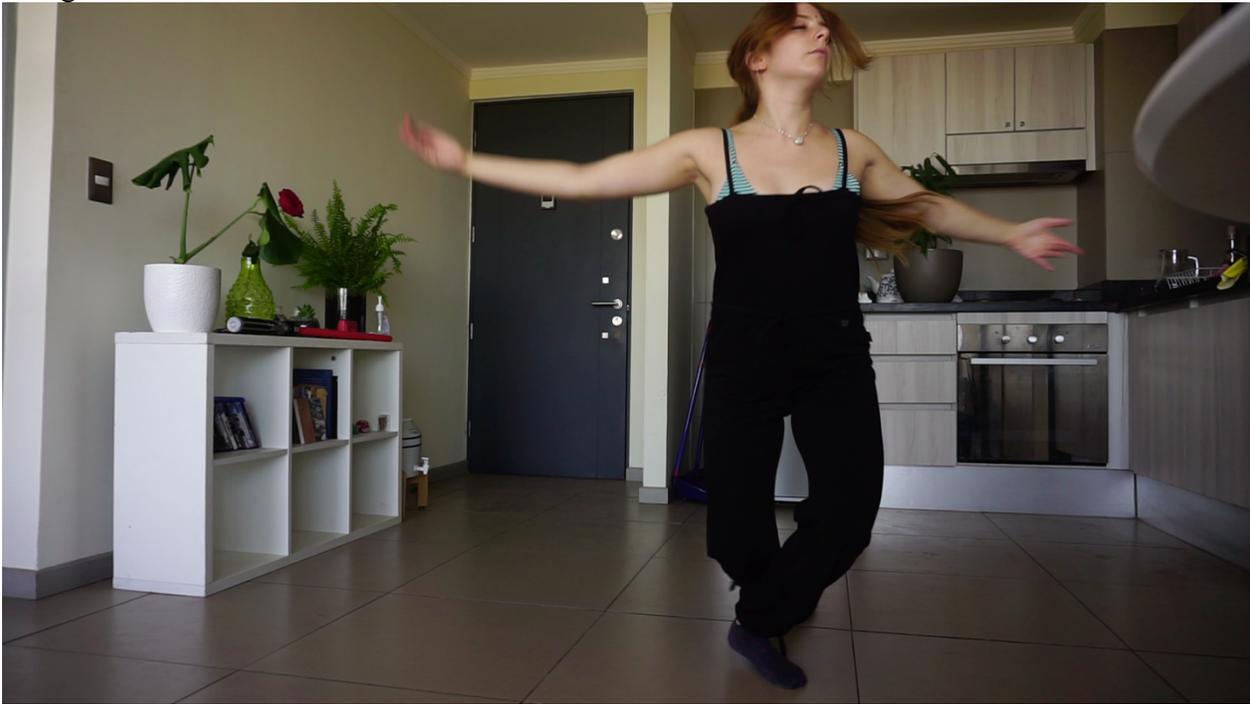
Fotograma N° 2



Fotograma N° 3



Fotograma N° 4



Fotograma N°5

