



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO

ESCUELA DE DANZA

EL CUERPO COMO TERRITORIO DE REVELACIÓN DE LO OMINOSO

Alumna: Martínez Baudet, Danae

Profesora guía: Retuerto Mendaña, Iria

Tesis para optar al grado de licenciatura en Danza

Tesis para optar al título de Coreógrafa

SANTIAGO, 2018.

AGRADECIMIENTOS

Agradecer a mi profesora guía Iria, también a mi mamá, mi papá y mi gata por sus melismáticos ronroneos.



La Romería de San Isidro, GOYA

“siempre me ha parecido que todo debe ser un poco insólito en este mundo, porque, lo contrario de lo insólito es lo común, es decir, UNA LATA” CORTÁZAR

INDICE

INDICE	3
1. INTRODUCCIÓN	5
1.1. Planteamiento del problema.....	5
1.2. Justificación.....	33
1.3. Pregunta de Investigación	35
1.4. Objetivo general	35
1.5. Objetivos específicos.....	36
2. MARCO TEÓRICO.....	36
2.1. EL CUERPO EXPRESIVO	36
2.2. LO OMINOSO.....	65
2.2.1. EL ARTE QUE DESPLIEGA ELIMAGINARIO DE LO OMINOSO	88
▪ El Romanticismo	89
▪ El Surrealismo y el Dadaísmo	91
▪ El mundo de las imágenes.....	95
▪ La imagen y la literatura	104
▪ El mundo de Julio Cortázar	106
3. MARCO METODOLÓGICO.....	111
3.1. Primer laboratorio coreográfico.....	113
3.2. Segundo Laboratorio	118
4. ANÁLISIS DE RESULTADOS	123

4.1. Primer laboratorio:.....	123
4.2. Segundo laboratorio.....	134
5. CONCLUSIÓN	141
6. BIBLIOGRAFÍA.....	154
7. MATERIAL COMPLEMENTARIO (anexo).....	160
7.1.1. Primer laboratorio	160
7.1.2. Segundo laboratorio	191

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Planteamiento del problema

La Estética es un término utilizado constantemente en el arte, sin embargo en sus orígenes filosóficos no hace referencia primeramente a éste. La palabra estética proviene de la voz griega *aisthetiké*, en latín *aesthetica*, y se vincula hacia el mundo de la percepción, la sensación y sensibilidad. La Estética es una rama filosófica también conocida como teoría del arte, se entiende por estética a la disciplina que estudia las condiciones de la belleza y la naturaleza. Platón y Aristóteles relacionaban esta palabra con la percepción de la belleza y la influencia que desempeña en nuestra mente, enseñándola como la teoría de la belleza y la filosofía del arte (Torres, 2013).

En la antigua Grecia es donde primero se comienza a analizar la noción de belleza, sin embargo, no existía una teoría específica sobre ella, sino que se le otorgaba el valor de belleza a todo, tanto a la naturaleza como a las personas u objetos elaborados por el hombre. Lo bello era lo que agradaba, lo que resultaba ameno al ojo y al oído del espectador sin importar de dónde provenía. Las teorías de belleza comenzaron a ser más desarrolladas con los aportes de los filósofos Sócrates, Platón y Aristóteles (Trías, 2006).

Sócrates explicó toda obra artística mediante el concepto de belleza, para esto definió tres clases a evaluar; la belleza ideal, que es la representación real y

natural, la espiritual, que es la manera de expresar el alma, y la funcional. Este autor avalaba que la belleza estaba relacionada y se fundaba en la concepción de realidad palpable y natural, pero también respondía a un enfoque equilibrado entre cuerpo y alma, que exprese placer.

Platón, discípulo de Sócrates, redefine el concepto de belleza, otorgándole cierto tipo de libertad a su ligada representación física, ya que esta serviría sólo como medio de expresión. El filósofo afirmaba que la belleza no debía estar simplemente ligada a lo sensitivo, más bien se encontraba en el alma de lo que se aprecia, y dicha belleza se evaluaba además de manera intelectual. Es decir Platón hace una diferencia entre el mundo de los sentidos, el cual afirma como imperfecto, cambiante y deficiente, y el mundo de las ideas, ya que este es inteligible, perfecto y autónomo. La percepción sensible busca conseguir los ideales que se almacenan solamente en la mente de los humanos. A esta teoría la llamó "Teoría de las Ideas" (Torres, 2013).

Pitágoras, siguiendo la línea de Platón, postula que el origen de todas las cosas se basa en el universo matemático, el número, concediéndole a este la capacidad estética. Lo que expone es que el orden hace que las cosas existan, y por lo tanto, las cosas existen gracias a que están ordenadas. Asimismo, al estar ordenadas cumplen leyes matemáticas, que son condición de estética y de belleza. La proporción, por lo tanto, toma una fuerte importancia en la antigüedad. En la época

medieval se creía que todas las cosas tenían una razón y una virtud creada por Dios, se consideraba imprescindible que toda obra de arte tenía que representar esta luminosidad especial. Aristóteles, filósofo griego, postulaba que la virtud del hombre era la del conocimiento, y aclaraba que la vista era el sentido que reconoce el conocimiento y la búsqueda de él, la mirada descubre y hace que se revele la verdad. Esta primacía de la vista influyó bastante en la construcción de la sociedad Occidental, donde uno cuenta sólo lo que ve (Eco, 2010).

Sin embargo, este concepto ha experimentado diversas interpretaciones a lo largo de la historia, los grandes cambios socio-políticos, históricos y tecnológicos se encargaron de la reinterpretación y modificación del concepto de belleza.

La idea de belleza, desde la antigüedad grecorromana, y que luego se traspasaría a la Edad Media, encarna armonía y justa proporción, esto quiere decir que, a la hora de definir belleza, ésta posee un límite y en consecuencia una perfección. Posteriormente, la estética del Renacimiento se enfocó en la búsqueda implacable de la visión realista de la naturaleza y el humanismo, representándola de una manera sobrenatural con leyes matemáticas y absoluta proporción entre las partes.

A comienzos del siglo XVI, surge una corriente artística que se denominó Manierismo, que en la voz italiana significa *a la manera de*. Esta corriente, rompe

con el ideal de belleza propuesto en el Renacimiento, renunciando a la representación de las cosas como son para significar la mirada del artista. El movimiento se aleja de la estructura y de las leyes para aplicar una más libre y propia del artista. Se considera como una corriente que dio inicio al arte moderno.

Fue en el siglo XVIII cuando la estética se empezó a estudiar de una manera más filosófica y no relacionada solamente hacia el arte. El filósofo alemán Alexander Baumgarten, consideró a la estética como una ciencia, quería saber el por qué el humano experimenta la belleza y aprecia las obras de arte, es por eso que introdujo un nuevo concepto, la psicología de la percepción. La belleza, tomando en cuenta las acepciones griegas, significó la teoría de la sensibilidad o del conocimiento sensible (Torres, 2013).

Todo lo que no significase límite y justa medida, no se considera como belleza y además era absolutamente rechazado, “rechazar del ámbito de lo bello cuanto implique o sugiera desproporción, desorden, infinitud o caos... Maldad, fealdad, falsedad, irracionalidad, eran sinónimos de ilimitación e infinitud. Lo imperfecto y lo infinito eran lo mismo” (Trías, 2006). La identidad de infinitud y perfección se develaba poco a poco en las creencias judeocristianas, Moisés ya había anunciado “la hoguera siempre ardiente” o “la extensión del océano”, esto genera una reflexión sobre “el infinito positivo” como una clasificación ontológica y

epistemológica, que luego, abriría paso a mediados del S.XVIII, a la estética (Trías, 2006).

A lo largo de la historia, se ha desarrollado el intenso debate entre el mundo de los sentidos, es decir, el mundo empírico y el mundo de la razón. Atribuyendo, sobre todo en el mundo occidental, la superioridad del racionalismo por sobre la órbita de las sensaciones. René Descartes, filósofo, matemático y físico francés, uno de los fundadores del racionalismo que se gestó durante los siglos XVII Y XVIII, aseguraba que sólo por medio de la razón se podían descubrir ciertas verdades universales, apoyándose de la geometría como representación del ideal de todas las cosas. Esta corriente filosófica se complementó con los aportes del filósofo prusiano, Immanuel Kant, quien se desarrolló filosóficamente en el ámbito de la razón. Sin embargo, este autor desarrolla un equilibrio entre el mundo de la razón y de los sentidos, investigando la estructura misma de la razón, relacionándola con la ciencia, es decir con la posible existencia de un objeto. De esta manera aclara que el comienzo del conocimiento se engendra en la experiencia, pero no todo concluye en ella. Así define que usar la razón, sin vincularse a la experiencia, tornaría meras ilusiones teóricas (Kant, 2003).

Kant en su *Crítica del juicio* (1790), aborda el concepto de la belleza o de lo bello, desarrollando así, un nuevo término, el sentimiento de lo sublime. Este concepto e idea transformó la manera de percibir el arte, y a comienzos de la modernidad, lo

sublime se encarga de dar presencia a lo infinito, un lado que estaba levemente olvidado pero que siempre estuvo presente, es decir, el lado oscuro de las cosas y por ende, del arte. Así es como, se amplían los parámetros de la belleza clásica la que finalmente, le daba forma a toda obra de arte, siendo en definitiva, el lado oscuro la región ilimitada donde la imaginación opera en libertad.

En esta investigación Kant aclara que, el mundo de los sentimientos y sensaciones no podía dedicarse solamente hacia lo subjetivo, limitativo y formal que proponía la idea de belleza, si no que debía integrarse hacia el mundo de la propia razón. De acuerdo con Kant, el sentimiento de agrado o desagrado que despierta un objeto, está directamente vinculado a quien lo percibe, a su imaginación, a su experiencia o sus recuerdos, lo que denominó “el egoísmo del gusto”, el juicio del gusto no es un juicio de conocimiento, el principio que lo determina es puramente subjetivo. Sostiene que, sin embargo, la estética y así la idea de lo sublime sugiere una ampliación del concepto de belleza, que escapa del plano de lo subjetivo (Kant, 1764).

Se considera pertinente, para explicar el sentimiento de lo sublime, utilizar el ejemplo de la naturaleza. El sujeto se encuentra frente a la naturaleza (objeto), que encarna una inmensidad, caótica y desordenada, la primera sensación del sujeto es dolorosa, ya que siente como amenaza el objeto que lo sobrepasa excediendo su propia integridad. La primera reflexión del sujeto es su propio

aniquilamiento, pero de esta reflexión surge otra que se sobrepone para su salvación, el sujeto acciona el poder del entendimiento, de la moral. “Ello es posible en razón de que el objeto inconmensurable remueve física, sensiblemente en el sujeto una Idea de la Razón” (Trías, 2006).

La cita anterior define el tipo de juicio que Kant va a desarrollar y lo que está sujeto a la idea de lo sublime, que son los juicios sintéticos a priori; sintéticos ya que el concepto predicado es el objeto y no el sujeto, y a priori ya que estos son aquellos que tienen su soporte en la razón pura, y no en la experiencia (que serían los juicios de gusto). Es decir, los juicios sintéticos a priori se consideran necesarios y universales, el nuevo sentimiento de lo sublime que amplía la concepción instaurada en la antigüedad de lo bello, es necesaria y universal.

El objeto físico de carácter desmesurado sensibiliza la idea racional moral de infinitud. El sujeto por consecuencia experimenta la superioridad moral frente a la naturaleza, que va más allá que el entendimiento, “es la razón la que piensa en la idea-problema que resume sus cuestiones en torno al alma del sujeto, al mundo y a la divinidad, la idea de infinitud”. Finalmente existe un equilibrio cumplido entre espíritu y naturaleza, “a través del gozoso sentimiento de lo sublime el infinito se hace finito”. El sentimiento de lo sublime advierte una contradicción, surge entre el dolor y el placer, une la sensibilidad con una idea de la razón, generando en el sujeto un “goce moral... donde estética y ética hallan su juntura y síntesis”. Lo

bello compone un placer humano, un gusto universal sin una noción pero comprensible por todos.

Uno de los requisitos que planteaba Kant respecto del sentimiento estético, es que, para poder ser percibido, el objeto debe ser contemplado a distancia: sólo de ese modo se aseguraría el carácter “desinteresado” de la contemplación, esto quiere decir, que la percepción dirigida al objeto (juicio sintético) no debe ser manipulada por el sentimiento subjetivo de agrado o desagrado que evoca el dicho objeto.

La estética para Kant significará, el arte de la distancia, donde el sujeto podrá contemplar libremente un objeto que evoque sentimientos de miedo y angustia, ya que se encontrará a distancia y no dentro de él, es decir, anexo a la situación representada por el objeto. Por ejemplo, la existencia de un tornado, un huracán, un terremoto que, si el sujeto se encontrara dentro de dichas situaciones, existiría una relación directa entre sujeto y objeto, lo que concluye en un contexto insoportable para el sujeto, donde miedo y angustia se vivirían en carne propia (Trías, 2006).

Finalmente, lo sublime se codificará en un solo concepto, la diferencia que se distinguía entre lo bello y lo sublime no tendrá mayor relevancia, por lo tanto, lo bello y lo sublime se entenderá como belleza en general. La reflexión Kantiana

propone el nuevo sentimiento de la naturaleza y el paisaje, donde objetos calificados negativamente, caóticos, desmesurados, informes, carentes de armonía y justa proporción entran en la órbita estética y de la sensibilidad. La idea de Kant fue ampliada por el idealismo alemán y por el Romanticismo, arte que plasma las emociones del artista, manifestando pasión, naturaleza y sentimiento (Torres, 2013).

Para el modelo moderno occidental el mundo es una maquinaria perfecta sometida a un orden, donde el humano se enfrenta y se separa de la naturaleza. Esta relación de sujeto-para-objeto que encontramos en el discurso de Kant, establece el distanciamiento de la persona con el mundo, con el objetivo de abarcarlo y dominarlo. Terry Eagleton (2006) hace una crítica a la estética de distanciamiento de Kant y establece por tanto que la estética es:

“El modo en el cual el mundo choca con el cuerpo en sus superficies sensitivas (...) La estética trata, por tanto, de los primeros impulsos de un materialismo primitivo, de esa larga rebelión del cuerpo que, desprovista de voz durante mucho tiempo, pasa a revelarse ahora contra la tiranía de lo teórico” (p.65).

Este autor aclara que la estética primeramente 'nace como un discurso del cuerpo'. Distanciando la estética del cuerpo del sujeto por medio del racionamiento, refleja la incapacidad para afrontar un conflicto.

En esta misma línea el autor Grotowski que se refiere a las técnicas teatrales y a la búsqueda que está directamente relacionada con el actor y su corporalidad con objetivo de encontrar el impulso puro que yace en él, que nada tiene que ver con los gestos naturales. Postula que, en el teatro no se trata del producto de una 'filosofía del arte', sino del descubrimiento práctico y del uso de las reglas teatrales. Es decir, las producciones no surgen de postulados estéticos *a priori*; más bien, como dice Sartre, "toda técnica conduce a una metafísica" (Sartre citado en Grotowski, 1992, p. 12). Lo único que es imprescindible es la existencia de un público, la relación actor-espectador hace posible la aproximación perceptual, directa y de carácter vivo.

La belleza por tanto será "presencia divina, encarnación, revelación de lo infinito en lo finito" (Trías, 2006). Schelling, Krause, y Hegel se adjudicarán estas proposiciones para su discurso estético. Pero la representación de dicha divinidad sugiere también la posibilidad de la existencia de una oscuridad, esta sospecha es reflexionada por diversos filósofos como, Nietzsche, Schopenhauer, y posteriormente Hegel, los cuales se preguntarán acerca del fondo oscuro, por

ende, siniestro de una deidad. Aquella inquietud despertada abre el camino hacia un lugar desconocido y angustioso (Trías, 2006).

El nacimiento de nuevas estéticas proporciona la posibilidad de infinitas formas de apreciar un objeto, lo que genera diversidad de perspectivas y diferentes experiencias estéticas.

La experiencia estética hace referencia a la relación subjetiva entre un sujeto-objeto, es un juicio personal que se basa en la naturaleza sensible del sujeto, donde la apreciación de una obra se relaciona con la percepción que tiene el espectador de ella (Torres, 2013).

Según el profesor e investigador de historia, estética y teoría del arte Mario Molano, la experiencia estética puede estar presente en cualquier espacio y momento, apoderándose hasta de los objetos más ridículos. Esta abre las estructuras de perspectiva desde los cuales juzgamos el mundo, encargándose de poner en duda aquellos esquemas y los juicios con los cuales nos desenvolvemos cotidianamente. Por lo tanto, dicha experiencia, no está solamente compuesta por las expresiones objetivas, sino que además se compone por las estructuras de juicios, los cuales ubican y justifican conductas intersubjetivas, es decir, todo lo que tenga que ver con conductas asociadas hacia un colectivo o al mundo propio

de cada persona. Esto quiere decir que cada experiencia es diferente la una a la otra, de modo que continuamente aquella es particular y opuesta a las formas convencionalizadas de comprensión y acción (Molano, 2012).

Umberto Eco (2010) en su obra *Historia de la belleza*, afirma que: “la belleza no es inherente a las cosas, sino que se encuentra en la mente del espectador, que la interpreta de forma totalmente personal, sentando así las bases del relativismo estético” (p.246).

Según Prada (2017), refiriéndose a Hume, filósofo escocés, plantea la cuestión del juicio de gusto, tema muy abordado en el S.XVIII, con la *Crítica del juicio* de Kant (2003), o diversos ensayos publicados con el objetivo de discutir la teorización del gusto, reflexiones que abarcan la problemática del gusto, ¿es algo que debería estar ligado, como planteaba Kant, a leyes universales?, o, ¿el gusto es una cuestión más bien subjetiva que se relaciona con las diferentes estructuras culturales y sociales?, ¿qué postura va tomando el arte en este tema?, etc. Son algunas de las preguntas que existían muy activamente en aquella época, cuestiones que hasta el día de hoy existen, interviniendo activamente en la confección de la estética y el arte.

Según el autor, se haya un ‘sentido interno’ de la belleza que se conforma a través de los diversos y subjetivos juicios de gusto, los cuales atribuyen leyes

universales. Aclara que la belleza y la deformidad no son cualidades de los objetos, correspondiendo más bien al sentimiento, es decir, se hallarían establecidas las diversas cualidades en los objetos y éstas estarían ligadas involuntariamente a la expresión de un sentimiento en particular. Así, algunos objetos de manera instintiva (de acuerdo con la estructura de la mente humana), podrían producir placer o desagrado.

“En medio de toda la variedad y capricho del gusto (...) algunas formas o cualidades particulares, debido a la estructura original de nuestra configuración interna, están calculadas para agradar y otras para desagradar” (Hume citado en Prada, 2017, p. 261).

Lo que Hume plantea es la idea de que sí existe una especie de norma, la cual reconcilia las diversas opiniones y percepciones que emanan al apreciar una obra. Debido a esto, se establece la imagen del especialista o del crítico, pero a la vez afirma que son pocos los seres humanos idóneos para determinar juicios sobre una obra de arte o que establezcan su propio sentimiento como “una norma de arte” o de la belleza. La norma que desea establecer este autor se sitúa en un contexto complejo, ya que rechazando el posible dogma de la belleza (que refiere al rechazo generado por Locke hacia la doctrina de las ideas innatas), también

niega la posibilidad de que los gustos emerjan de algún sentido o capacidad natural de la percepción.

Establece la noción de un sentido común estético, “para recibir necesariamente ciertas ideas a partir de la presencia de objetos” (Hutchson citado en Prada, 2017, p. 263). Dicho sentido común, solo se aplica a la apreciación de las obras de arte, rechaza la existencia de normas fijas e inmutables, que se conocen como “primeros principios”, y por lo general se vinculan a cierta perfección o equilibrio geométrico, aclarando que, es desde la experiencia (que ocurre al apreciar una obra, formas o cualidades), donde se observan comportamientos humanos comunes expresados en el cuerpo (sensaciones y sensibilidad). El gusto debe ser espontáneo, y se debe alejar de cualquier “primer principio” o regla previa de la propia experiencia, sin embargo, los anteriormente mencionados comportamientos comunes serían para Hume, “las reglas universales” que determinarían los juicios de gusto. Aclara también que, el juicio de gusto dependería de la facultad de la intelectualidad, ya que tanto los placeres como los disgustos resultarían por defecto de la comprensión y el razonamiento de los espectadores, donde “la mejora de nuestro gusto, dependería también, en gran medida, de nuestro entendimiento” (Prada, 2017, p. 255), así, sin la intervención del entendimiento, el

juicio podría llegar a ser precipitado, dejándose llevar por las primeras impresiones.

Este autor aclara que para poder apreciar una obra de arte debe existir un estado adecuado para dicha apreciación, afirma la acción de una 'serenidad mental', es decir una atención apropiada hacia el objeto, donde la dedicación, la atención, y el tiempo deben ser los necesarios para poner en marcha la imaginación y hacer posible una reacción en el cuerpo y por consecuencia un juicio. Estas condiciones se considerarían esenciales para que la experiencia no sea engañosa y se pueda juzgar adecuadamente la belleza, por el contrario, el juicio podría llegar a ser errado. "La delicadeza de la imaginación", concepto utilizado por Hume, revelaría la importancia de los sentidos, así éstos, "sean tan sutiles que no permiten que nada se les escape y, al mismo tiempo, tan exactos que perciban cada uno de los ingredientes de la composición (Hume citado en Prada, 2017, p. 266). Esta delicadeza de gusto, o de imaginación, es algo que se ejercita con la práctica de la contemplación, de este modo este autor afirma que esta sensibilidad permitiría la "delicadeza de la pasión", otro concepto utilizado por este autor el cual refiere a la explosión extremadamente sensible que desatan sensaciones negativas y que el humano tiende a agrandar, siendo a veces, no tan importantes. En conclusión, una

conexión entre entendimiento y gusto serían pertinentes para la elaboración de un juicio (Prada, 2017).

“La antiestética”, es un término ocupado para referirse a lo horrendo, lo grotesco, lo desconcertante, lo impactante, es decir, todo lo que despierte sentimientos negativos, en oposición a los sentimientos de tono positivo que presentaba la estética clásica idealista. Autores como El Marqués de Sade, Leopold von Sacher-Masoch y Lacointe, se preguntaban si es posible encontrar belleza en la representación de situaciones de impacto como la tortura, o si es posible sentir placer con el dolor ajeno o el propio. Esta reflexión estética y su atención en las obras de arte aparecen con el prerromanticismo del siglo XVIII y resalta con el romanticismo del siglo XIX. Una de las estéticas o “antiestéticas” que tiene relación con lo terrorífico e inquietante y que se la considera parte de la angustia, es la estética de lo siniestro y la forma en que hoy nos referimos a este territorio es con el concepto de “ominoso”.

Uno de los autores que se refiere al concepto de ominoso es el psiquiatra alemán Ernst Jentsch, en su ensayo “Hacia la psicología de lo inquietante” escrito en 1906, que aborda la idea de la misteriosa sensación que existe cuando se percibe una estatua que en su apariencia pareciera estar viva. “La identidad inquietante” es un concepto utilizado por dicho autor, que refiere a la hipótesis que afirma que

cuando las réplicas antropomórficas se acercan en exceso a la apariencia de un ser humano real, causan una respuesta de rechazo entre los observadores humanos. Ernst Jentsch también habla de la extraña experiencia de presenciar un ataque epiléptico, que en su época carecía de explicación tornándose algo completamente desconocido (Becerra, 2017).

La sensación que se compromete con lo ominoso, es contraria a la sensación que establecían los filósofos hedonistas. Epicuro, filósofo impulsor de esta corriente, establecía que la felicidad del hombre se encontraba en una vida dedicada absolutamente al placer. Lo que buscaban los filósofos hedonistas es la *ataraxia*, es decir la ausencia de toda perturbación, no experimentaban sensaciones intensas, sino que conseguían evitar el sufrimiento. Lo ominoso justamente se enlaza con una sensación intensa, que está ligada a lo desconocido por lo tanto a la angustia y al sufrimiento.

Sigmund Freud, psicoanalista austriaco, en su ensayo sobre “Lo siniestro”, desarrolla un estudio etimológico del término alemán y se pregunta, bajo qué circunstancia se manifiesta el sentimiento de lo siniestro. La extensión de la palabra en alemán *heimlich*, la cual significa íntimo, secreto, familiar, hogareño y doméstico, también hace referencia hacia su opuesto, el concepto *unheimlich*, que conlleva a lo secreto, oculto y desconocido. Por lo tanto, la existencia de estas dos sensaciones antagónicas, depende la una de la otra. Lo siniestro “sería aquella

suerte de sensación de espanto que se adhiere a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás” (Freud, 1989). “Se denomina *Unheimlich* a todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto... no obstante, se ha manifestado” (Schelling en Freud, 1989, p.4). El concepto *Das unheimliche* sostiene que algo puede ser familiar y extraño al mismo tiempo.

La significación de belleza en la época contemporánea, a mediados del siglo XIX y principios del siglo XX, tomó varios rumbos. El desarrollo de la industria y del capitalismo, hizo que toda funcionalidad de un objeto fuera sometida al valor de cambio y de mercantilización, todo objeto era reducido a la categoría de mercancía. Era una de las características del arte y la belleza. Sin embargo, artistas que se consideraban en contra de esto, como lo fue la corriente Dadaísta, postulaban que el arte era lo que se designaba arte, por lo tanto podía ser cualquier cosa, no se limitaba al deleite estético, a la funcionalidad o a su posible mercantilización, más bien buscaba generar una reacción visual, independientemente del buen o mal gusto. Lo que buscaban estas nuevas perspectivas era generar un fuerte impacto en el entorno artístico, haciendo uso de la provocación y demostrando que el arte es una actitud mental que habita en el espectador, donde pueden apreciarse cualidades estéticas y de belleza en todas las cosas (Torres, 2013).

Lo ominoso es una construcción mental-social que tiene un reflejo en lo espacial, en el contexto donde se desenvuelven los sentidos, el espacio-tiempo. El arte también refleja construcciones sociales, y una de las artes que más se relaciona con el espacio es la danza, esta es una manifestación que se despliega en el presente, a diferencia de las artes plásticas que en general se mantiene viva en el tiempo y el espacio. La danza se puede considerar fugaz, al igual que el teatro, Ariane Mnouchkine, directora francesa del Théâtre du Soleil, define a este último como “*el arte del presente*” (Mnouchkine, 2005).

La danza se inspira y se trabaja a base de imaginarios, de conceptos o situaciones que llegan a evocar lo que se quiere plasmar en el movimiento. La danza moderna y contemporánea se nutre de diversos imaginarios, los cuales logran plasmar una idea de movimiento, una coreografía que incide directamente en el cuerpo y el espacio. La danza se desenvuelve generalmente en torno a una estética relacionada con lo bello, es decir, armonía, línea, perfección del movimiento en su justa medida. Aquella idea de cuerpo y movimiento perfecto, se puede percibir notoriamente en el ballet, buscando afanosamente lo bello del movimiento, lo cual lo hace completamente presentable, donde el cuerpo pasa a verse como un ente de otro planeta sacado de un cuento de hadas.

El autor Andre Levinson (Citado en Cohen y Matheson, 1992), analiza en su texto

“El espíritu de la Danza Clásica” la particularidad y definición de la danza,

específicamente de la danza clásica, la cual basa sus conocimientos en la técnica académica. Afirma que la realidad misma de la danza, es el sometimiento del cuerpo al esfuerzo físico diario, esto es lo que permite el alcance de formas abstractas y perfectas del cuerpo para la creación de belleza.

Para entender la gran trayectoria que supone el ballet, es imprescindible comprender una de sus principales características, la llamada "rotación del cuerpo". Dicha rotación supone abrir las caderas, mostrando las rodillas y pies hacia afuera. Esto al parecer, permitió el libre movimiento del cuerpo del bailarín, facilitó la ejecución de bastantes movimientos que parecían imposibles de hacer, expandiendo sus posibilidades de trayectoria, desplazamiento y saltos. El soporte de este principio se ha ido desarrollando por largo tiempo, en las conocidas posiciones del ballet.

Cabe destacar que, la facilitación del movimiento que proponía la apertura de las caderas solo se manifiesta y es absolutamente posible en las posiciones del ballet, es decir, en su disciplina. Ya que, en la búsqueda de nuevos movimientos, como los que se planteó la danza moderna y contemporánea, ya no se ocupan estos principios, incluso, se los cuestiona, considerando que en el mundo de la experimentación de nuevas formas de expresión corporales, las posiciones del ballet, absolutamente dogmáticas y rígidas parecían una limitación, más que la amplitud del movimiento.

Volviendo a las características del ballet, hay una en especial que “dejó su modo natural de funcionar en aras de un fin estético”, esto habla precisamente de la zapatilla de punta, la idea de que el pie se curvara hasta que sus dedos tocasen el piso, “y así cuando una bailarina se eleva en la punta de sus pies, rompe con las exigencias de la vida cotidiana, y penetra en un país encantado, así puede perderse en un ideal” (Citado en Copeland y Cohen, 1983, p.4).

Levinson declara que es necesario deshumanizar el cuerpo, así este mismo, excede los quehaceres burdos de lo cotidiano y se vuelve un ser completamente sofisticado que necesita disciplinar su cuerpo mediante ejercicios tenaces para escapar de lo que antes fue puramente humano. El cuerpo del bailarín clásico se enfoca entonces en una meta, la de superarse a sí mismo. La inquebrantable metamorfosis del cuerpo desde lo ordinario a lo ideal va de la mano con la idea de perfección, esto quiere decir, que no es la perfección la pieza central del bailarín, sino que es la meta glorificada la que hace que los esfuerzos mecánicos se conviertan en una demostración estética. El bailarín, por tanto, es “una máquina para manufacturar belleza” (Citado en Copeland y Cohen, 1983).

Isadora Duncan exponente de la danza moderna, considera la danza como una manifestación que es parte de la naturaleza del hombre, por lo tanto debe ser libre y eterna. Postula que, el hombre civilizado es un ser que ha perdido la cualidad expansiva y libre de moverse, donde las restricciones impuestas por la civilización

han desarrollado que el movimiento del ser humano se enmarque dentro de estas limitaciones.

En divergencia propone la búsqueda del movimiento sin limitaciones y acusa a la danza clásica de ir en contra de las leyes de gravitación o de la voluntad natural del individuo, generando así movimientos “estériles”, es decir que no promueven nuevos movimientos, más bien estos mueren inmediatamente al ejecutarse. Esto quiere decir que no existe ningún diálogo en y para con los movimientos, cada acción es un fin, donde lo que pasó antes no tiene relación con lo que sucede después. El ballet ignora las leyes de gravedad generando así una ilusión vacía.

“Para aquellos que sin embargo aún gozan de movimientos... No ven más allá de las faldas y los tejidos. Pero miren: debajo de las faldas, debajo de los tejidos los que bailan son músculos deformados. Miren aún más allá: debajo de los músculos hay huesos deformados. Un esqueleto deformado está bailando para usted. Esta deformación a través de la vestimenta incorrecta y el movimiento incorrecto es el resultado del entrenamiento necesario para el ballet” (Duncan citado en *Cohen y Matheson, 1992*).

La idea de Isadora Duncan no era promover la imitación de movimientos, en la cual se desenvolvía el ballet, sino el desarrollo del movimiento propio, del que

resultase más natural para el individuo, es decir la existencia del bello movimiento individual (Cohen y Matheson, 1992).

La generación de nuevos movimientos, crea un importante discurso ideológico-social de apertura, donde el arte actúa activamente, manifestándose en un cuerpo autónomo que puede llegar a expresar libremente. Se pone en juego el desarrollo entero de una sociedad, donde la presente búsqueda trae por consecuencia nuevas formas de relación con el mundo, diversos cuestionamientos y críticas de lo establecido que proponen nuevas formas.

El arte contemporáneo indaga aún más en estas nuevas formas. Para hablar de éste, se tendrá en consideración la idea de que no existe “la obra contemporánea artística” como tal. Se entiende, por lo tanto, que el concepto de arte contemporáneo tiene que ver con una forma de abordar la creación artística, con un estilo de hacer arte. En este caso, manifestaciones tales como la danza, la pintura, la escultura, el video, la performance, etc. restan importancia al tecnicismo, la prolijidad del objeto y el virtuosismo. Con esta retórica del arte, la idea de autoría se desvanece y la apropiación se acrecienta. Como menciona Duchamp, el arte es lo que el artista define como arte. De acuerdo a Avelina Lesper “El estilo contemporáneo hace de la inmediatez, del instante presente su tema y de la falta de factura su canon” (Jato, 2016).

El paradigma de arte contemporáneo cuestiona la noción de *expertise*, la vida es considerada arte y por lo tanto cualquier persona puede hacer y generar obras artísticas. Al romper con el modelo de “genio”, hace posible la democratización del arte, sin embargo, con la idea de apropiación de la obra también surge la necesidad de una explicación y validez. De esta manera, pareciera ser que la experiencia del espectador con la obra ya no es directa, dado que se requiere que alguien o algo le expliquen a la persona lo que está viendo, lo que dificulta la propia experiencia estética del espectador.

La danza contemporánea propone la infinita posibilidad de movimiento, desarrollándose así, infinitos lenguajes corporales, y por tanto, infinitas estéticas. Con el desarrollo de nuevas formas de mover, de ampliar y liberar el cuerpo, y el surgimiento de las academias, escuelas, etc. el movimiento se termina academizando, y por lo general, crea formas de movimiento determinadas, por ejemplo, en el caso de la danza contemporánea, ocurre la forma de movimiento la cual se basa físicamente en la sobre articulación del cuerpo, donde pareciera que finalmente la satisfacción radica solamente en el intérprete y la facultad de producir o provocar un efecto en el espectador importa poco.

Es la academia la que enseña esta forma de bailar y a su vez valora su correcta ejecución, y determina finalmente la importancia de una obra. En consecuencia, vuelve a surgir el virtuosismo tan criticado por el arte contemporáneo,

traduciéndose así en una contradicción, ya que finalmente deja de existir la mencionada democratización en el arte y se convierte en un arte elitista, el arte elitista contemporáneo. O sea, toda la imagen que encarna la “autoridad artística”, o el mencionado virtuosismo, el cual también se valida por los receptores recién mencionados, son los que aprueban finalmente qué, cómo y cuándo es una obra de arte (Jato, 2016).

A pesar de las diversas rupturas que han surgido en la historia, en cuanto a los cánones, convenciones y principios, que se consideraban limitantes para la danza, esta disciplina actualmente se presenta en discordia con todo lo mencionado donde pareciera que los que se encargan finalmente de definir lo que es una obra de arte y en consecuencia una estética en particular, son los agentes comerciales, la academia y la retórica hacia la línea, la armonía y la perfección, donde los cuerpos que se despliegan en la danza contemporánea, se limitan y presentan finalmente una estética en particular que se relaciona con la belleza. Extrañamente, todo lo cuestionado anteriormente por diversos autores, se instala minuciosamente dentro del ámbito del arte.

Pero, ¿dónde se presenta la inquietud ominosa, que estando presente en todo lo familiar se vela cautelosamente?, ¿estaremos acostumbrados a relacionar lo extraño con lo deforme?, ¿será deforme lo que consideramos como deforme, o será una construcción social que traduce ciertos objetos informes a la

marginalidad?, ¿será lo ominoso un concepto para derribar ciertos patrones artísticos que no han sido cuestionados aún?

Son las percepciones y las imposiciones sociales las que determinan qué objetos serán considerados como bellos. Subjetivamente todos los objetos despliegan aspectos que pueden o no considerarse dentro de la valoración de lo estético, sin embargo, es cuando a estos mismos objetos se los saca de su contexto natural y son presentados en ámbitos artísticos, donde se convierten en objetos de observación que embisten un significado estético (Torres, 2013).

Cabe destacar que, la concepción de belleza no siempre es referente a épocas históricas, existen momentos que se encargaron de emplear nociones estéticas y artísticas, desarrollándose en la búsqueda de nuevas maneras de entender, percibir y hacer arte. Actualmente es posible la coexistencia de diversos cánones estéticos, que pueden incluso, presentarse en un mismo instante y mismo lugar.

Será imprescindible manifestar que lo siniestro u ominoso, compromete directamente al sujeto con la entidad cultural, comunidad, sociedad, o el medio en el cual se desenvuelve. Si bien la inquietante sensación es despertada íntimamente ligada a la subjetividad, no permite ser explorada sin una visión más global de la sociedad y sus cambios, es por esto que en esta investigación, será vital fusionar los estudios teóricos dedicados al psicoanálisis, o estudios

destinados a las sensaciones, y claramente, con el enfoque que tiene esta investigación, estudios adjudicadas al arte, historia del arte y estética, con otros puntos de vista que se relacionan con la sociología, antropología y filosofía.

Pareciera que el concepto de lo ominoso es una justa efervescencia correspondida para la tensión de lo acostumbrado, donde en su naturalidad desafía propiamente lo convencional, cuestionando todo lo conocido, enfocando su punto central en lo que no se percibe acerca de ella, instalando un vacío sobre las cosas ya conocidas. Lo ominoso es contradicción, vínculo entre placer y dolor, y su objetivo es alborotar, enchuecar y desviar todo lo acreditado.

¿Es posible que el imaginario de lo ominoso, trabajado desde el cuerpo, inquiete toda concepción de éste, que está moldeado por patrones sociales y académicos?, ¿será el imaginario de lo ominoso una herramienta más que funciona como inspiración de movimiento para adjudicar que realmente no existe sólo una manera de hacer arte contemporáneo?, ¿es lo ominoso un camino para la apertura de percepción, hacia una estética que se aleja del concepto tan trabajado por los bailarines de crear belleza?

El conocimiento acerca del concepto de lo ominoso no tiene una definición clara, sin embargo los estudios indican que la sensación despertada invita a redescubrir lo conocido o conocer lo desconocido. Es una presencia vital que permanece

escondida, que desarticula las cosas como las conocemos, provocando una imponente atención desacostumbrada. Estrada se refiere a la sensación de lo siniestro como “un fenómeno profundamente humano”, es “una experiencia humana en cuyo fondo no hay luz racional que lo ilumine”, es cuando los límites de fantasía o realidad desaparecen (Estrada, 1992, p.63).

La sensación de lo ominoso puede comprometer la ausencia de estética, entendiéndola de manera que no existe distanciamiento entre sujeto-objeto donde se pueda generar un análisis racional del objeto, el sujeto se sumerge absolutamente en el objeto, es la experiencia misma la que gatilla y hace posible la existencia de lo siniestro. La danza es una disciplina donde la fuente de conocimiento radica en la experiencia.

Nietzsche reflexiona y postula que la filosofía se ha concentrado afanosamente en la búsqueda de la verdad como absoluta y universal. Todo se transfiere hacia una doctrina de amoldamiento, donde la filosofía parece fundamentar la moral, siendo esta, aclara el autor, una cosa ‘dada’. En consecuencia se desprecian cosas que no se ajustan al territorio de la razón, como el instinto, la duda, etc. Verdad y moral se hallan en la razón. Nietzsche especifica que la única virtud posible es la de la voluntad de poder, donde es el mismo hombre quién define sus valores, esta voluntad es libre y se basa en el impulso, en la afirmación del ser, no en razones verídicas, ‘El Superhombre’ es quien tiene la voluntad de poder a su disposición.

En cuanto a los filósofos que, sin voluntad de poder, buscan y aman la belleza de las cosas, el Superhombre no queda boquiabierto, cegado por la belleza tampoco la excluye, más bien, se sabe colosal frente a ésta, deformándola, apreciándola y hasta hará posible su aniquilación si es necesario (Nietzsche, 2005)

1.2. Justificación

Esta investigación de acuerdo al trabajo en intérpretes con el imaginario de lo ominoso puede generar aportes en el ámbito de la composición coreográfica misma dirigido hacia la finalidad de la obra y además, en los diferentes recursos que se pueden llegar a utilizar para el desarrollo de la obra. Lo siniestro u ominoso son conceptos que se han desarrollado escasamente dentro de la danza, como se mencionaba anteriormente, la danza y los movimientos que ésta despliega se desenvuelven, por lo general, en torno a una estética que se dirige hacia la concepción de belleza. Sin embargo el espacio, que en principio es la sala de ensayo y finalmente se concreta en el espacio escénico, permite el pleno desarrollo del imaginario de lo ominoso ya que es un lugar neutro que permite el libre despliegue de la fantasía y ficción mezclada con la realidad tal como la conocemos.

La posible estética que puede llegar a generarse con el motor de lo siniestro es la construcción de un material que se enmarca dentro de lo misterioso. El intérprete

se desarrolla bajo nuevos conceptos e ideas de movimiento, transformando la corporalidad y el espacio que lo rodea, lo que finalmente consolida un material que puede llegar a actuar de manera sorpresiva, es decir el material es menos predecible convirtiéndose en algo atractivo para el espectador, centrando su atención en la obra.

Lo siniestro en el arte, instala una relación que figura como una especie de clave de lectura que permite comprender nuevas formas de hacer arte, incita al espectador para la comprensión y atención absoluta de indagar en la profundidad de la obra (composición), y por ende, indagar en las propias entrañas del autor (compositor). También se estimula al espectador hacia nuevas formas de aproximación a su propia realidad, es decir, lo siniestro acaece en lo desconocido, y lo desconocido despierta la curiosidad por ser inexplorado, incógnito y recóndito, así, se presentan una infinidad de maneras de relacionarse, de carácter desacostumbradas, con el exterior y con el interior, pudiendo entremezclar las realidades internas con las externas, lo que concluye en una experimentación de una expansión del sujeto mismo.

La utilización de un objeto en escena también permite el desarrollo de lo ominoso, por ejemplo, un sillón como parte de la escenografía de la obra, establece la posibilidad de un escondite en escena, esto proporciona infinitas decisiones coreográficas con la intención de develar y ocultar algo. También se modifica la

aparición que tiene este objeto en lo cotidiano, al presentarse en escena, y dirigido hacia lo ominoso, el sillón deja de ser sillón para transformarse completamente en otra cosa.

Buscar siempre el revés de las cosas es lo que permite la utilización del sillón en escena, advierte algo más que lo que ve una mirada distraída, se inspira en la revelación del concepto de lo siniestro, busca desentrañar lo que hay detrás de este, qué es lo que se esconde, su sombra, su otra cara, y esto modifica además el cuerpo de las intérpretes, estableciendo otras mecánicas de movimiento de acuerdo a este objeto.

1.3. Pregunta de Investigación

En base a lo anteriormente visto, este estudio pretende dar respuesta a la siguiente interrogante:

¿De qué manera el imaginario de lo ominoso tensiona el cuerpo en una construcción coreográfica?

1.4. Objetivo general

Comprender de qué manera el imaginario de lo ominoso tensiona el cuerpo en una construcción coreográfica.

1.5. Objetivos específicos

- a) Identificar los movimientos propios del imaginario de lo ominoso en las intérpretes
- b) Reconocer estados de transformación corporal de las intérpretes para la representación de lo ominoso
- c) Analizar las creaciones que surgen a partir del trabajo con lo siniestro

2. MARCO TEÓRICO

2.1. EL CUERPO EXPRESIVO

¿Qué es el cuerpo? ¿Es un ente externo del ser humano? ¿Las manifestaciones del cuerpo son una construcción social o son expresiones que se pueden considerar más viscerales? Estas son algunas de las preguntas que investiga el autor David Le Breton (2002, 2010), en el estudio de la llamada sociología del cuerpo.

El objeto de estudio de la sociología del cuerpo es la corporeidad humana como fenómeno social y cultural, el cuerpo es la evidencia de relación con el mundo. “La existencia es, en primer término, corporal” (Le Breton, 2002, p.7). Del cuerpo nacen y trascienden los significados que componen los cimientos del ámbito colectivo e individual. El cuerpo incide en el espacio-tiempo y se manifiesta con

diversos gestos que funcionan como códigos para la significancia de este. Así, dentro de una comunidad, todas las expresiones de un individuo son tácitamente comprendidas por sus integrantes.

El cuerpo es moldeado por la interacción social, una condición que incide en lo físico y de la cual no se puede huir, así la corporeidad es un efecto de la condición social y cultural del ser humano. Este autor, a diferencia de otros autores, afirma que el hombre no es producto de su cuerpo, sino que él mismo produce las formas de su cuerpo en su interrelación con los otros. Por lo tanto, dado que la corporeidad es efecto de la condición sociocultural, diversas manifestaciones y propuestas sucedidas a lo largo del tiempo, que plantean enfoques tanto de encasillamiento o liberación del cuerpo, se relacionan con reglas de cortesía y buenas costumbres. Así, la civilización de las costumbres se encarga de metodizar los movimientos más imperceptibles e íntimos de la corporeidad, ordenando sus manifestaciones. El cuerpo se reprime en el acto público y el pudor toma gran protagonismo, ya que conviene no provocar a los demás.

Las liberaciones del cuerpo ocurridas principalmente en los años 60's (feminismo, liberación sexual, izquierdismo), plantean la problemática de la separación del cuerpo con el sujeto, es decir, sitúan al cuerpo como algo externo al ser humano, el cuerpo por tanto termina percibiéndose como una posesión del sujeto, donde este se desempeña como el 'dueño' de su cuerpo.

El cuerpo, por lo tanto, con todas sus transformaciones, ha sido objeto de configuración relacionado con la percepción de la belleza, de buena conducta, buenos modales, donde el cómo se ve es lo importante. Los valores, la moral y la ética están presentes en el ajuste y acomodo del cuerpo dirigido hacia el bien. El cuerpo, materia de expresión, se ve tiranizado por la imagen. El cuerpo es materia de preocupación, donde la apariencia se modela a través de la seducción, es decir, de la mirada del otro.

Las representaciones del cuerpo y de la persona, son el resultado de los diversos enfoques del mundo, de las diferentes comunidades humanas, así lo que encarna el cuerpo es diferente, dependiendo de dónde se sitúe. La corporeidad se edifica socialmente. La concepción moderna occidental del cuerpo involucra la separación del ser humano con los demás, con la naturaleza, el cosmos y finalmente produce el encierro del sujeto en sí mismo (visión individualista). Es decir que el cuerpo marca los límites de la persona y así mismo su soberanía.

En las sociedades más tradicionales el cuerpo es lo colectivo, la energía colectiva que se mezcla con el cosmos y la naturaleza. No hacen diferencia alguna y extienden al cuerpo, o sea a la persona, hacia una trama de conexiones múltiples entre la condición humana y la naturaleza. En un estudio que realizó Leenhardt a la población cenaca, aseveró que la misma palabra “cuerpo” se relaciona con una estructura que se aplicaba a diferentes objetos o nociones. Los principios

occidentales que se encontraban bajo la mirada de Dios, se propagaron y la noción de colectivo que existía en las diversas poblaciones, se fue desmoronando. Durkheim afirma que para diferenciar un sujeto del otro “se precisa un factor de individuación, y el cuerpo es el que tiene ese rol” (Durkheim citado en Le Breton, 2002, p. 29).

Volviendo a la concepción de Le Breton donde “la existencia es, en primer término, corporal”, es decir que el cuerpo no actúa como un ente externo a la persona, como lo comprende el sentido común occidental. El cuerpo es el lugar y el tiempo confuso de la identidad, no existe en estado natural, se ve inmerso en el sentido colectivo. Dentro de la corporeidad, la gestualidad funciona de manera expresiva y comunicativa, los gestos de saludo y de despedida, los movimientos del cuerpo que incitan a un rechazo o una acogida, las miradas, etc.

D. Efron estableció tres ejes para la diferenciación entre una cultura y otra; la dimensión espacio-temporal, entendida como la amplitud de los gestos, forma, plan de su realización, miembros implicados, ritmo; la dimensión interactiva, que es el tipo de relación con el interlocutor, con el espacio o con los objetos; y la dimensión lingüística, que se refiere a los gestos cuya importancia es independiente de las palabras pronunciadas, o que, por el contrario las desdoblan (Efron en Le Breton, 2002).

Algunos estudios muestran la existencia de un lado espantoso del cuerpo, dándose origen en la vida de la corte, donde los cortesanos seguían una serie de patrones sociales que los diferenciaban del pueblo ordinario. Este lado espantoso por lo tanto, es de carácter moral y se intenta suprimir mediante ritos sociales, ocultando ciertas conductas que se consideran incorrectas y descorteses, organizando así un acuerdo en la corporeidad del individuo que se inserta en la sociedad, es decir, que dichos acuerdos se manifiestan por sobre todo en el ámbito social. Por ejemplo: la mesura existente de parte de los sujetos en el transporte público, las salas de espera, etc., responde a la existencia de un protocolo, de una forma de actuar que tiene relación con la discreción. Cuando esto no sucede, cuando las expectativas del sujeto no son correspondidas, se devela, por tanto, una “falla”. Esto responde a personas que padecen alguna “discapacidad” física o sensorial, que también son etiquetados como enfermos mentales y hasta catalogados como “débiles”. En escena, estas personas develan su propia corporeidad, dejando de lado algunos símbolos y significados sociales, donde el cuerpo se presenta atrevido para formalidad de la discreción.

Según las etiquetas sociales, estas corporeidades develarían algo que es poco usual, o mejor dicho algo que debiese permanecer oculto, es decir, lo ominoso del cuerpo. La imagen de uno no permite reflejar la imagen del que observa, la apariencia que se sale de lo común cuestiona por un instante la identidad propia al

recordar la inestabilidad del estado humano. Mientras más diferente sea un cuerpo (la deformidad de un cuerpo o la desfiguración del rostro, etc.), más llama la atención dentro del círculo donde se está inmerso, provoca una atención indiscreta que va del horror al asombro, se vuelve un ejecutante de discursos y emociones y de este modo, se diferencian las relaciones sociales.

El filósofo francés Michel Foucault ha desarrollado un profundo estudio acerca del control que existe en el cuerpo, el cual es dominado para darle forma, manipularlo, operarlo y conducirlo para que responda los intereses del estado y de la sociedad moderna capitalista. Un cuerpo que con ayuda de las diversas instituciones (cárceles, escuelas, hospitales, psiquiátricos, etc.), y de las disciplinas existentes dentro de estas instituciones, maniobran estos cuerpos como un producto para el mejor rendimiento posible que se desee.

“Ha habido, en el curso de la edad clásica, todo un descubrimiento del cuerpo como objeto y blanco de poder. Podrían encontrarse fácilmente signos de esa gran atención dedicada entonces al cuerpo, al cuerpo que se manipula, al que se da forma, que se educa, que obedece, que responde, que se vuelve hábil o cuyas fuerzas se multiplican” (Foucault, 1976).

El cuerpo es expresión de los sentimientos, pero esto no solamente responde a la sensación particular del sujeto, tampoco es simplemente una revelación psicológica o fisiológica, sino que también remite a fenómenos sociales. Para que el individuo tenga sentimientos y los exprese estos deben corresponder de cierta forma a la compilación cultural de su grupo. En cada instante desconfiguramos sensorialmente el mundo, al transmutarlo en explicaciones visuales, auditivas, olfativas, gustativas o táctiles. Cada individuo se desarrolla sensiblemente dado su contexto y su historia personal. Así también la experiencia propia puede modificarse por la percepción general del grupo donde se está inserto (Le Breton, 2002).

“El cuerpo es ya una inteligencia del mundo, que filtra según la simbología que encarna, es una teoría viva” (Le Breton, 2010, p.37). Lo sensible es el estado inicial de aparición y descubrimiento del mundo, pero no significa una copia de este, tampoco la separación de él, es un camino de sentido elaborado con el mundo. No existe nada que irrumpa en el espíritu que no se enlace con lo físico-sensorial, “la carne es siempre, antes que nada, un pensamiento del mundo” (p.40). La experiencia es la relación de un cuerpo sensible con el mundo, esta permite la comparación de sensaciones con la cosa que las produce, permite el desarrollo de las cosas que el sujeto decide hacer. Aprender a tocar un instrumento estimula la sensibilidad acústica, aprender a cocinar es la afinidad del

gusto, todo esto abre nuevos campos sensoriales. Antes que el pensamiento o la acción, se hallan los sentidos. Los ojos no funcionan solamente como receptores de luz, sino que estos captan al mundo y lo proyectan fuera de sí. Es una actividad que implica una significación y un uso. Los estímulos que aparecen del medio exterior o interior exceden las capacidades de observación, es imposible captarlo todo, solo una parte alcanza la experiencia. Pero la experiencia nunca se agota, esta continúa siempre en la habilidad de aprender y descubrir. Lo real para el sujeto es una mescolanza de proyecciones con significaciones que además de percibir, las imagina en esquemas visuales, olfativos, gustativos, táctiles, auditivos. Las discrepancias de percepción no se traducen solamente a malos entendidos, o a una mala interpretación, más bien transcriben las diferencias del mundo (Le Breton, 2002).

El ser humano transforma el mundo sensorial en el que está sumergido en un mundo con sentido y valor, los sentidos no tienen que ver con un espejo del mundo, o una ventana a él, son filtros que maniobran como colador para lo que el sujeto intenta identificar. Las cosas no existen en sí, sino que se hallan continuamente perforadas por una intención o valor que permite que sean percibidas. El ser humano se encuentra inmerso en un ambiente que no es más que lo que percibe, no existen las 'ilusiones de los sentidos', el mundo es lo que el ser humano percibe. La percepción es el evento del sentido y los sentidos siempre

mutan y están en constante transformación que cambian por el estado del sujeto, que se relaciona con el mundo en el cual está inserto. Las significaciones que se relacionan a las percepciones están vestidas por la subjetividad.

El dolor no es solamente una serie de mecanismos fisiológicos, este actúa en un ser humano particular que está inmerso en un contexto particular, así el dolor no afecta sólo al cuerpo sino al individuo en su totalidad, es decir el dolor no va a ser siempre el mismo, depende del individuo y del mundo que lo envuelve. Es la embestida de una significación específica en el centro del sujeto, es decir, está medido por las circunstancias y por la facultad del sujeto para enfrentarlas (Le Breton, 2010).

Merleau Ponty es otro autor que se refiere al cuerpo no como un ente externo, sino más bien como la unión directa que existe entre el sujeto y el mundo. El humano percibe y es percibido, y la corporalidad es el medio de relación permanente entre el sujeto y los otros, donde se abre íntimamente al mundo y lo engendra. “El mundo no es lo que pienso, sino lo que vivo” (Ponty citado en Foschi, 2013, p.12). De esta manera Ponty comprende al mundo como algo que engloba al ser humano y no como algo externo a él. El modo de reconocer a otra persona es sólo a través de su carne, “sólo los conozco a través de sus miradas, sus gestos, sus palabras, en resumen a través de su cuerpo” (Ponty citado en Foschi, 2013). El humano es carne que no puede dejar de percibir. Para este autor

el arte pretende articular un retorno al origen, manifestando la existencia de algo antes de cualquier reflexión objetiva (Foschi, 2013).

Schopenhauer dice que el mundo es una representación del ser humano, siendo el cuerpo el impulso para nuestro intelecto, por lo tanto, es mediante el cuerpo que descubrimos y certificamos al mundo: el mundo es la representación del ser humano.

El cuerpo es el acceso más primario al mundo, sin embargo aclara que éste no tiene solamente un sentido físico, también tiene un sentido metafísico, es decir, el mundo es representación pero también es voluntad. La metafísica entendida por este autor tiene que ver con un saber del mundo externo y real que tiene sus bases en la propia experiencia tanto individual como cultural de los individuos. Es decir, no debe ir más allá del fenómeno, sino que debe desenvolverse a la verdadera comprensión del mundo presente en el fenómeno. La pregunta del mundo como voluntad no se dirige a cuestiones del por qué o el cómo sino que se enfoca en el qué de ellas. La cualidad de la existencia humana, según este autor, es un conocerse en el mundo abandonado a sí mismo, dudoso de todo, menos de las necesidades propias del ser humano (Carillo, 2007).

En las artes escénicas el cuerpo es la materia esencial, el material vivo de creación, de modo que la corporalidad en las artes escénicas se transforma hacia

la constante creación de sentidos. Grotowski, director de teatro polaco, define al teatro como aquello que sucede entre actor y espectador. El cuerpo es el eje central, de esta manera su teatro se sustenta en el actor y su corporalidad, ya que todo empieza y circula por el cuerpo. “El teatro pobre” del cual habla este autor es carente de ciertos aspectos que se consideraban importantes para esta disciplina, pobre en recursos como el maquillaje, sin escenografía, pobre en vestuario, en iluminación, sin efectos de sonido-música, y hasta sin el espacio de representación, es decir, el escenario. Se despoja de todo elemento superficial y se centra en el actor. El entrenamiento intensivo demanda un cuerpo totalmente atento y perceptivo. Para concebir un estado de extrema apertura, el cuerpo del actor elimina todo obstáculo y se relaciona con el mundo de una manera sensible, combinando lo interno con lo externo, la acción con la reacción, donde se “sacrifica” el cuerpo para llegar a interpretar una manera de hacer teatro muy antiguo donde el ritual con la creación artística no se separaban.

Eugenio Barba, director de teatro italiano, refiere al actor como actor-bailarín y al teatro como teatro-danza, en escena, tanto en el teatro mismo como en las salas de ensayo, existe una presencia donde el pensamiento se vuelve acción, lo invisible visible, y el actor muestra presencia hasta en la supuesta inmovilidad (Grotowsky, 1992).

El rol del espectador es de suma importancia, este es un ser activo que participa de lo que está percibiendo. Se mezcla con el actor, sintiendo lo mismo que él, y esto se hace visible en el cuerpo de ambos sujetos, donde descifra signos y símbolos. Son sujetos que mediante su corporalidad habitan un espacio-tiempo diferente a lo habitual. Grotowski y Barba responden a la necesidad de plasmar en escena un redescubrimiento del mundo, esta expresión creadora es anterior a la representación. Estos estudios hacen referencia al teatro oriental, donde no se hace diferencia tajante entre las diversas disciplinas artísticas, manteniendo el carácter simbólico-ritual antes de cualquier conceptualización. Sin embargo, Grotowski afirma que su estudio no es una colección de diversas miradas, a pesar de que exista una influencia de acuerdo al modo de hacer de las diferentes culturas, como lo es en este caso el teatro oriental, sino que el objetivo es que el actor exponga completamente su intimidad, se desnude y germinen en él los recovecos más escondidos donde el instinto se hace presente. Es una técnica de “trance”, donde se trabaja directamente con el cuerpo, incluso se ocupa poco la verbalización, “el resultado es una liberación que se produce en el paso del impulso interior a la reacción externa, de tal modo que el impulso se convierte en reacción externa” (Grotowsky, 1992, p.11). El estado mental es pasivo para la realización de una acción activa. Este ‘impulso puro’, al cual se refiere este actor, nada tiene que ver con las conductas naturales del ser humano, no se busca un

gesto común, sino que se destilan de ellos los gestos de conducta “natural” para encontrar el impulso puro. El papel se compone como un sistema de signos que señalan lo que oculta la visión común. “Un signo, no un gesto común, es el elemento esencial de expresión para nosotros” (p. 12). El actor transforma mediante el uso de su corporalidad el piso en mar, una mesa en una casa, un objeto en un compañero de hierro, etc. y por lo tanto el teatro se vuelve un lugar de provocación. Este autor fue una destacada figura en el teatro vanguardista del siglo XX e instaló ideas relevantes en la formación y preparación actoral, desarrollando todo un estudio direccionado hacia la metodología.

Otro autor que teóricamente va en la misma dirección es Artaud, poeta, dramaturgo, actor y director escénico francés vanguardista, creador del estilo del teatro de la crueldad, fuente teórica del teatro del absurdo.

Artaud hace un análisis de la peste y relaciona al apestado con el actor; el sujeto que padece una peste que finalmente muere sin una destrucción interna, con el estigma y la apariencia de un mal absoluto, casi abstracto. Este aparece como un símil del actor, que es invadido por sentimientos que no lo favorecen ni guardan relación con su estado verdadero. El delirio está presente en el apestado y el actor, ambos en su estado de alucinación, inventan personajes, imaginándolos en medio de un público de cadáveres y de trastornados, enseñándoselos a un público indolente o apasionado. La acción del teatro es como la acción de la plaga, de la

peste. El estado de la peste y por tanto del teatro, evoca conflictos, catástrofes, calamidades, revoluciones, guerras, desastres y fuerzas oscuras que representan la vida y que precisamente carecen de orden, armonía y perfección (Artaud, 1978).

En el plano del teatro, el espectador siente activamente esta epidemia, el teatro, sin matar, provoca en el espíritu, la representación se convierte en un acto único y peligroso, donde actores y espectadores no salen indemnes, el director funciona como un 'maestro de ceremonias'. "El teatro de la crueldad" al cual refiere este autor, significa llevar la experiencia escénica al límite, un acto único y último, donde interpreta la existencia en su totalidad. Los sentidos no están en reposo. Esta práctica excluye la idea de obra de arte acabada, palpable y reproducible. La experimentación del cuerpo en escena que supone este autor suprime la necesidad de la palabra como primera instancia, ya que ésta es concreta y supone directamente una acción y una corporalidad. Es la experimentación misma la que concluye en la palabra, el guion y la historia. Incluso este autor declara que es posible componer una pieza directamente en escena, para esto el actor es un sujeto sensible, preparado para todo (Artaud, 1978).

Siguiendo esta misma idea, Ariane Mnouchkine, directora y dramaturga del Theatre Du Soleil, se dirige al teatro como el arte de lo impermanente, en el cual el espacio se transforma de su estado habitual a un espacio lleno de dudas, donde el actor debe estar preparado para la constante transformación de las cosas. El

escenario es un lugar de apariciones, donde “los actores trabajan sobre la verdad” (Mnouchkine, 2011, p.44).

Esta autora, al igual que Grotowski, aclara que la representación escénica no debe mostrar la realidad tal cual es. Explica que para poder interpretar y que el espectador se conmueva, no es necesario recurrir a la descripción de los hechos, sino que tiene que existir algo más, algo que quiebre el límite de la descripción y que mezcle el mundo interior y apasionado del actor con el mundo exterior, la historia. Para hacer posible esta búsqueda, Mnouchkine se enfoca en el cuerpo del actor, recurriendo a diferentes referentes de la realidad (fotos, documentos, videos, relatos, etc.). Señala que el trabajo de la interpretación requiere tiempo y dedicación, ya que cuando el actor está presente y consciente de lo que está haciendo y por qué lo hace, entra en un estado de serenidad y concentración. “Lo esencial para el actor (...), es estar en el presente, renunciar a todo lo que le anticipó, para atrapar en escena todo lo que le pasa en un instante” (Mnouchkine, 2011, p.44). Es indispensable la relación actor-espectador, el público debe reconocerse en el actor y esto se logra mediante un arduo trabajo apuntado hacia la corporeidad del actor.

Según Le Breton, en las artes escénicas se presenta cierto control del cuerpo y las emociones, el lenguaje del cuerpo se despliega bajo una apariencia que manifiesta signos y símbolos, los cuales el actor o bailarín sabe maniobrar y

expresar. La escena juega con la representación literal del mundo, a pesar de trabajar con símbolos y rasgos que cargan con un significado emocional, la escena no es cotidiana, en esta se exhiben “las pasiones ordinarias”, bajo el contenido de signos físicos que el espectador identifica (Le Breton, 2010).

“La experiencia estética hace que esas presuposiciones sean puestas en juego una vez más al confrontarlas con esta situación, este espacio, este tiempo, estos objetos, estos cuerpos que componen lo que llamamos aún «obras» de arte” (Molano, 2012, p. 7).

La manifestación y por lo tanto la exteriorización de los sentimientos es una puesta en escena que puede manipularse según los intereses del individuo que los interpreta. La apariencia es la composición que realiza el sujeto para los otros. “Somos, más que cualquier otra cosa, actores de nuestras propias existencias, pues interpretamos innumerables roles en la vida cotidiana” (Le Breton, 2010, p.73). La singularidad del actor es la especialidad de la corporalidad y su significancia, se desarrolla la esencia del ser humano, testificar a los demás las significaciones que se quiere entregar manifestando las señales, símbolos y signos propicios, es decir, lo interpreta.

Es interesante entender que el actor hace una sutil separación entre las emociones propias y las del personaje, manipula su cuerpo, rehusando las

pasiones como persona y entregando por completo las emociones del personaje. Juega con la ficción, transformando en actividad y talento el potencial para desprenderse de los sentimientos suyos, lo que provoca una ilusión mediante el uso afinado de los signos (Le Breton, 2010).

El teatro y la danza ocupan el cuerpo mismo como objeto de estudio, el elemento de su creación es el propio cuerpo, la exposición del mismo está al servicio del espectador. El sujeto “se entrega y se revela como raramente lo hace en su existencia” (Le Breton, 2010, p. 77). Cuando la persona entra en escena, se olvida de lo que le aconteció anteriormente y se entrega a su personaje, encarnándolo en plenitud, develando lo que se quiera develar y dejando la interpretación del espectador a su propio juicio. La auto--observación del intérprete se desarrolla en la exploración y en las repeticiones constantes del cuerpo, lo cual hace posible la construcción del personaje. En estas repeticiones generalmente se encuentra algo nuevo para trabajar y desarrollar. Se gesta en consecuencia una memoria corporal, haciendo que el cuerpo del actor o bailarín esté más despierto, atento. La constante exposición de la persona abre el cuerpo por completo, se descubre a sí mismo abriendo también lugares muy recónditos e íntimos. A veces la vivencia de una situación traumática lleva al cuerpo al silencio, produciendo ciertas ganas de detención. Otras, dada la intensidad de la vivencia, se guarda en el inconsciente. Pero pasado el tiempo, y gracias a diferentes ejercicios, es posible

evocar nuevamente esa situación y hasta es permisible contárselas a otros, manteniendo el control de sí mismo y provocando incluso en otros lo que el sujeto vivenció. Stanislavski afirma que el actor debe:

“Experimentar las angustias de su rol, que lllore con todas las lágrimas que pueda, en su casa o durante los ensayos, como una manera de alcanzar la calma, como una manera de desembarazarse de todos los sentimientos ajenos a su rol o que puedan perjudicarlo. Sólo entonces podrá aparecer sobre la escena para comunicarle al público... En ese momento el público está más afectado que el actor, éste conserva todas sus fuerzas para dirigir las donde más lo necesite” (Stanislavski en Le Breton, 2010, p. 82).

La danza y el teatro son artes en que todo ocurre en vivo y, a pesar de que la misma obra pueda repetirse, nunca va a ser lo mismo. Aunque se trabaje arduamente en construir un personaje que cobre vida por sí mismo y se mantenga, el cuerpo sigue siendo cuerpo y siempre se transforma. Por esta misma razón nunca será exactamente lo mismo (a diferencia del cine en el cual puede hacerse una segunda toma y elegir lo que se desea, quedando grabado para siempre, esos gestos, esos movimientos, esa interpretación). Sobre el escenario todo se ve y cualquier traspie es irreversible: es tanto el control del

cuerpo que se desarrolla, que el intérprete debe disimular afinadamente cualquier torpeza realizada en escena, sin dejar de encarnar su papel.

Sucede también, que hay muchas cosas que el intérprete no puede realizar libremente en escena, siendo que, en su respectiva vida cotidiana, lo hace sin ningún problema. Esto se debe a que no es posible 'imitar la vida', la persona debe creer y estar preparada para convencerse a sí misma de lo que hace. Stanislavski habla de una "reeducación" del actor, este debe reaprender a caminar, a hablar, comer, beber, sentarse, etc. Se atraviesa el umbral de la escena. La interpretación del actor no debe asentarse en la imitación de lo cotidiano, la obra opera en la creación, la creación del gesto verdadero. La relación intérprete-espectador es una simbiosis, el intérprete no es sólo la encarnación de los sentimientos, este se evalúa constantemente, y el espectador no solamente remite a la observación: Precisamente es actor de la obra, y rehace los diversos aspectos según su propio imaginario (Le Breton, 2010).

El ser humano posee un mundo interno infinito lleno de imaginarios, de emocionalidad y afectividad. Este entramado, como mencionamos, se conecta activamente con el entorno, la interioridad del ser humano por muy propia que sea no nace de la nada, sino que se conforma por la conexión con el otro y con el mundo. Los diversos períodos históricos, forman diferentes composiciones llenas de gestos, movimientos, posturas, carisma, una distancia frente al otro, etc. Esta

mecánica no se plasma sin la transformación de la sensibilidad que aparece con la relación del exterior. Sin embargo, también el individuo posee su particularidad, la esencia personal que se encarna bajo su historia, su edad, su sexo, su estatus social, su psicología, etc. El cuerpo congrega cierto vocabulario y discurso que se plasma en una expresiva corporal. “La afectividad es un valor personal confrontado a la realidad del mundo” (Le Breton, 2010, p.66).

La emoción también es razón, la emocionalidad se despliega bajo una lógica mental, lógica que se instaura bajo un ambiente social. “La emoción es siempre un conocimiento en acto” (Le Breton, 2010, p. 68). Así, las diversas interpretaciones emocionales que tiene el ser humano respecto a algo se moldean bajo la perspectiva de la razón. La emoción es gatillada por una emanación específica, según una historia personal, que se desarrolla en una situación concreta y que exterioriza, por lo tanto, un estado fisiológico reconocible. Un sujeto se despierta en la noche oscura y observa, con miedo, un objeto extraño, que pareciera ser un monstruo, un animal. Luego se da cuenta de que es solamente una montaña de ropa que bajo la oscuridad pareciera ser otra cosa. Pero el miedo puede volver si recuerda que él nunca dejó esa ropa ahí. De una reflexión a otra la emoción puede transformarse tajantemente, el sujeto siente y actúa mediante su interpretación de las cosas, así una interpretación equívoca puede provocar un momento muy desagradable, lleno de angustia y desesperación (Le Breton, 2010).

También sucede que las emociones y afectividades a veces se crean por el estándar sensible de una comunidad o sociedad en particular, así a veces el individuo atraviesa sentimientos sin necesariamente percibirlos en su totalidad, esto también actúa mediante la razón. A esto Durkheim lo denomina “expresión obligatoria de sentimientos” (Durkheim citado en Le Breton, 2010, p. 70).

En escena, el espectador se comporta de manera tal que ‘suspende provisoriamente la acción de su cuerpo’, es decir, se mantiene atento e inmóvil, tranquilo, evitando el mínimo de ruido, lo que genera un estado de excesiva sensibilidad en relación con las emanaciones que surgen de parte de la escena. El cuerpo sensible se modifica para sensibilizarlo aún más.

En relación a lo anterior, el fenómeno que sucede se condensaría en la revelación de la experiencia estética. Dicha experiencia y fenómeno corporal que existe en la apreciación de una obra por parte del espectador, desata la posibilidad de ser otro, aflojando por un tiempo limitado, los esquemas propios y sociales con los que identificamos el mundo y a un otro. “El público es una caja de resonancia que entrega talento a los actores o los reduce a nada” (Le Breton, 2010, p.93).

“En el acto estético el sujeto disfruta siempre de algo más que de sí mismo: se siente en la apropiación de una experiencia del sentido del mundo, que puede descubrirle tanto su propia actividad productora

como la recepción de la experiencia ajena...” (Jauss citado en Molano, 2012).

Jauss niega que las obras tengan un sentido originario, es decir, un significado transmitido por igual a todos los sujetos. Esto no implica que no haya significado alguno para interpretar, sino que, en la recepción de las obras, el significado se construye mediante un diálogo entre las expectativas del intérprete –que dependen de su contexto individual y social– y la estructura de la obra. A su vez, estos significados modifican la comprensión de la realidad de los intérpretes. Para este autor es necesario atender a la experiencia que se manifiesta en la persona que aprecia una obra para entender el fenómeno estético (Capdevila i Castells, 2005).

Cuando la obra ha terminado y aparece en escena el saludo final, el intérprete abandona el personaje rebosante de seguridad y exhibe con absoluta fragilidad y vulnerabilidad su persona. Esta dicotomía presente entre la ‘representación y la profesión’, es un instante de verdad y emoción. La tensión que abarcaba el intérprete se libera y se expone abiertamente en escena, “abandona la máscara y siente como un soplo sobre su rostro la vulnerabilidad que le es propia” (p. 96). En seguida en el camarín el intérprete “reencuentra su propia identidad, su personaje social” y en el momento en que sucede el saludo este “permanece aún suspendido entre dos mundos” (Le Breton, 2010, p.96).

La danza despierta “la sensualidad del mundo y el sentimiento de existir” (Le Breton, 2010, p.98), hace recordar la primera esencia del ser humano, el juego. La vibración y resonancia de las cosas. La danza es la relación que ocurre con el espacio y el cuerpo, este espacio puede ser cualquiera, abierto, cerrado, en la naturaleza, en un escenario, etc. Lo que hace el bailarín es la constitución del espacio en su cuerpo, concibe el espacio en que baila, lo hace claro y lo concluye. “Ese despegarse de la materia que toma a la materia como apoyo y vuelve a ella, transfigurándola” (p.98). La danza según Le Breton, es una revolución de los símbolos corporales, de los comportamientos y significaciones, esta desordena cualquier semejanza entre estos conceptos ligados a la corporeidad, “es una fuga de los imperativos de significación inmediata”(2010, p. 102).

La danza interrumpe el orden de las cosas, expresa, comunica, pero carece de un lenguaje común. Se pueden identificar ciertos movimientos que se escapan del movimiento más común en la vida cotidiana, estos son desmesurados en el sentido que salen de lo normal y por lo tanto llaman la atención, estos movimientos inesperados según este autor, son danza. Percibir un movimiento de danza en lo cotidiano no tiene que ver con la belleza, sino con la ruptura de la expectativa del curso corriente del lenguaje, “ruptura de lo esperado que engendra la emoción, el asombro, y abre una nueva dimensión de lo real”(Le Breton, 2010, p.102).

La danza tradicional que se expresa en diversas ceremonias y rituales declara su propia cosmología dependiendo del colectivo o comunidad. En este contexto la danza es el contacto con el otro, con el cosmos y la naturaleza, con los dioses y con el ritmo, es un rito comunitario en el cual todos concurren mediante el movimiento o la identificación, es la emanación de un colectivo.

La maravillosa efervescencia de la danza moderna que conmovió al cuerpo que se encontraba sometido a los pasos del ballet, propone el libre arranque del cuerpo en movimientos que se relaciona con la creación pura, la intuición del bailarín, sin las preocupaciones de códigos rígidos o académicos (Le Breton, 2010). La danza moderna se origina a principios del siglo XX y rompe con las reglas y criterios del ballet clásico. Plantea nuevas técnicas enfocadas en los movimientos naturales.

Isadora Duncan, una de las propulsoras de la danza moderna, expone que es insólito intentar descifrar los orígenes de la danza, “la danza del futuro es la danza del pasado, la danza de la eternidad, y ha sido y será siempre igual” (Cohen y Matheson, 1992, p.123). Esta autora postula el concepto de “la bailarina del futuro”, que consiste en encontrar los movimientos “primarios” y sensibles del ser humano. Los movimientos del cuerpo humano deben comprometer a su propia forma, a su idiosincrasia, a su propia personalidad y carácter, a su historia, pero también en equilibrio con la estructura y mecánica del cuerpo humano. Esto

permite concluir que la danza debe ser auténtica para una persona, y por lo tanto, diferente de la danza de la persona de al lado (Cohen y Matheson, 1992).

A finales de los años 50 y principios de los 60, con el surgimiento del postmodernismo, emergen autores y movimientos que cuestionan la danza clásica y moderna, y dan origen a la denominada danza contemporánea.

La danza contemporánea se inscribe en el contexto de la individualización de las sociedades, por ende, se organiza en el problema del individuo y en consecuencia del cuerpo. Extiende el campo absoluto del movimiento en libertad, afloja los límites de cada disciplina, es 'pensamiento en movimiento', juega con los signos y símbolos, se despliega y se puede relacionar activamente con el espacio (Le Breton, 2010). De acuerdo a Avelina Lesper "El estilo contemporáneo hace de la inmediatez, del instante presente su tema y de la falta de factura su canon" (Jato, 2016).

La danza contemporánea no busca la repetición de un modelo a seguir, más bien contradice los paradigmas ya establecidos y se desenvuelve en las infinitas posibilidades reveladas por el cuerpo. Le Breton dice que el disparo del crecimiento del desarrollo del individuo dentro de la sociedad en cual estamos inmersos invita al ser humano a la posibilidad de decisión individual para relacionarse con el otro. Como también aclaraba Nietzsche, con la debida

abolición de la mayoría de los parámetros morales, o por lo menos de los grandes pilares, el individuo es el promotor de su propia existencia. Artistas deciden y accionan mediante sus propias inquietudes en libertad e independencia, proporcionando una transformación de carácter innovador.

Sin embargo, las formas tradicionalistas no están inertes ni fosilizadas, estas se renuevan y conservan una provisión. Las nuevas generaciones inmersas en la contemporaneidad generan la infinitud de movimiento, pero también permiten que se encuentren nuevas maneras de entender las formas tradicionalistas, por ejemplo, la biomecánica del ballet. La danza “diseña caminos de sentido fuera de toda rutina de pensamiento. Y, al mismo tiempo, fuerza a la reflexión... Liberación respecto a toda atadura simbólica inmediata” (p.106-107). Según Le Breton la diferencia entre teatro y danza radica en esto, mientras que la danza se aleja de los símbolos cotidianos el teatro no. Lo contemporáneo en la danza concibe cuerpos inéditos y auténticos. “Al desligarse del simbolismo social, se devuelve el cuerpo a la agitación, las ambivalencias, las pulsiones, todo lo que los códigos sociales intentaban conjurar” (p.108).

El modelo del cuerpo en la modernidad sigue desplegándose bajo estándares de positividad y de belleza, donde la academia proyecta cuerpos y movimientos estandarizados. La danza contemporánea tensiona estos modelos e instaura la infinitud de un gesto efímero, así la danza es inagotable, ya que cada vez que se

muestra algo es sólo una parte de las infinitas posibilidades que pueden engendrarse (Le Breton, 2010).

El cuerpo es el motor del movimiento, cuerpo cargado de signos y símbolos, materia sensible que se conecta con el mundo y que expresa hacia el exterior. De esta manera la herramienta fundamental de la danza y la razón de su existencia es el cuerpo. La danza, como mencionó Le Breton, entraña una vía que se aleja del pensamiento, esto no significa que no se utilice para nada la razón, sino que se entiende y se extiende el cuerpo como un todo, sin necesidad de una explicación, cada interpretación es válida y esta interpretación, a pesar de que carezca de un pensamiento lineal, invita a la absoluta reflexión.

La danza contemporánea puede relacionarse con la corriente filosófica del escepticismo, donde la duda es lo principal, esto es lo que hace posible los infinitos caminos y la infinita exploración que se puede descubrir en el cuerpo. La danza es abstracta, es subversión de todo dogma corporal simbólico inmediato, se despega de los códigos sociales y presenta al cuerpo en escena sin nada que esconder. Como menciona Le Breton, la danza puede llegar a develar las pulsiones, las agitaciones, todas las perturbaciones que se esconden en lo cotidiano del cuerpo.

La danza devela lo conocido del cuerpo en ámbitos desconocidos, el cuerpo como materia natural que realiza movimientos no naturales. Al igual que lo que sucede con la danza, la idea de lo ominoso también despierta en el cuerpo un lado que se encuentra distanciado de los códigos sociales, es decir de lo conocido.

La danza generalmente se ha desplegado en la idealización del movimiento, dirigido hacia una estética de la belleza, sin embargo, la danza se puede considerar ominosa, ya que, como la danza, lo ominoso también carece de pensamiento, de una explicación, ya que si existiera dicha explicación, no se podría percibir la sensación de lo ominoso, porque sería conocido.

La danza es ominosa, en el movimiento se decide qué se quiere develar, considerando la escena como un espacio abierto donde el contexto hace que todo sea posible de percibir, donde el más mínimo detalle se vislumbra. El intérprete en el trabajo corpóreo de movimiento como en su interpretación escoge cómo se mueve y qué expresa, es el intérprete quien devela y quien esconde.

El cuerpo, según el autor Patricio Marchant (2000), es necesidad. "Cuerpo hay ahí donde una terrible, imperiosa, inaguantable necesidad se impone, se presenta" (p.28). Este autor hace una crítica a la valoración de las ideas universales y absolutas. El análisis surgido en el texto *Discurso contra los ingleses*, establece la reflexión de las ideas sobre las cosas, acusando a los ingleses de apartarse de las

cosas y examinarlas a lo lejos, en otras palabras, distanciar al cuerpo de las cosas. Esta autor apunta hacia la total entrega de las cosas, de esta manera, se podrá percibir de otra forma y por lo tanto se podrá ser de otra manera. Está en contra de la aceptación de las respuestas que se consideran como naturales u obvias, menos si los juicios a decir nada tienen que ver con la necesidad corporal y se basan en presuntas ideas. No hay que alejarse y cuestionar el mundo a la distancia, sino aflojar y entregarse al mundo mediante la necesidad del cuerpo (Marchant, 2000).

Siguiendo a Eagleton podemos decir que, “la estética es un discurso del cuerpo” y a Le Breton que entiende al cuerpo como el primer atisbo de la existencia, antes de la razón y el pensamiento, podemos decir que el hacer contemporáneo es propicio para el desarrollo del imaginario de lo ominoso. El cuerpo implica el contexto, la relación con el medio y con el otro, las diversas construcciones sociales, culturales, etc., y es en esta materia donde nace y se manifiesta la sensación de lo siniestro, ya que mediante la interacción con la comunidad, cultura o sociedad se define lo que se considera siniestro o desconocido.

A continuación, se analizará el segundo eje de esta investigación, que corresponde al análisis más exhaustivo del concepto de lo ominoso.

2.2. LO OMINOSO

“Donde las certezas de los propios conocimientos son catapultados a la incertidumbre de lo desconocido, y las fantasías temidas pero formuladas como deseos, traspasan los límites de lo irrealizable para materializarse” (Cajiao, 2016, p. 129).

El concepto de lo ominoso ha sido estudiado y desarrollado por diferentes autores, por lo que no existe una definición única que represente dicho concepto. Sin embargo, se concluye en general que lo siniestro u ominoso es aquello que rompe con los límites de realidad y fantasía, generando así sensaciones y situaciones que se escapan de lo normal. “Lo fantástico encarnado: tal podría ser la fórmula definitoria de lo siniestro” (Trías, 2006, p.45). El misterio que produce lo ominoso se establece en la contradicción, algo que es familiar, hogareño y cercano, es a la vez secreto, oculto y privado o también, algo reprimido, de acuerdo con el estudio del psicoanálisis. El misterio y la extrañeza que despierta lo ominoso ocurre en la desarticulación de las cosas, las situaciones y por consiguiente, el mundo entero. Estas cosas se presentan bajo otra cara, una cara que se escapa de lo que se conoce, por lo tanto, se manifiestan sensaciones de vulnerabilidad ya que es algo ajeno al conocimiento y experiencia que tiene el individuo con el objeto.

El aspecto auténtico de lo siniestro se anida en el misterio siempre presente, es decir, existe una relación entre lo escondido y lo oculto con lo visible y por consiguiente la revelación completa de este. La coexistencia con la estética por lo tanto según Eugenio Trías (2006) se anida en el límite de lo bello, declarando que “lo siniestro constituye condición y límite de lo bello..., debe estar presente bajo forma de ausencia, debe estar velado, no puede ser desvelado” (p.17). Así mismo Schelling, filósofo alemán (citado en Freud, 1989) habla de la necesidad de “velar lo divino y rodearlo de cierta Unheimlichkeit, misterio” (p.4).

Pero, ¿Qué es la belleza? ¿Cuál es la idea que se entiende por belleza? ¿Existe la belleza? ¿Hay sólo un tipo de ésta o varias? Se comprenderá la idea que no existe una verdad absoluta, por ende, la percepción de belleza absoluta queda descartada de esta investigación. Se concebirá que la belleza es una idea, existe una idea de belleza, pero también es condición de idealidad (Trías, 2006), se constituye la idea de belleza, pero ésta se aleja de una belleza pura, se articula más bien como un velo, una estructura “ideal”. Se halla una coexistencia entre la idea de belleza y su sentido más profundo, aquello que se encuentra detrás de esta estructura.

Límite, tal palabra es clave para la expresión de lo ominoso, el motivo desencadenante vendría siendo la percepción del límite y el temor a su posible pérdida.

Según la autora Cajiao (2016)

“Lo siniestro se ubicaría en una zona liminar, en medio de la transición entre la realidad y la ficción, entre lo interior y lo exterior, entre lo familiar y lo extraño, entre la necesidad de contención y el deseo de continuidad, entre la vida y la muerte” (p.159 y p.160).

Según Trías (2006), lo ominoso sería “ese fondo del ser que desde nuestra limitación, presentimos como un abismo sin fondo y registramos como vértigo total” (p.50), así, lo siniestro impulsa al ser humano al origen de los temores y los deseos que lo conforman como individuo, exponiendo la peor de las angustias “la desaparición de la frontera que lo contiene como individuo, la manifestación del vacío más profundo del ser que acompaña la presencia de la muerte” (p.50).

El arte según este autor, se arraiga en la representación ilusoria de la suspensión del límite, ya que la revelación completa derrocaría el efecto estético. La obra artística se establece entre el freno completo de lo siniestro y su presentación sensible y real. En esta ambivalencia el carácter de lo siniestro apunta sin decir la dirección exacta, revelando una parte, sin dejar de esconder algo. Trías añade que, sin la presencia de lo siniestro, el arte estaría falto de vitalidad. Lo que hace a la obra de arte, “una forma viva... es esa connivencia y síntesis del lado malo y

oscuro del deseo y el velo en que se teje”, pero sin descubrirlo del todo en la realidad, “el arte no puede nunca ser realista” (Trías, 2006, p.42).

Pero ¿qué hay detrás de ese velo que no puede ser revelado? Lo que se encuentra detrás es lo que el humano no puede soportar, donde lo repugnante, el asco, rompen con el límite del cuerpo, tornando el objeto insoportable para el sujeto. “Lo bello es el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar” (Rainer María Rilke, citado en Trías, 2006, p.17).

Lo que dice Le Breton (2010) refiriéndose a la danza contemporánea, recuerda a la idea de lo ominoso aclarando que: “el sentido de la creación no es apaciguar los conflictos o los abismos que se abren en cada hombre, sino más bien ‘fijar vértigos’” (p.108). Así encuentra necesario quebrar ciertos patrones que aluden hacia la seguridad y, por ende, sumergirse en la vorágine de lo desconocido, las ‘zonas de turbulencia’ reconocen otras maneras de enfrentarse al mundo. Al profundizar en la propia exploración, se desencadenan temores, existen ‘sombras’ que se encuentran ‘bajo la piel’ que es preciso atreverse a develar.

Lo ominoso corresponde a la alteración del mundo entero, en esta alteración se manifiestan emociones y sensaciones que no significan necesariamente la negación de la belleza, más bien se refiere al descubrimiento de su otra cara. En una situación ominosa la percepción del individuo se transforma completamente:

una de las posibles alteraciones es la noción del tiempo, donde la apreciación del tiempo se modifica. Generalmente sucede que el espacio se cierra y el tiempo se alarga, esto quiere decir que pareciera que el tiempo pasa más lento de lo habitual y el individuo no encuentra salida alguna ya que la sensación de espacio es más pequeña.

La relación que el sujeto tenía hasta entonces con el mundo se afecta, tornándose un tanto compleja y problemática. Esto se debe a la saturación de los sentidos, a tal punto que, la reflexión por parte del individuo no existe, no hay una explicación que haga entender al individuo lo que está sucediendo, y al no existir dicha explicación, el sujeto no tiene control de la situación, es decir, se le escapa de las manos. Para la reacción del individuo, existen dos opciones, la primera trae angustia y desesperación y la segunda tiene que ver con sobrellevar dicha situación. La primera nace a partir del constante cuestionamiento del contexto y de la ansiedad para encontrar una respuesta efectiva que haga entender el por qué de la situación, sin embargo, este ciclo tedioso, sin fin, y sin respuesta alguna, lo único que lleva es a la excitación completa de los sentidos relacionados con la desesperación, angustia, el nacimiento de diversas crisis y hasta se podría efectuar una completa parálisis del cuerpo, donde el miedo ahogaría al sujeto. La segunda opción es más provechosa que la primera, y tiene que ver con la superación del momento desagradable y extraño, lo cual significaría la entrega del

cuerpo y de la mente a dicha situación promovida por un impulso instintivo que busca la sobrevivencia. Posteriormente, cuando los sentidos se calman y dejan de percibirse en un contexto anormal para volver al contexto normal y habitual de las cosas, entonces es posible la reflexión. “Lo siniestro como hecho, presencia, inmediatez” (Estrada, 1992, p.65).

Estrada hace una relación entre lo ominoso y la vida misma, aclarando que el humano vive inmerso en un alborotante mundo, donde la rutina y la alienación consumen todos los posibles ideales y deseos del sujeto. En este contexto el sujeto termina completamente aislado contemplando impávido su propio desgaste. Aquella distancia creada entre el propio sujeto y sus aspiraciones se le considera como ominosa, donde la carencia de identidad provoca un ‘endurecimiento de la sensibilidad’. Esto significa que la persona no se afecta por las cosas que suceden a su alrededor y en consecuencia no reacciona en contextos donde la miseria, la violencia, la marginalización social, las desigualdades, existen y coexisten sin alterar al sujeto. En consecuencia, la persona comienza a vivir en una especie de burbuja, donde está separado de la realidad, no enfrenta los problemas de la vida y se supone un sujeto feliz. Esto último siguiendo el arquetipo imperante que dice a cada momento cómo ser feliz.

El pensamiento de saber que todo es un engaño produce un vacío, un terrible horror, “la verdad produce vértigo, miedo a ser descubierto, ya no en su apariencia

(su máscara), sino en su verdad (desenmascaramiento)” (Estrada, 1992, p.66). Detrás de esta máscara se hallan miedos recónditos, contextos traumáticos, inseguridad física y psíquica. Una opción es vivir en la máscara y la otra es la acción de desenmascararla. La autora se refiere con esto a una actitud evasiva hacia los problemas de la vida, tratando de, “maquillar la realidad, solamente soportable bajo su cara bonita” (Estrada, 1992, p.67). Esto lo relaciona también con el arte, donde la estética se limita solo al arte y el arte a la belleza, es decir, el sujeto evade la realidad y el arte complace esta evasión, funcionando así, como un placebo. El arte opera como una ilusión que paraliza la realidad, donde no se halla la desgracia, el miedo, la desdicha de la vida, la adversidad, hasta la injusticia que a veces el mismo artista quiere representar. Lo que se termina mostrando finalmente en una obra de arte radica en la línea, la belleza, la armonía, conceptos que sólo muestran una cara de las cosas, presuponiendo que la vida sólo trae cosas “buenas”. Las cosas “malas” tanto en el presente como en la antigüedad, se les atribuye a las diversas ficciones populares que terminan en leyendas, mitos, fábulas, costumbres y supersticiones, las cuales carecen de fundamento racional o científico, destinándolas a una explicación mágica, extraña y rara. Algunas de estas se organizan bajo el temor y se representan bajo el velo de lo siniestro, por ejemplo; la aparición de un gato negro, el número 13, derramar

sal, pasar por debajo de una escalera, vestirse de amarillo, romper un espejo, etc. (Estrada, 1992).

Otro autor que se refiere a 'la máscara' y que sigue la misma idea que señala Estrada es Antonin Artaud, donde en su libro *El teatro y su doble*, asemeja dicha disciplina con la peste. Esto, no porque sea contagiosa, sino porque revela, manifiesta y exterioriza un fondo de crueldad latente que existe en el mundo y por tanto en la vida. Mediante él se puede estimular al espectador o a un pueblo entero a todas las posibles perversidades existentes en el espíritu. Al impulsar al actor a verse tal cual es, sin máscara, sin maquillaje, este se somete a experiencias intensas donde 'la máscara' se desmorona, descubriéndose la mentira, la debilidad y la hipocresía del mundo. Este autor concluye que la acción del teatro es beneficiosa, ya que impulsa al ser humano a percibirse tal como es. "El teatro es un mal, pues es el equilibrio supremo que no se alcanza sin destrucción" (Artaud, 1978, p. 36).

Lo ominoso es tratado por Freud, como una experiencia para la mente humana que experimenta algo ya vivido, pero que se encuentra reprimido. Este autor, impulsor del psicoanálisis reúne diferentes situaciones, vivencias e impresiones que bajo su criterio despiertan la sensación ominosa, la familia, la infancia, la búsqueda de la propia identidad, o el temor a la muerte son a grandes rasgos situaciones o pensamientos que despertarían la sensación de lo siniestro, otras

situaciones más específicas son tratadas por este autor, las cuales serían: la sensación de perderse en una ciudad o bosque, los presentimientos, las repeticiones obsesivas, el deja vu, que corresponde a la repetición de una situación idéntica a la primera vez que se presentó, el impacto de los pensamientos, los deseos que se cumplen inmediatamente, las fuerzas que amenazan o dañan en secreto (mal de ojo). Se considera siniestro también a un individuo que es cargador de maleficios, la inquietud que se presenta al enfrentarse a cadáveres, lo que sucede cuando el cuerpo no responde a las decisiones de la persona, la parálisis, la ceguera, es decir, principalmente el descontrol de las funciones orgánicas, también, el entierro en vida, las posibles partes del cuerpo mutiladas, las convulsiones, la locura, la duda que surge al presentarse frente a un ser que supuestamente era inanimado y resulta estar vivo o viceversa, la ambivalencia entre lo orgánico e inorgánico. Todo aquello que antes que respuestas y conclusiones, insinúan dudas e inquietudes. Lo ominoso ocurre cuando los límites entre fantasía y realidad desaparecen, *Umheimlich* (en la voz alemán) es algo que inquieta, que provoca un espanto inhumano, sentirse *unheimlich* es sentirse incómodo (Freud, 1989).

Otra de las categorías de lo siniestro, manifestado por este autor, es el tema del 'doble' o 'del otro Yo'. Esto consiste en la asimilación de la apariencia de dos personas que a causa de esto se les supone idénticas, el doble se rige en *"el otro*

Yo”, con que “uno participa en lo que el otro sabe, piensa y experimenta” (Freud, 1989, p.8). Freud también llama a este fenómeno “desdoblamiento del Yo, partición del Yo o sustitución del Yo” (Freud, 1989, p.8), esto quiere decir que, la persona quebranta la influencia y personalidad de su propio yo para sustituirlo por el ajeno, Freud personifica esto como “el eterno retorno a lo semejante”.

Según Cajiao (2016): “No hay nada más cercano y familiar a nosotros mismos que nuestro propio Yo y, sin embargo, no hay nada más frágil que la estabilidad y el conocimiento de ese mismo Yo” (p. 128).

Esta autora, también refiere a la extraña sensación que ocurre con el descubrimiento de otro ser con una apariencia similar o incluso exacta, o la identificación profunda con otro individuo que se expresa de igual forma, que pasa a ser una sustitución de la propia persona, o también, la no identificación del propio ser consigo mismo, en relación a la apariencia o en los actos cometidos, todo esto produce un acercamiento a la experimentación de lo ominoso (Cajiao, 2016).

Volviendo a Freud, el Yo también cumple el cometido de la censura psíquica, conociéndose ésta como la consciencia. Esta permite la posibilidad de la autoobservación y por lo tanto de la separación del Yo, tratando al resto del yo como un objeto. Lo siniestro ocurre cuando lo fantástico (fantaseado, deseado por

el sujeto, pero de forma oculta, velada y autocensurada) sucede en la realidad, o al revés, cuando la realidad compromete la naturaleza de lo fantástico, también en la realización de un deseo escondido, secreto, íntimo y prohibido. Figuran así, todos los sucesos y aspiraciones de nuestra existencia que no han hallado actuación alguna y que la imaginación se resigna a olvidar, la mente consciente es la encargada de reprimir ciertos impulsos, pero que tampoco abandona completamente.

“Lo siniestro no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica desde tiempos muy antiguos y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de represión” (Freud, 1989).

La naturaleza también puede ser un detonador de lo siniestro, ya que ésta se presenta sin avisar. Existen diversas sensaciones que actúan cuando el humano se percibe de manera diferente frente al contexto que puede llegar a rodearlo, discrepa de lo contradictorio, se deleita ante la satisfacción y se espanta frente a lo que atropelle su ser. La naturaleza puede llegar a estimular estas diferentes sensibilidades. En este caso, lo ominoso es la fuerza colosal que se dispara frente al humano (fuerza que Kant quiso apaciguar con el discurso de estética), que termina aplastándolo sin vincularse con el pensamiento o el deseo del humano.

A lo largo de la historia existen variados comportamientos que el humano ha tenido para lograr conocer, entender y posteriormente bajo todo su dominio y carácter arbitrario, controlar la naturaleza, deseando igualarse ante este gran poder avasallador. Pese a los grandes avances tecnológicos y científicos en los cuales ha trabajado el hombre, la naturaleza sigue siendo hasta el día de hoy una emanación de una supremacía mayor, la cual puede llegar a desenvolver un terror terrible en el humano. No existe algo que logre pronosticar con certeza un terremoto u otra manifestación, ni nada que confronte su devastación, no por nada se les conoce popularmente como 'desastre natural'. El fuego, energía que consume cotidianamente a las personas, asume un rol conocido y familiar, donde, si se aviva demasiado, a tal punto de su descontrol por parte del sujeto, la situación se transformaría en un torbellino de desastre donde se vería sumergido en la total angustia. La naturaleza guarda esa ambivalencia en los humanos, puede desatar en cualquier momento una situación ominosa (Estrada, 1992).

Otra palabra clave para comprender la esencia de lo ominoso es la pérdida, uniendo las dos palabras claves; la pérdida del límite, pero ¿qué es lo que se perdería? ¿qué es el límite y qué hay después de ese límite? La muerte, el vacío inabarcable de una ausencia, el gran miedo a desaparecer, a la pérdida decisiva del propio cuerpo y, por ende, de una relación física con el universo. La amenaza de la pérdida, la amenaza del vacío, la muerte, es uno de los mayores temores del

ser humano, es lo que más genera incertidumbre. Se comprende que el ser humano es mortal, donde la muerte puede aparecer en cualquier momento, es incierta, llega sin invitaciones, pero sabemos que, al nacer, nacemos para morir. Por otra parte, el humano muere a cada instante, envejece, y esto es algo que no se puede negar, la belleza se ha encargado de intentar evitar lo inevitable, las nociones estéticas “anti-edad”, las ideas ligadas a un elixir de la vida eterna, una juventud infinita, aletargan la idea de la muerte. Sin embargo, la noción de muerte tiene diversas interpretaciones de acuerdo con las diversas culturas.

Uno de los autores que habla respecto a la muerte es el filósofo alemán Nietzsche, afirmando que la relación de vida y muerte no se puede separar, vida y muerte por lo tanto constituyen lo mismo, que es, la vida humana. Sin embargo, la muerte tiende a producir cierto miedo y angustia. De acuerdo con la visión de este autor, la concepción de muerte, sobre todo occidental, es parte del viejo dominio, es decir, fomenta el control social, anulando la capacidad del ser humano para tomar decisiones y por ende inhabilita la formación del propio pensamiento. Al igual que la moral, las religiones, la compasión, el amor y el matrimonio, la muerte constituye una parte de la doctrina que controla al ser humano. Para entender la visión de este autor respecto a la muerte, es necesario aclarar que la muerte se desarrolla en la vida, por tanto, en el tiempo.

Los dos fundamentos del concepto de muerte que finalmente se propagaron en la humanidad, por lo menos en occidente, los cuales critica Nietzsche, tienen como sustento el pensamiento griego y el cristiano, el saber y la fe. La primera se especifica en la metafísica de la muerte, dirigida hacia un saber, una verdad, un pensamiento de ella, que funciona como verdad absoluta. La segunda tiene que ver con la relación del mundo dirigido a Dios, convirtiendo la vida en una historia para la salvación donde, al momento de morir (instante conocido como el 'juicio final') los sujetos honrados pasarían a vivir eternamente con Dios, y los demás, los "infames" pasarían al infierno (Díaz, 1998).

La linealidad del tiempo que propone la visión judeocristiana divide el tiempo en pasado, presente y futuro. Estas tres secciones se orientan hacia el concepto de salvación, por lo tanto, no poseen valor por sí mismas. Cada momento se considera irrepetible, irreversible y sólo tiene sentido en función de los otros, la vida por ende carece de sentido.

Nietzsche manifiesta que la muerte, la vida y el tiempo, no deben estar aferrados en doctrinas morales que lo único que hacen es el deterioro de 'los músculos de la vida'. La idea de un 'más allá' (paraíso o infierno), concibe a la muerte como un acontecer que produce angustia y miedo, que funciona como una especie de portal hacia otro mundo, y no cualquier mundo, se dirige hacia el mundo del bien o del mal y el camino a seguir se decide antes de morir. Estos entendimientos

invalidan al sujeto y su capacidad de decisión, el sujeto se comporta de manera incompetente hacia la transformación del mundo, es decir, de su mundo. El misterio del 'más allá', de lo bueno y lo malo, supone la negación de la vida, donde la pregunta por el sentido de la muerte se decide ya antes del fin definitivo (Díaz, 1998).

La muerte para este autor existe por la razón de que la vida sin muerte no es vida, sin embargo, el enfermo pensamiento y la incertidumbre que genera la muerte en la humanidad hace que el individuo pierda su voluntad de poder. *El eterno retorno*, concepto utilizado por este autor, tiene relación con otra visión del tiempo, por tanto, con la muerte y con la vida, contraria a la visión lineal desarrollada por el cristianismo. El tiempo para Nietzsche es infinito e indestructible, siendo la vida finita y con infinitas combinaciones, es decir, infinitas decisiones para el sujeto que pueden llegar a producir infinitos mundos. Este cambio de paradigma, precisamente se desarrolla en un contexto donde "Dios ha muerto", y en consecuencia también mueren todas las estructuras metafísicas-morales dirigidas a la verdad absoluta, establecidas por esta misma entidad (Díaz, 1998).

Este autor aclara que la idea de muerte no debe ser entendida como un concepto metafísico, ya que no tiene lógica, ni razón, es puramente existencial. Al derrocar los paradigmas éticos y morales, la vida se transforma en un sinsentido, pues el ser humano se convierte en su propio Dios, determinando sus propios valores. *La*

transvaloración de los valores, concepto utilizado por este autor, tiene que ver con la negación respecto a las formas y marcos que daban soporte a todo acto de valoración. Nietzsche apunta hacia el reconocimiento de la vida y no de la muerte, entendiendo a esta última como algo real, es decir, algo que no se debe negar y tampoco llevar de manera temerosa en la vida del ser humano (Csejtei y Juhasz, 2001).

Para Martín Heidegger, otro filósofo alemán, el Dasein es un ser para la muerte. El Dasein se refiere a 'ser ahí', a la existencia humana y al ser humano mismo. Así el Dasein es el ser para la muerte, que no solo muere, sino que sabe que va a morir, y por tanto tiene un sentido fundamental, el mostrar que la finitud es parte esencial del hombre. Para Heidegger la búsqueda de la filosofía se refiere a que la existencia se da dentro del tiempo en el que ésta es determinada, por tanto, la muerte es algo con lo que el ser humano carga todos los días, en cada acto de su existencia la muerte se fortalece (Manzano, 2011).

“La relación esencial entre la filosofía y la muerte a lo que justamente apela es a una especie de resistencia reflexionada frente a la muerte” (Peñalver, 2010, p.31). Este autor afirma que la noción de muerte, de la destrucción, del no ser, del fin, siempre ha generado escándalo, crisis y dramas. La muerte no implica solamente la desaparición de otro ser, sino que “cada vez el fin del mundo en su totalidad, el

fin de todo mundo posible, y cada vez el fin del mundo como totalidad única, y así irreemplazable, y así, infinita” (Derrida citada en Peñalver, 2010).

“Ser contra la muerte” es la frase que emplea Lévinas, entendiendo la muerte no simplemente con el no ser, sino a la voluntad que tiene el ser humano en la vida contra la muerte que radica en que aún hay tiempo. “Ser temporal es a la vez ser para la muerte y tener todavía tiempo, ser contra la muerte” (Lévinas citado en Peñalver, 2010, p. 43). La verdad de la muerte se expresa en la resistencia de la muerte de un ser que desea durar en el tiempo.

Peñalver aclara que la relación del filósofo con la muerte tiene que ver con la liberación del alma para el conocimiento, “con una liberación del deseo de lo real” (Peñalver, 2010, p. 34), al afirmar que “el alma tiende a lo existente” (p.34), por lo que la relación de muerte radica en una búsqueda de otras cosas que se salen de lo habitual, es el quiebre de la experiencia cotidiana. *La melete thanatu*, concepto utilizado por este autor se traduce en *hacerse el muerto*, y consiste en detener sistemáticamente las conexiones habituales con lo terrenal, para descubrir nuevos elementos de la naturaleza que permanecen ocultos. “Es el miedo a la muerte lo que libera ‘la verdad’ de mi muerte (...) Que es entonces miedo al enemigo desconocido” (p. 43).

El arte también padece una muerte, la muerte o el fin del arte son problemáticas que postulan algunos autores bajo el acontecimiento del dominio del pensamiento, “los nuevos tiempos son tiempos del pensamiento, de manera que en el género humano más que en los individuos, al fortalecerse y esclarecerse el pensamiento, la fantasía cae en desuso y se adormece” (Formaggio, 1992, p. 47).

Freud al final de su ensayo *Das Unheimliche*, introduce una importante diferencia entre lo siniestro que se advierte de forma directa y el que se desarrolla dentro de la órbita de la ficción. ¿Por qué situaciones acontecidas en el arte no se experimentan de la manera que se expresan, es decir siniestras? ¿Y si se acontecieran estas mismas situaciones, pero en la realidad, no sería un escándalo cargado intensamente por lo ominoso? Según Freud, en el arte se vislumbra y experimenta, desde el espectador, una posición cómoda frente a lo cometido, es decir, la obra. La creación artística dispone de un carácter ficcional, desde un inicio se representa constantemente una interpretación subjetiva de la realidad, los parámetros sobre lo posible e imposible se desvanecen, dado que la ficción dispone de numerosos medios para la provocación de efectos siniestros, los cuales no existen en la vida real. En el arte, en general, todo está permitido y el espectador se entrega completamente a la contemplación de aquello, entregándose a la ficción sin temor, la obra ocurre en un espacio y tiempo paralelo al del espectador y este último sabe de esto y lo aprovecha deleitándose

completamente en relación con lo que sucede frente a sus ojos. Cuando la base sustancial de la obra es la ficción, lo siniestro no se desataría en el espectador, ya que, como mencionaba Freud, debe existir la duda respecto de si lo increíble (que se manifestó en la realidad), pudiese realmente manifestarse en dicha realidad, valga la redundancia. Así, cuando la base de la obra se sitúa en el desarrollo de la imitación de la realidad y se dispone un desajuste de esta realidad, lo inquietante se manifiesta encontrándose con un espectador desprevenido, incompetente, incapaz de reaccionar a tales desajustes que podrían inquietarlo hasta en su propia realidad. El artista, en este último caso:

“Nos engaña prometiéndonos la realidad más común para salirse luego de ella. Reaccionamos ante sus ficciones como lo haríamos hasta en nuestras propias vivencias; una vez que nos percatamos del engaño, ya es demasiado tarde, pues el poeta ha logrado su meta”
(Freud, 1989)

Así, en la realidad se rigen todas las condiciones para que lo siniestro se manifieste, diferente en un plano de la fantasía, donde los parámetros son ilimitados y lo siniestro ya es parte de aquello, por lo tanto, no genera ninguna sensación inquietante fuera de lo común, porque se manifiesta desde la ficción. Entonces, ¿será posible la realización de lo siniestro en una obra? ¿Es posible

que el espectador manifieste la sensación inquietante a partir de un arte que juega constantemente con la ficción?

Entendemos que lo ominoso es algo que sale de lo presupuestado de la realidad, donde lo que separaba realidad de fantasía se esfuma, donde se pierde o se teme perder el límite que separa estas dos. Respecto a esto, ¿Qué será realmente un detonador del imaginario de lo ominoso dentro de una obra, en este caso, de danza? ¿Será entonces, esta disciplina junto con el imaginario de lo ominoso, el cual carece de una explicación racional, la revelación maestra de la fantasía en contradicción al dominio del pensamiento?, ¿Qué es lo que realmente puede llegar a sorprender y capturar la atención del espectador dentro de un marco del arte, y en este caso, de la contemporaneidad donde todo está permitido?

Existe un suceso el cual promete de cierta forma la suspensión de todo razonamiento e invita libremente a la reflexión. El silencio, es un fenómeno que cuando se presenta, posibilita la impresión de “suspensión del mundo”, comprendiendo también que es difícil el alcance del silencio absoluto, ya que, como el movimiento, siempre habrá cosas sonando.

“Ese silencio estaba hecho de inmovilidad, de una suerte de anonadamiento de los espectadores, al punto que parecían inertes, lo que avivaba aún más y hacía más temible su presencia. La sala era

un abismo... Yo declamaba mi texto al borde de un precipicio” (Jouvet citado en Le Breton, 2010, p.93).

El silencio causa espanto, así como en la sala de ensayo se debe permanecer en silencio para que los sentidos tanto del espectador como del intérprete se agudicen, el silencio, o más bien la falta de ruido, ya que es casi imposible que algo permanezca en completo silencio, permite la sobre atención de algo, de alguien, o de algún lugar. Marchant en su *Discurso contra los ingleses* (2000), aclara que actualmente pareciera difícil impresionar, lo único que podría llegar a sorprender realmente es el silencio. “El asombro es aquel estado del alma, en el que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror” (Burke citado en Acuña, 2013, p. 29).

Se instala ante todo, la existencia de una posible pérdida del límite que separa la realidad con la ficción, este punto de gran significancia que separa el vacío absoluto (desconocido) de la realidad común (conocida), es donde concurre la sensación de lo siniestro. ¿Por qué es de gran importancia este límite? Lo siniestro no pretende dar respuestas, por el contrario, hurta directamente en el sujeto, instalando un altercado en éste, cuestionando las certezas y estereotipos del sujeto frente a las generalidades, (los términos asentados como comunes y familiares), y las erudiciones o saberes que se consideran como absolutos.

Sabemos que el arte, y sobre todo la danza, se desarrolla a través de un mundo ficticio, ¿cómo se manifestaría lo siniestro en este contexto? También comprendemos, que el ser humano percibe y se afecta constantemente y que existe una percepción estética, una relación entre obra y espectador, una identificación del espectador con la obra. Según Cajiao (2016) los elementos que hacen posible la aceptación de los acontecimientos como verdaderos (por parte del espectador), son los mismos que se experimentan en los procesos emocionales durante el sueño, con la propia identificación y la proyección de ésta, es así como se puede llegar a obviar la irrealidad de lo observado para luego calar profundamente con las emociones, en otras palabras, verse plenamente afectado por la ficción, sabiendo que es ficción, conmocionarse, y que el espectador se haga parte de lo que está sucediendo, casi viviéndolo en carne propia.

Lo siniestro recreado y simulado por medio de la manifestación artística, se presenta al espectador bajo la protección de la ficción, ofreciéndole al espectador un terreno emocional seguro, el individuo consciente de la fantasía, puede liberar completamente sus emociones de la contención a la que lo obliga la realidad. Esto supone un paradigma, ya que, el espectador se sitúa en un puesto seguro, sin embargo, en este mismo puesto puede realmente liberarse y hasta enfrentarse a sus mayores temores, cosa que en la realidad sería incapaz de hacer. Esto es posible gracias a la estética (o sea, la separación entre obra y espectador), pero,

el sujeto es un sujeto sensible, y al liberarse puede llegar a experimentar sensaciones que sólo podrían desencadenarse gracias a esta distancia, gracias a la órbita de lo ficticio del arte. La consciencia de la ficción le reconoce al sujeto una segunda oportunidad de revivir, y de manera plena, las sensaciones temidas, y descargar en aquella contemplación la potencia plena de su incertidumbre interior, a lo largo de la experimentación con la obra, el espectador vivencia y exterioriza sentimientos, por lo tanto, todo el proceso de la obra ofrece una especie de evacuación, o catarsis.

Cajiao (2016), aclara que:

“Gracias a la creación artística el sujeto puede experimentar sin contención la liberación de sus temores y ser protagonista de aquel proceso en el que la pátina de brillo y equilibrio, que caracteriza lo familiar, es resquebrajada dejando al descubierto una fisura hacia el subyacente caos y el indefinible desasosiego de lo ominoso”.

En esta misma línea, Trias (2006) manifiesta que:

“El arte transforma y transfigura esos deseos semisecretos, semiprohibidos, eternamente temidos: les da unas formas, una figura manteniendo de ellos lo que tienen de fuente de vitalidad” (p.51).

El espectador se deja sorprender por la obra, permitiéndose un espacio de contemplación, la inquietante presencia de lo siniestro permite la manifestación de la extrañeza, cubierta siempre por el manto de la forma estética de lo acostumbrado. La personalidad indefinida, su inevitable representación entre la dualidad del deseo y del temor, desorientando y seduciendo al mismo tiempo al espectador.

A continuación, se dará inicio al segundo sub-eje nombrado “Lo Ominoso”. Esta segunda subcategoría tiene la intención de develar los diversos estilos desplegados a lo largo de la historia del arte que develan una relación con lo siniestro u ominoso.

2.2.1. EL ARTE QUE DESPLIEGA EL IMAGINARIO DE LO OMINOSO

“Esa aventura al más allá (al infinito) hace tambalear el fundamento limitativo hacia abismos de excelsitud y horror; en unidad insobornable, facilita la transición, consumada por el romanticismo, entre el sentimiento de lo sublime y de lo siniestro” (Trías, 2006, p. 28).

Pareciera que el arte es el área más oportuna para encargarse de la problemática de lo ominoso, ya que, éste posee más recursos que la realidad misma para que

lo siniestro aparezca. La creación artística contemporánea, sobre todo en el plano de las artes escénicas, propone y se desenvuelve en una órbita de ficción, ¿cómo intersecta lo ominoso en un plano abstracto y ficticio?.

En las artes escénicas, se premedita lo que el espectador va a percibir, de esta forma se direcciona el imaginario a tratar, el cual va a desenvolver diversas sensaciones y emociones en el espectador, quien, por ende, se entrega a la contemplación de la obra que poco, o nada sabe de ella, dependiendo de la dirección que se quiera tomar. El público concede a la contemplación sin temor, afectándose por lo percibido.

El arte y, en el caso particular de esta investigación, el escenario, se descubre a sí mismo como el más característico para la manifestación, exploración y composición de dicha estética. El escenario hace permisible la representación y, en consecuencia, su apreciación acertada por parte de quien lo mira, a la estética de lo ominoso. ¿De qué manera se ha ido desplegando el imaginario de lo ominoso en el plano artístico?.

- El Romanticismo

El romanticismo, movimiento artístico que genera un quiebre en los conceptos limitantes de belleza con los cuales se concebía una obra de arte, busca la

expansión del racionalismo de la ilustración a través de una exacerbación de la subjetividad y la emocionalidad llevada al extremo, donde la región oscura que habita en el artista se revela y se expresa en su totalidad. El romanticismo se encarga de desplegar el concepto de lo sublime, es el arranque del 'continente oscuro', expresión utilizada por Eugenio Trías (2006).

Cabe destacar que este movimiento se desarrolla en un contexto en el cual germina el hombre moderno. La revolución industrial (1760) y posteriormente la revolución francesa (1789), dan paso al deseo de libertad impulsada por el individuo alienado y fragmentado, hacia la potente necesidad de expresar libremente la subjetividad del mundo interior que habita en el individuo.

Los deseos, fantasías, la intuición, la imaginación, todo lo que habita en el inconsciente es lo que el romántico quiere llevar a la consciencia. Se expresan así, generalmente, el poder inconmensurable destructor de la naturaleza y el tiempo, y también se representan las ruinas medievales, las cuales expresan cierta nostalgia de dichas construcciones que se hallan destruidas en el tiempo. 'El vestigio del pasado se convierte en el símbolo de la transitoriedad, de la permanencia y de la caída, de los ocasos, del interior humano de la soledad' (J.L citado en Acuña, 2013).

Estos artistas develarán situaciones extraordinarias, que buscarán reflejar historias fantásticas, las cuales como escenario se desplegarán en lugares sórdidos, ambientes nocturnos, ruinosos, contrario con el modelo de las luces anterior. Se entiende que el romanticismo abarca los conceptos de lo sublime y lo siniestro, debido a la espontaneidad de la creación, donde se hace arte respecto a lo que se piensa y se siente. Estos conceptos se mezclan en una nueva categoría, lo dramático, ya que éste concede lo informe, lo ilimitado, lo falta de forma, el arte se transforma en conmovedor y fatal. Víctor Hugo plantea que en esos tiempos se considera adecuado retratar lo que se consideraban como opuestos, es decir la luz y la oscuridad, la belleza y la fealdad, lo sublime y lo siniestro o grotesco.

“La musa moderna (...) comprenderá que no todo en la creación no es humanamente bello, que lo feo existe a su lado que lo deforme está cerca de lo gracioso; que lo grotesco es el reverso de lo sublime, que el mal se confunde con el bien y la sombra con la luz” (V. Hugo citado en Acuña, 2013, p. 39-40).

- El Surrealismo y el Dadaísmo

A fines del S. XVIII y durante el S.XIX, se empieza a prestar la atención necesaria sobre el valor estético de estas desconocidas tinieblas, observándolas,

escribiéndolas, expresándolas a su cabalidad, y a comienzos del S.XX, con las vanguardias históricas, se aprecia la aplicación de todos los medios artísticos que irán más allá de los límites imaginados, que descubrirá todo ese mundo conocido que permanecía oculto desde hace tiempo atrás. Surge un grupo de artistas que abominaban la sociedad burguesa y materialista gestada que, según éstos, era la culpable de la formación de la Primera Guerra Mundial y posteriormente todas sus desgracias, de la creación de un carácter superfluo, individualista, que se adjudicaba a los avances técnicos y científicos. Surgió así la pulsión insurrecta de la creación de un *artiate*, que sería el único capaz de despertar y agitar a las personas.

Uno de estos movimientos es el surrealismo que se desarrolla en los vestigios del movimiento dadá. El dadá expresaba en un amplio espectro de manifestaciones, los sentidos anti-artísticos y anti-estéticos. Este movimiento surgió entre los años 1916 y 1922 impulsado por Tristán Tzara, en Suiza. Buscaban la desobediencia de la racionalidad iniciada por el positivismo, burlándose del arte burgués, mediante acciones artísticas dadaístas. El dadá escarbaba en la abolición del arte mismo, era la absoluta contradicción, buscando incluso la destrucción del dadaísmo, razón por lo cual el movimiento fue efímero, dando inicio al surrealismo, el cual apostaba por una liberación de todas las estipulaciones asignadas inclusive al dadá (Acuña, 2013).

“Surrealismo: Automatismo psíquico por cuyo medio se intenta expresar verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral” (Breton, 2001, p. 13).

El surrealismo trata la necesidad de la existencia del espacio creativo predominado por la imaginación sin límites, sin el dominio de la razón. Plasman en la obra de arte una realidad paralela que siempre ha estado presente en la región onírica del inconsciente, una excitación del impulso espontáneo creativo del individuo, hacia develar el mundo siniestro y oculto del artista. Las técnicas apuntaban a la relación de dos objetos o más, que en apariencia no poseen parentesco alguno, de tal modo que surja una reinterpretación casual de la nueva disposición de la realidad.

Este movimiento se relaciona con *lo maravilloso*, ya que coexisten dos mundos opuestos, el estado animado con el estado inanimado, esta relación confusa se considera siniestra ya que despierta la proximidad de la muerte en vida. Al igual que lo ominoso, en este movimiento se cuestionan los límites de la realidad y la fantasía.

René Magritte, pintor surrealista de nacionalidad belga, cuestiona la realidad en sus diversos cuadros, al igual que Salvador Dalí, el cual se articuló con la corriente surrealista, representando una atmósfera absolutamente onírica en sus pinturas, es decir, totalmente ficticia, en donde la realidad común se desvanece por completo. Magritte, a diferencia de Dalí, cuestiona la dimensión real, conocida y acostumbrada, representando objetos y situaciones comunes en una analogía con otros objetos o situaciones, que aparentemente no tenían proximidad, pero que siguen siendo comunes, generando así, un paisaje donde se aprecia elementos de la realidad, pero se expresan una infinitud de extrañas relaciones (Acuña, 2013).

Según Foster, autor que estaba en la búsqueda de la exploración del lado más oscuro del surrealismo, este movimiento se enlaza con la exigencia de la repetición del trauma, es decir con el instinto de muerte, la revelación o vivencia de momentos traumáticos permite el descubrimiento de una nueva realidad.

“El concepto que reúne esas cualidades es el de lo siniestro, es decir, en el interés en los eventos en los que la materia reprimida regresa de manera tal que desestabiliza la identidad unitaria, las normas estéticas y el orden social” (Foster citado en Acuña, 2013, p. 46).

En esta misma línea, el cineasta Ingmar Bergman habla acerca de la oscuridad y la noche, confirmando que son escenas habituales plasmadas en la pintura o el

cine, las cuales por lo general, tienen el interés de retratar el misterio. La oscuridad acontece al silencio y el silencio a la soledad, llega la noche y con ella aparece todo lo que oculta, el miedo, el insomnio y las pesadillas. Llega *la hora del lobo*, un lapso de la noche donde ocurren la mayoría de los suicidios, tal es el título de una de las películas Bergman, manifestando en cuanto a esta que:

"La hora del lobo es el momento entre la noche y la aurora cuando la mayoría de la gente muere, cuando el sueño es más profundo, cuando las pesadillas son más reales, cuando los insomnes se ven acosados por sus mayores temores, cuando los fantasmas y los demonios son más poderosos" (Bergman, 1968).

- El mundo de las imágenes

"La ambigüedad de la fotografía con aquello que es visible, la convierte en un medio privilegiado de exploración y transgresión de las fronteras y los límites, del objeto al sujeto, del consciente al inconsciente, del real al surreal" (Nayer citado en Cajiao, 2016, p. 72).

Cajiao (2016), realiza una investigación acerca de la fotografía contemporánea e instaura una relación directa que se codifica en las imágenes con la manifestación de lo siniestro. La fotografía según ella, es la huella de una sombra, captando la

formación de la luminosidad del ambiente, acontecido en una situación del presente, concluyéndose en una imagen, y que finalmente pasa a revelarse como una fotografía, la cual puede perdurar por muchos años en el tiempo, si así se desea. La fotografía consta de elecciones, es decir, se elige el momento más oportuno para captarlo en una fotografía y tenerlo así, para siempre. De tal forma se decide qué cosa, situación, o persona se deja a la tentativa del ojo de la cámara, y por el contrario, qué otras situaciones, cosas o personas es mejor no dejarlas. El problema de la elección estuvo muy presente en la fotografía análoga, puesto que el momento anterior a sacar una foto tomó mucha relevancia, ya que, en éste se decide detalladamente la imagen que se quiere conservar. Con el surgimiento de la fotografía digital, este fenómeno se estanca, ya que la posibilidad de la digitalización de la foto permite que dicha elección ocurra después de que se haya sacado la fotografía, así, el momento previo pierde toda importancia y la imagen está continuamente a la disposición de cambios.

La fotografía materializa uno de los deseos más buscados por el ser humano, interrumpe el paso del tiempo, dejando suspendidos todos aquellos momentos que se presentan en lo efímero de la vida, permitiendo la perduración de la cosa amada “ella repite mecánicamente lo que jamás podrá repetirse existencialmente” (Barthes citado en Cajiao 2016, p. 86). El sujeto por ende, entabla una relación

emocional con la imagen, ya que es la representación más concreta de la situación emocional que ocurre en un presente.

Dubois (1990) expresa que en la acción de la fotografía, se presenta un deseo de cercanía, acontece un valor casi espiritual con la imagen, promoviendo la existencia de una relación casi táctil con el pasado, experimentándose una extraña sensación de que 'lo que vemos nos mira'. Se reviven mentalmente las experiencias ya cometidas y se establece, de cierta forma, la continuidad de una cercanía, establece un vínculo que se supone vivo pero el cual inevitablemente se encuentra ausente. Como también mencionaba Cajiao (2016), Dubois manifiesta que la fotografía además de conservar un momento único e irrepetible, también cristaliza y petrifica, cada disparo del obturador se muestra en contra del flujo de la vida, el paso del tiempo y los inevitables cambios que la acompañan, la fotografía devela la presencia de la muerte, recordando ante todo, la muerte del tiempo vivido.

Según Cajiao (2016), es por medio de las imágenes del propio sujeto, donde se aprecian manifestados los diversos temores, deseos e incertidumbres que caracterizan a dicho sujeto. Actualmente existe una producción desmesurada de imágenes que se despliegan en la cotidianeidad, la vista, por ende, se convierte en el principal mecanismo de intercambio de información, conectando la realidad con la ficción. La fotografía no sólo se relaciona con una cierta estética, sino que

también contribuye a formar nuevas condiciones éticas, la imagen, por ende, desempeñaría un papel elemental en la aprobación y multiplicación de un modelo a seguir.

Si la percepción de la realidad se produce mediante la acumulación y mezcla de sensaciones y experiencias destiladas en la memoria, relacionándose directamente con las imágenes, y a la vez, todo lo que acontece en el interior del ser humano (sensaciones, estremecimientos, emociones, etc.) conforma una materia inteligible, es decir, están faltos de una figura que defina la representación de todo aquello, entonces ¿tiene algún sentido hablar del imaginario común de lo inquietante, de una imagen mental que nos lleve a representar el temor, la angustia, la incertidumbre, que se concibe en el interior del ser humano y que aparece con la concurrencia de esa cosa o ese algo, algo que es cercano y desconocido al mismo tiempo?

Habrá que preguntarse, ¿todos vemos lo mismo? Al igual que lo que planteaba Le Breton, donde el cuerpo congrega un vocabulario y discurso que se plasma en una expresiva corporal, donde es moldeado por la interacción social, condición que incide en lo físico y de la cual es imposible descartar, así, la corporeidad es un efecto de la condición social y cultural del ser humano. De esta misma forma, Žižek se refiere a la realidad como “una telaraña simbólica de un orden establecido” (Žižek citado en Cajiao, 2016, p.164), por lo tanto, no todos vemos lo

mismo, la realidad depende del espacio geográfico, cultural y social y la ficción también depende de éste, sin embargo, la ficción es ilimitada. “Una imagen genera otras imágenes” Ruiz (2000, p. 54), esto refiere a lo mismo, solo que, visto desde el punto de las imágenes, las cuales también construyen un vocabulario inmerso en un contexto cultural, que se comunican y, por ende, se notifican en el cuerpo. De una imagen, nacen infinitas posibilidades y esto se expresa dentro del imaginario ficticio, en las creaciones, en el cotidiano, en los sueños, en las relaciones, etc. Todo lo que no tenga que ver con lo palpablemente tangible.

Man Ray (1890-1976), fotógrafo estadounidense dedicado a la corriente surrealista y posteriormente dadaísta, indaga en los fotogramas o rayografía (impresiones fotográficas que no necesitan el uso de la cámara, las cuales se originan por la colocación de objetos directamente sobre el papel fotosensible), rebasando la función mimética de la fotografía y develando lo que no se aprecia de la cotidianeidad de los objetos y de las personas, donde brotan imágenes abstractas, surrealistas, avivando lo ominoso de la imagen.

Nos acercamos así, por medio de las imágenes (fotografía) a la imagen que está en constante movimiento, es decir, el cine, donde también se cuestionan la noción de ficción y realidad, pero que en este caso, al poseer persistentemente el movimiento de la imagen, permite jugar y establecer una dramaturgia más amplia respecto a la órbita de la ficción.

Raúl Ruiz (2000), cineasta chileno y teórico del cine radicado en Francia, en su libro titulado *La poética del cine*, habla de la teoría tan expuesta y trabajada del 'conflicto central' como columna vertebral para el desarrollo del guión, por tanto, de la película. Esta teoría refiere a:

“Una historia tiene lugar cuando alguien quiere algo y otro no quiere que lo obtenga. A partir de ese momento, a través de diferentes digresiones, todos los elementos de la historia se ordenan alrededor de ese conflicto central” (p.19).

Sin embargo, este cineasta no comprende por qué a una trama narrativa le haría falta a toda costa tener un conflicto central como columna vertebral. La teoría del conflicto central suprimiría todas las otras historias que no incluyen ninguna confrontación, dejando de lado los acontecimientos a los que somos indiferentes, estas escenas que son excluidas por dicha teoría son las 'escenas mixtas' y 'escenas en serie', las cuales ocurren sin ningún tipo de relación descartando un problema central. Todos los conflictos y objetos secundarios son ignorados, donde la atención se desvía hacia el enfrentamiento de los personajes. Ruiz establece una relación con la teoría del conflicto central y lo que la epistemología llama 'concepto de depredador', una red de ideas que devastan toda otra idea apropiada de limitar su frecuencia de acción, constituyendo un sistema normativo, el cual ha impuesto e invadido la mayor parte de los ejes audiovisuales del planeta teniendo

100

sus propios teólogos y sabuesos del orden. Elección-decisión-confrontación, este sería el método de la trilogía del conflicto unificado, frente a lo que el cineasta se pregunta si ¿es realizable una historia sin centro ni punto de decisión? Aclara que él ha intentado trabajar con historias abstractas, considerando a sus personajes como una “tropa” de dados, en esto la energía se fracciona en tres elementos: comportamiento lúdico, artimaña y atracción magnética.

“En cada juego, las tropas se embarcan para una travesía larga y errática, pero tarde o temprano convergen hacia un punto único: el polo magnético. Al acercarse a este punto, la frecuencia y la intensidad de los juegos aumenta” (p.29).

Ruiz (2000), aclara que la problemática del conflicto central es una lectura norteamericana que se le atribuyó a la *Poética* de Aristóteles, la cual se ha globalizado en el mundo del cine, transformándose en una especie de norma, como lo es el cine de *Hollywood*, que valga la pena decir, gira en torno al comercio y desprecia todas aquellas cintas cinematográficas que no responden al desarrollo de tal conflicto, catalogándolas como fuera de la realidad cotidiana, pero, ¿Será posible que, “la vida real” refleje la problemática del conflicto central? ¿es posible que todo gire en torno a una sola cosa?

Un viejo refrán de *Hollywood* prueba que una buena película tiene triunfo cuando el espectador consigue identificarse con el protagonista; “es él quien conduce a la acción, es él quien debe vencer” (p.136). Ruiz piensa que una buena película es cuando el espectador se identifica con toda la película, es decir, con los objetos manipulados, los variados personajes, los paisajes, etc. “El paradigma de modelo industrial”, es un nombre manifestado por los teóricos de la comunicación, el cual refiere a un modelo narrativo sujeto a reglas conocidas por todos, la más famosa es la de la “teoría del conflicto central”.

Una película se conforma, se compone y se desarrolla mediante diferentes fragmentos, a pesar de que sigan una misma narración o historia, estos fragmentos se diferencian el uno del otro, según Ruiz, “el fragmento ausente” es un concepto que indica la condición incompleta del cine, aclarando que:

“Todo film, en efecto, es por naturaleza incompleto, puesto que están hecho de segmentos interrumpidos por la interjección “corten” (...) Si tratamos de completar esos fragmentos, son varios los films que, responderán al llamado. Si consideramos cada fragmento de una película como un aeropuerto, aceptaremos la idea de (...) múltiples films, con una condición: siempre harán falta algunos fragmentos vacíos o inertes que sobrevuelen el film en búsqueda de un

aeropuerto que no hallaran nunca: tal es “el fragmento ausente”

(p.134).

En esta misma línea, este cineasta expresó que junto a Emilio del Solar escribieron un libro en relación a los sueños. Primero, cultivaron la facultad de poder dormir a voluntad en diversas situaciones, por ejemplo; caminando, en medio de un discurso o comida, en la calle y en un film. Una vez adquirida esta astucia, se propusieron explorar los mecanismos del sueño, y sobre todo, la relación que había entre los instantes del sueño y los de la vida real. Los segmentos de la vida real se desempeñaban entre ellos, como los de un film, creando un espectro de continuidad, “salvo que cada segmento de vida real contenía “al interior” de la imagen aparentemente compacta algo así como unos segmentos potenciales” (p.135), así también sucede con el *plano secuencia*, el cual tiene por objetivo la realización de un plano continuo, es decir, sin cortes, sin embargo, crea efectos de aproximación o de transformaciones imaginarias, proporcionando la impresión de, “ver el mundo real desde el lado de los sueños y de los olvidos, como en el estado de adormilamiento” (p.135).

- La imagen y la literatura

En base a una mesa grabada en el año 1978, en la universidad de Le Mirail ubicada en Toulouse, Francia, y con la presencia de los escritores Julio Cortázar, Juan Jose Saer, Augusto Roa Bastos y el cineasta Nicolás Sarquis, se indaga en la relación de la imagen con la literatura. Augusto Roa Bastos manifiesta cómo la imagen ha sido una gran influencia para la escritura. La imagen o el lenguaje fílmico lleva de por sí a la representación de la cosa, sin la necesidad de una descripción, lo que conlleva una modificación del ritmo, del tempo narrativo, ya que la escritura anterior a la contemporánea se caracterizaba por la lentitud, donde se debía aclarar toda una serie de descripciones que acontecía a la masa general de la cosa escrita, en cambio, con la atribución de una imaginación fílmica para la narración, el objeto de por sí se representa, inmediatamente muestra y expresa su origen, su causa y posiblemente su efecto. En esta misma línea, Cortázar refiere a la relación de influencia del cine con la literatura contemporánea a la escasa necesidad de una descripción de los personajes, así se refiere particularmente a su escritura como:

“Una cosa subterránea, hay todo un sistema de imágenes en el cine, que yo no sería capaz de explicar racionalmente, pero que las siento (...) subliminalmente, y de golpe cuando estoy escribiendo me doy cuenta de que abrevio ciertas situaciones (...), cierro una ventana o una

puerta de palabras, las reduzco, las sintetizo, y eso creo que se lo debo al cine” (ViendoCultura, 2012).

OULIPO (Ouvroir de Littérature Potentielle), fue el “grupo de investigación de literatura potencial”, originado en Francia en 1960 por Raymond Queneau y François Le Lionnais, por el cual pasaron muchos artistas y matemáticos, como Marcel Duchamp, junto a representantes del Colegio de Patafísica, además de escritores franceses y extranjeros como; Jacques Bens, Georges Perec, Italo Calvino y Harry, Mathews, y entre muchos otros. Según Queneau, las investigaciones del grupo debían apuntar hacia “la preparación e investigación en torno a otras posibilidades poéticas que las actualmente existentes”, comprendiendo que toda poética responde a figuras y procedimientos concluyentes e inevitables, o sea, a criterios y ajustes paradójicos que una vez comprometidas dejan de ser un impedimento para la creación artística. Este proyecto, por ende, consiste en descubrir nuevas estructuras, mediante técnicas diversas, entre otras, la de incorporar un nuevo orden a una obra antigua, con el propósito de conseguir un interés nuevo, proporcionado de un valor literario en sí mismo, o bien, idóneo para contribuir en el análisis de dicha obra, revelando así, con relación a la regla o ley de la estructura propuesta, una doble potencialidad de la literatura.

- El mundo de Julio Cortázar

Julio Cortázar (1914-1984), escritor argentino, nacido en Bélgica y que en 1981 optó por la nacionalidad francesa en protesta contra el régimen militar argentino, se caracteriza principalmente por la narración breve, desarrollándose en los relatos cortos, la prosa poética y también en la política, pues tuvo relación con las diversas revoluciones que acontecían en América latina, como lo fue la revolución cubana, la revolución sandinista, involucrándose en cuestiones de atropello a los derechos humanos, como en la dictadura militar en Argentina y Chile.

El estilo de escritura de Cortázar se reconoce por la constante mezcla de la realidad con la fantasía, utilizando frecuentemente el humor en sus obras, por esta razón, suele ser catalogado dentro de la escritura fantástica, asociado al realismo mágico y el surrealismo.

“Se reprocha a mis novelas –ese juego al borde del balcón, ese fósforo al lado de la botella de nafta, ese revólver cargado en la mesa de luz-”

(Cortázar, 2013, p. 33).

El autor en *“La vuelta al día en ochenta mundos”*, habla del sentimiento de no estar del todo, de tener siempre presente el ‘monstruito’ del niño en la adultez y viceversa, manifiesta que, “precisamente escribo por no estar o por estar a medias” (Cortázar, 2013, p.32), expresando además que escribe a partir de un

'intersticio', el cual significa una grieta, surco, una apertura, e invita continuamente a que los demás busquen sus quebraduras que también son aperturas y, "que miren por ellos el jardín donde los árboles tienen frutos que son, por supuesto, piedras preciosas. El monstruito sigue firme" (Cortázar, 2013, p.32), es decir, su fantasía, su mundo maravilloso, su mundo interior que se proyecta al exterior, es decir, su escritura. Cortázar manifestó en varios escritos y entrevistas, que nunca hizo una diferencia entre vivir y escribir. En una entrevista originada en París, en el año 1978, a los 64 años del escritor, le preguntan: ¿tuvo siempre una idea clara de su porvenir como escritor?, a lo que responde:

"para mí escribir es un presente absoluto, no hay ningún porvenir, (...), yo no me he considerado nunca ni me consideraré nunca como un escritor profesional, ves, yo vivo en un país donde la escritura es una profesión, los escritores son en general, profesionales es gente que tiene un estatus de escritor, yo me considero un aficionado, realmente un aficionado" (Ravellan71, 2012).

Como Cortázar no hace diferencia entre su vida y la escritura, tampoco hace diferencia entre realidad y fantasía, existe lo sólito del mundo insólito y recíprocamente, y el autor vive en el límite de estas dos, elige estar porque siempre ha estado en esta lateralidad, donde coexisten dos entidades, las cuales son contradictorias pero están conectadas, de esta forma, el autor manifiesta que

107

‘es terriblemente feliz en su infierno’, en el cual escribe, en una especie de simbiosis entre estos dos universos, y aclara que, es materia de elecciones:

“(cuestión de elecciones: ahora juego, ahora mato) se manifiesta en el sentimiento de no estar del todo en cualquiera de las estructuras, de las telas que arma la vida y en las que somos a la vez araña y mosca”
(Cortázar, 2013, p.32).

El mundo que devela Cortázar, tanto en sus escritos, en sus novelas, en su prosa poética y en lo que manifiesta en las diversas entrevistas, devela una conexión con la expresión de lo ominoso, es justamente, la presencia y coexistencia de estos dos elementos (la realidad concreta ‘tangible y palpable’ reacciona juntamente con la órbita de la fantasía ‘abstracta e ilimitada’), donde lo insólito cobra vida, es decir, emerge lo siniestro u ominoso. Cortázar prefiere no hacer una diferencia entre estos dos universos, por lo que se podría definir a este autor como un escritor absolutamente siniestro, insólito, su obra (su vida) concurre justo ahí, ni antes ni después, relacionándose directamente y retratando en sus escritos esta sensación, la sensación donde se interceptan estas dos cosas, viviéndola día a día, en su cotidiano, mezclando involuntaria y voluntariamente estas dos realidades, y de esta forma, genera la enunciación extraña, o sea, siniestra, “siempre me ha parecido que todo debe ser un poco insólito en este mundo,

porque, lo contrario de lo insólito es lo común, es decir, una lata” (Criaturasdeceñiza, 2009).

En una entrevista, le preguntan a Cortázar sobre qué es la realidad, a lo que él responde “yo me siento mucho más cómodo en un terreno que toca lo irracional”. Manifiesta que el diccionario se ha encargado de separar lo fantástico de lo real, a diferencia de su intención, comentando que desde pequeño no tenía ninguna noción de separación de estas dos cosas, entendiendo y relacionándose con lo fantástico ‘sin protesta y sin escándalo’, sin embargo, diversos acontecimientos le mostraron que socialmente sí había una diferencia y sí acontecía un escándalo con la idea de no separación de estas dos percepciones. “Mi noción de fantástico es una noción que finalmente, no es diferente de la noción del realismo... para mí... porque, mi realidad es una realidad donde lo fantástico y lo real se entrecruza cotidianamente” así también expresa que “el sentimiento de lo fantástico para mí no se puede explicar lógicamente, está y se acabó” (Berti, 2014), tal cual como la sensación de lo siniestro, la cual no tiene una explicación lógica ni razonable.

En 1962 Cortázar publica el libro *“Historias de cronopios y de famas”*, siendo ambos personajes ficticios creados por el autor, donde también existen las *esperanzas*, quienes no aparecen en el título del libro, pero sí en el contenido del libro. Estas tres definiciones corresponden a tres clasificaciones distintas, los

109

cronopios, las famas y las esperanzas son tres maneras diferentes de ser. Cronopios es una palabra inventada por Cortázar cuyo origen se remonta a un concierto de Stravinski en París al que asistió:

“Me quedé completamente solo en ese inmenso teatro, entonces, de golpe me acuerdo muy bien de eso, de golpe, tuve un poco la sensación de que había en el aire así personajes indefinibles, unas especies de globos, que yo los veía un poco de color verde, muy cómicos, muy divertidos y muy amigos, que andaban por ahí, circulaban, y su nombre era cronopio” (Berti, 2014).

Cortázar manifiesta que no tiene nada que ver con la idea de *crono*, el cual significa tiempo. Él empezó a escribir sobre estos seres, que con el tiempo adquirieron un aspecto ‘relativamente humano’, que tienen una peculiar manera de ser, con una conducta especial que el autor expresa que es parecida a la conducta del poeta, del asocial, del sujeto que vive un poco al margen de las cosas. A diferencia de los famas, los cuales son absolutamente contrarios a los cronopios, que vendrían a ser los grandes gerentes de los bancos, los presidentes de las repúblicas, la gente formal que defiende un orden. Por su parte, las esperanzas son personajes intermedios, que se someten a la influencia de los famas y los cronopios según las circunstancias.

Los cronopios, son descritos como seres pequeños, verdes y húmedos, criaturas ingenuas, desordenadas, sensibles y poco convencionales. “Un dibujo fuera de la raya, un poema sin rimas” (Berti, 2014).

Los cronopios son una fuente de inspiración para el nombre de esta obra coreográfica, titulada como “Cronopios desinteresadxs”. Debido a la coherencia que hay entre, la definición indefinida de la palabra cronopios, y, las diversas manifestaciones de las intérpretes que realizaron a lo largo de la obra, las cuales también abordan una identidad extraña, poco convencional, que no sigue una línea lógica, etc.

3. MARCO METODOLÓGICO

La presente investigación utiliza un enfoque metodológico que se vincula con una mirada de y desde las artes, donde se pretende observar el comportamiento corporal de las intérpretes, mediante el trabajo del desarrollo del concepto de lo ominoso desplegado en un imaginario dirigido hacia la experimentación corporal. Por lo tanto, expone una dirección de estudio de carácter emergente que nace a partir del arte y que al extender las posibilidades de investigación, reúne la relación de práctica y teoría que se suponían distantes y separadas. Esta posibilidad está inscrita en el ejercicio de la escritura, la cual funciona como la

repercusión o el eco de la práctica (Arias, 2010). Para tal efecto se considerará la propuesta de procedimientos metodológicos en la investigación para artistas y diseñadores descrita por Gray y Malins (1993).

Según Allison (citado en Gray y Malins, 1993), hay siete líneas de procedimientos de investigación que se han aplicado en programas de investigación en Arte y Diseño: históricos, filosóficos (teóricos), experimentales, comparativos (interculturales), descriptivos, naturalistas (investigación interpretativa, fenomenológica, cualitativa) y prácticos (creativos, expresivos / productivos).

Este estudio se enmarca en la utilización de un procedimiento experimental, que se expresa en la técnica de investigación basada en la realización de laboratorios coreográficos, donde las intérpretes se vincularán con diversos ejercicios en relación con el imaginario de lo ominoso, buscando observar el comportamiento corporal que aparece con dicho concepto. Por otra parte, el estudio también plantea una línea práctica, dado que la experimentación tiene como objetivo la composición de un montaje coreográfico.

La unidad de análisis será el cuerpo y el movimiento en su desarrollo en ámbitos de un imaginario que refleje lo ominoso. La muestra es de tipo intencional teórica, el criterio que se utilizó para escoger a las intérpretes es con la finalidad de propiciar un espacio confortable en el grupo, donde la intimidad y la confianza son

fundamentales para la desarticulación del cuerpo que generalmente se desarrolla bajo los conceptos de belleza. Antes de escoger a las intérpretes de esta investigación, hubo un trabajo de observación donde se percibió que dichas intérpretes en sus diversas creaciones artísticas tienden a irrumpir con la estética idealista ligada a la belleza, donde se permiten explorar e investigar de acuerdo con nuevas posibilidades, ampliando así el espectro de perspectivas.

La técnica de recolección que se utilizará en esta investigación son los 2 laboratorios experimentales que se desarrollarán a lo largo del proceso coreográfico, estos laboratorios consisten en la realización de 2 ensayos que serán planificados y posteriormente grabados para luego analizar y sintetizar de forma escrita, a las diferentes intérpretes que participan en los laboratorios y finalmente el resultado que se manifiesta en dichos ensayos. La técnica de análisis será la utilización del estudio de Laban que refiere a las cualidades del movimiento.

3.1. Primer laboratorio coreográfico

Primera parte

Considerando los aportes de lo que podría llegar a significar el concepto de lo ominoso, el primer laboratorio se desarrollará con la intención de proyectar en el

cuerpo de las intérpretes lo considerado como “anormal” dentro de las categorías de lo “normal” en la corporalidad cotidiana del ser humano.

Reflexionando sobre los estudios de Freud, considerando así, la existencia de lo siniestro como parte de una relación donde lo familiar y lo extraño son parte de lo mismo, es decir, estas dos sensaciones dependen la una de la otra para que la sensación de lo siniestro aparezca. Es justamente en la presencia de la desarticulación de lo familiar, donde habita la extrañeza, no tiene que ver con opuestos, más bien es el desajuste de algo, en este caso, lo familiar. (Freud, 1989).

Por otra parte, rescatando los aportes de Le Breton en cuanto a los estudios del cuerpo como fenómeno social y cultural, el cuerpo es materia que se moldea gracias a las diversas estructuras sociales, a la interrelación con el otro, la cual incide directamente en lo físico y lo psicológico, es decir en el cuerpo. La corporeidad por tanto, es efecto de la condición sociocultural. Dado esto, en el primer laboratorio se dará gran significancia a lo que sucede con el cuerpo que se expresa alejado de la civilización de las costumbres. Según este autor, es en el cuerpo civilizado donde se presentan las reglas de cortesía y buenas costumbres, encargadas de sistematizar la corporalidad del sujeto que se desenvuelve en la cotidianeidad, donde movimientos del cuerpo son disciplinados, ordenados y metodizados (tanto en sus manifestaciones de gruesa motricidad como en los

movimientos más imperceptibles e íntimos de la corporeidad), para la conformación de un cuerpo civilizado. (Le Breton, 2002).

En este primer laboratorio se investigará en la corporalidad que se escapa de dichos parámetros, por lo tanto, generando una relación entre los aportes mencionados por Freud, donde es en la perturbación de lo “normal” donde se genera la sensación inquietante que rige lo ominoso, y los aportes de Le Breton, dirigidos hacia la civilización de las acciones del ser humano. Se comprenderá que dicho laboratorio tendrá cabida en la idea de la desarticulación de lo que se considera “normal” en el comportamiento cotidiano del ser humano.

Se rescata además, que la civilización de las costumbres se orienta por la racionalidad y es precisamente en la manifestación de las corporalidades que se escapan de estas civilizaciones, las cuales tienden a abandonar la racionalidad, dado que los códigos sociales se desvanecen, donde el cuerpo reacciona de manera más espontánea y rápida, pues la manera más racional no existe.

Se considerará pertinente el uso de la película “Nise; el corazón de la locura” dirigida por Roberto Berliner, estrenada en 2015, basada en una historia real. La película deberá ser vista por todas las intérpretes antes de la realización del laboratorio, como fuente de inspiración e información acerca de la corporalidad que se quiere llegar a encarnar.

Esta película se desarrolla en un psiquiátrico de Brasil donde habitan diferentes personas con trastornos esquizofrénicos. La historia básicamente se funda en los acontecimientos que vive una psiquiatra que comienza a trabajar en dicho hospital, Nise de Oliveira, quien tiene una visión y misión diferente a la que tienen en el hospital, e intenta concebir un tratamiento opuesto al que se lleva a cabo. Dicha psiquiatra, avala y respeta las particularidades de cada paciente, abordando su identidad, su historia, y por sobre todo, apelando al trato digno por parte de los médicos hacia los pacientes, sin violencia, sin denigración, estando en contra de los tratamientos que se habituaban a realizar como el electroshock y la lobotomía. De esta forma, Nise aplica un tratamiento dedicado a la observación, la paciencia y la comprensión, acompañada de una actitud promovida por el amor. Los pacientes, con la llegada de Nise, se desarrollan libremente y se relacionan activamente con el arte, el cual es utilizado como una terapia, donde los distintos medios de expresión, como la pintura, el dibujo o la escultura proporcionan un redescubrimiento consigo mismo, con los demás y con el espacio que los rodea.

Lo esencial a investigar en este laboratorio será la observación de las corporalidades de los pacientes presentes en la película, corporalidades que las intérpretes deberán analizar para posteriormente llegar a una interpretación y encarnación de dichas corporalidades. Para esto, cada intérprete deberá escoger a un personaje de la película, investigando en la corporalidad que presenta dicho

personaje para luego lograr traspasar dicha corporalidad al propio cuerpo de la intérprete.

Las intérpretes tendrán un determinado tiempo para experimentar en la interpretación de la corporalidad del personaje escogido, luego habrá otro momento donde las intérpretes explorarán en la propia identificación en base al personaje, respondiendo a las siguientes cuestiones; ¿qué aspectos propios se pueden develar en la corporalidad del personaje escogido?, ¿en qué momentos aparece algún parecido a dicha corporalidad? Luego de experimentar de qué manera la corporalidad escogida incide en el cuerpo de la intérprete y se desarrolla, cada una deberá estudiar el diagnóstico psiquiátrico que se le acerque lo más posible de acuerdo a la manifestación que tiene el personaje en la película. Así, la interpretación también se sustentará de acuerdo con la teorización de dicha corporalidad. La identificación de cada intérprete con el personaje (el cual será escogido y creado), propicia la búsqueda de aspectos parecidos entre la intérprete y el personaje, potenciando la construcción personal, auténtica y propia del personaje.

Para el desarrollo de los aportes que puede significar este laboratorio en la creación coreográfica de la obra, la idea de escoger un personaje de la película para su interpretación que servirá simplemente como un soporte, una inspiración, un acercamiento visual hacia las corporalidades que se quieren representar. La

117

intérprete proporcionará un contacto con dicha corporalidad, para luego dar paso al pleno desarrollo de la propia creación del personaje, es decir, el desarrollo de este laboratorio será la base para la creación exclusiva y auténtica del propio personaje con delirios esquizofrénicos por parte de cada intérprete.

3.2. Segundo Laboratorio

Primera parte

El segundo laboratorio tiene como concepto clave para su desarrollo la palabra “metamorfosis”. El significado de esta palabra hace ilusión a:

“La transformación de algo en otra cosa... Mudanza que hace alguien o algo de un estado a otro... Cambios que experimentan muchos animales durante su desarrollo, y que se manifiesta no solo en la variación de forma, sino también en las funciones y en el género de vida” (RAE, 2018).

Este término en su etimología procede del latín *metamórphōsis* y su origen se sitúa en la lengua griega μεταμόρφωσις, que se compone por el prefijo *meta* que significa *más allá*, la palabra *morfé* que expresa *figura o forma*, y la raíz *osis* que indica *cambio de estado*.

Las intérpretes desde los primeros ensayos se relacionaron con dicho concepto; analizando primeramente la comprensión que tienen acerca de esta palabra, para luego entender su significado. Luego, estudiaron la metamorfosis de una oruga, examinando las diferentes etapas por las que pasa este insecto para lograr convertirse en una mariposa. Se ahondó constantemente en lo que puede llegar a significar una metamorfosis, relacionándola con la investigación acerca del concepto de lo siniestro u ominoso, entendiendo la metamorfosis como la transformación de la forma misma, es decir, es la forma (x) que se deforma para tomar la figura de (y), donde es justamente en el momento de la metamorfosis donde ocurre la desmesura, es decir, el proceso siniestro, en que lo familiar se vuelve ajeno, en el cual la forma adquiere otra forma, es decir, se deforma. Proceso difícil de categorizar, en el cual abunda la extrañeza, ya que no es ni lo uno, ni lo otro y adquiere el nombre de metamorfosis.

La realización de este laboratorio tiene como objetivo la experimentación y develación completa del proceso que puede llegar a encarnar una metamorfosis. Para esto, se trabajó con la idea y los resultados que se obtuvieron en el ejercicio de *'la creación del personaje'* (desarrollado en el laboratorio pasado), para que, además de que las intérpretes logran experimentar en la creación auténtica de su personaje, incorporaran una nueva premisa o idea, mencionada en la explicación del laboratorio pasado, que tiene como propósito la abstracción

completa del personaje, dando inicio a la experimentación para la interpretación del *delirio* mismo que padece una persona que tiene esquizofrenia. Esto significa que las intérpretes, gracias a su imaginario, se situarán dentro del cerebro de una persona que tiene esquizofrenia, o dentro del cerebro del personaje creado, llegando a encarnar en sus cuerpos las ideas de; moléculas, átomos, neuronas, sinapsis (conexión que existe entre una neurona y otra), cambios químicos, fluidos, materia gris y blanca (tejidos cerebrales), etc. Tomando en cuenta la idea de representar en el cuerpo el desequilibrio químico que puede llegar a existir dentro de estos cerebros. De esta manera se hace viable una posible representación que se aleja de la realidad como la conocemos, ya que lo que se intenta representar es algo completamente ajeno a nosotros, algo completamente abstracto.

También se trabajó con otra premisa o idea, la cual ya ha sido desarrollada a lo largo de la creación de esta obra coreográfica, que es la encarnación de parte de las intérpretes, ojalá lo más literal y real posible de un animal. Cada intérprete eligió a un animal en específico, estudiando su estructura corporal y el movimiento que producen, también investigaron la manera de vivir del animal respondiendo algunas preguntas como; ¿dónde vive?, ¿qué come y cómo se alimenta?, ¿es un animal solitario o pertenece a una manada?, ¿con qué otros animales se relaciona?, ¿en qué medio climático, ambiental se desarrolla?, ¿pertenece a la

familia de los anfibios, reptiles, mamíferos, aves o peces?, etc. Todas estas preguntas se fueron respondiendo para que las intérpretes llegasen a interpretar lo más fiel posible y con todos los recursos verosímilmente, el animal escogido.

Después de aclarar estas tres premisas, estas tres diferentes corporalidades, la idea de metamorfosis se acontecerá en la transformación de una corporalidad a otra. El laboratorio comenzará con la interpretación del *delirio*, teniendo un tiempo para desarrollar dicho estado y su posible corporalidad, luego, se dará inicio a la primera *metamorfosis* o transformación de la forma para la encarnación e interpretación del *personaje*, el cual también tendrá un momento para su desarrollo y experimentación, y como final, se dará inicio a la segunda *metamorfosis* o transformación de la forma para la encarnación e interpretación del *animal* escogido. Se les aclaró a las intérpretes la importancia del pleno y libre desarrollo de las dos *metamorfosis*, respondiendo la pregunta fundamental; ¿de qué manera se perciben diversos cambios en el organismo interno dando inicio a la metamorfosis?

Las consignas trabajadas en este laboratorio; *delirio*, *personaje* y *animal*, son premisas que han sido experimentadas y desarrolladas por las intérpretes, las cuales establecieron una corporalidad específica para cada uno de estos tres estados, lo que significa que las intérpretes ya tenían una manera de abordar tales expresiones, por ende, su manifestación no se hacía ajena. Así, el desarrollo de la

primera *metamorfosis* comienza desde una corporalidad experimentada por las intérpretes, es decir, el *delirio*, para mutar hacia otra corporalidad ya experimentada, es decir, los *personajes*. Con la segunda *metamorfosis*, sucede lo mismo, desde la corporalidad explorada de los *personajes*, se transforma a la corporalidad también ya experimentada de los *animales*.

Al tener estas dos corporalidades más desarrolladas por parte de las intérpretes, ellas sabían desde qué forma específica comenzar la metamorfosis y hacia qué forma específica estaba dirigida, de tal manera que, en el tiempo donde empieza la metamorfosis la forma determinada se deforma, para luego entrar en un espacio corporal absolutamente abstracto (la metamorfosis) y cuando esta ya se encuentre en su último punto, las intérpretes sabrán cuál es la corporalidad que tienen que encarnar, es decir, saben la forma a la cual hay que llegar. Esto hace posible que las intérpretes tengan la chance de jugar con las diversas características de las dos formas específicas y ver de qué manera van insertando dichas características en la metamorfosis, además, potencia una abstracción más eficaz y siniestra, ya que tienen la noción de cómo es la forma concreta.

El laboratorio por lo tanto se dividirá en las premisas de: *ser el delirio*, seguido con el despliegue de la primera *metamorfosis* para dar inicio a los *personajes*, seguido con la segunda *metamorfosis*, para terminar con los *animales*.

4. ANÁLISIS DE RESULTADOS

A continuación, se describirán los resultados obtenidos en los tres laboratorios realizados, los cuales se organizaron a partir de los planteamientos de los diferentes autores estudiados en el marco teórico. Posteriormente se analizarán las corporalidades obtenidas de las intérpretes en los laboratorios efectuados, en relación con los estudios de las cualidades de movimiento de Laban, las cuales son: *energía, tiempo, espacio y peso* (Megías, 2009).

Para este análisis se escogerá a tres intérpretes de la obra, las cuales han estado presente desde el primer ensayo del desarrollo coreográfico e investigativo y las cuales muestran un atrevimiento corporal para llegar a los estados pertinentes relacionados con lo desacostumbrado y poco común que se intenta buscar y develar en el cuerpo.

4.1. Primer laboratorio:

Segunda parte

Primero que todo, se comprenderá, en su totalidad todo el primer eje del marco teórico, el cual se titula: “El cuerpo expresivo”. Al abordar esta investigación desde el plano artístico y corporal, se advierte al cuerpo como la base de la existencia, de esta forma, como mencionaba Le Breton (2002): “La existencia es, en primer

término, corporal” (p.7). Desde esta base (la cual fue exhaustivamente abordada en dicho eje del marco teórico), se establece el punto de partida de todo material corporal y en consecuencia coreográfico, esto quiere decir que, desde el primer ensayo, estará presente la idea de un cuerpo sensible, expresivo, con capacidad de diálogo y razón, y en efecto también en ambos laboratorios analizados.

Al desarrollar la interpretación en base al personaje escogido, las tres intérpretes analizadas en este laboratorio indagan en la repetición constante del movimiento, la cual se expresa utilizando todas las cualidades de Laban, es decir, tiempo, espacio, energía y peso. Los primeros movimientos expresados develan primeramente la representación del personaje escogido para, posteriormente, con el uso de la repetición del movimiento, desarrollar la creación propia y significativa (que nace desde el intérprete mismo) del personaje que encarnan las intérpretes. Esto significa que la consigna de "representar el personaje" funciona como inspiración y motor para los posibles movimientos que puedan surgir, buscando tensionar el cuerpo de las intérpretes.

Se percibe en general cambios comunes que se expresan en la manifestación de los límites del movimiento, estos cambios abordan los contrastes de la cualidad del movimiento, dependiendo de la intérprete, puede ser de manera brusca o más paulatina. Se devela claramente en el tiempo y energía de las intérpretes 1 y 3 que fueron analizadas, ambas indagan constantemente en los extremos de dichas

calidades en sus movimientos, generando así el desarrollo de una atmósfera que va jugando con dichos extremos; movimientos que comienzan con un tiempo lento y transmutan a un tiempo más rápido, o movimientos con energía leve que luego pasan a tener una energía más fuerte. Dichos extremos se pueden relacionar con una idea mencionada anteriormente en la descripción de este laboratorio, la cual aclaraba que, tanto el concepto de lo ominoso o siniestro como también la reacción espontánea e inmediata que pueden llegar a tener las personas que tienen esquizofrenia se relacionan con una falta de racionalidad. Esto quiere decir que, los límites desarrollados en las corporalidades de las intérpretes también responden a una falta de racionalidad, ya que son súbitos y repentinos, apresurados en su acción, sin premeditación.

Respecto a los diversos estímulos que se produjeron en el laboratorio (sonido de lluvia, truenos, ladridos de perros y portazos), se perciben movimientos comunes desarrollados por las intérpretes, respondiendo de manera similar frente a los estímulos que generaron mayor ruido en el espacio. Por ejemplo, cuando surgen los sonidos de lluvia y truenos, específicamente en los sonidos de los truenos (sonido más fuerte y pesado que la lluvia), la reacción de las intérpretes se manifiesta de una forma parecida al sonido. Mientras mayor densidad tiene el sonido (es más fuerte), la corporalidad de las intérpretes (que se manifiesta de manera diferente en cada una de ellas) también posee esta densidad (fuerza).

Esto no necesariamente quiere decir que los movimientos sean más rápidos y fuertes, aunque en la corporalidad de la intérprete número 1 sucede precisamente eso, sino que se observa en general, que los movimientos de las intérpretes reaccionan rápidamente a los estímulos de los sonidos que son más ruidosos, en el caso de la puerta el sonido generado tiene una repercusión en la corporalidad de las intérpretes, por lo tanto, dichos sonidos no pasan desapercibidos y los movimientos reaccionan como una especie de reflejo. Otro ejemplo, el sonido que hace la puerta al abrirse y cerrarse una y otra vez, genera una consecuencia en el movimiento, se establece una ruptura que quiebra con todo el movimiento anterior y se caracteriza por una rápida respuesta corporal, en la cual cada una de las intérpretes reacciona de una manera diferente. La intérprete número 1 reacciona de manera muy enérgica frente a estos ruidos fuertes, manifestando movimientos que son rápidos y fuertes, esta reacción es parecida a la que tiene la intérprete número 2, pero con la diferencia que la energía de ésta no es tan alta como la intérprete número 1. Y por último, los movimientos de la intérprete número 3 se revelan de manera más lenta, pero demuestra una tensión corporal (cuerpo erguido, periférico, alerta), una energía fuerte y los movimientos que hace se expresan con bastante peso. Cada una de las intérpretes expone sus movimientos y formas de moverse diferentes, pero todas estas responden a la inmediatez del estímulo provocado.

Volviendo a tomar una idea anteriormente mencionada, el término de lo ominoso responde a un suceso que no tiene explicación alguna, siendo a falta de una razón la existencia de lo siniestro u ominoso. Los movimientos de las intérpretes que se originan en la inmediatez del estímulo también responden a una falta de racionalidad, que se expresa en la acción y experimentación de movimientos rápidos y urgentes, los cuales atañen a una reacción más instintiva, deduciendo la inconsciencia plasmada en los movimientos. Recordando a Freud (1989) respecto a su estudio del psicoanálisis, afirma que lo siniestro yace con la manifestación del inconsciente, es decir que existe algo que está presente, pero se encuentra reprimido y oculto en el inconsciente, y la develación de aquello escondido, corresponde a lo siniestro u ominoso.

La corporalidad adquirida por las intérpretes remite a la expresión de su inconsciente, por su velocidad en la acción, la corporalidad por ende, pasa a ser pensamiento en acción, los movimientos esencialmente se rigen por el ímpetu de la pasión, es decir, son impulsos, estas acciones y movimientos, son casi involuntarias y van adquiriendo cierta forma a medida que el tiempo pasa, esto sucede porque no existe una meditación previa, no hay una decisión que reflexione el qué hacer, cuándo hacerlo, o con quién hacerlo. Esto último aclara que no es elemental la composición de algo coherente, o de “potenciar” la composición del grupo o de un grupo en particular, que por lo general se suele

trabajar en las creaciones coreográficas de danza, por ejemplo, llevar a cabo el clásico desarrollo de la idea de problema/solución, esto responde a una manera de abordar la improvisación, la cual propone un problema (situación) corporal y en el despliegue de la improvisación se debe realizar la solución corporal, es decir, encontrar la forma de terminar dicha interpretación. Esto sucede cuando los intérpretes activan la atención personal para hacer efectiva la atención grupal, o sea, alguien, o varios pueden proponer una idea, situación, o movimiento, y los sentidos deben estar alerta y puestos en esto, así, se puede escuchar lo que propone el otro, o los otros, y buscar la manera de responder, esto da la posibilidad de continuar dicha propuesta o de contraponerla, o sea, proponer una cosa diferente. Este es el común desenlace de la improvisación, donde la comunicación de emisor/receptor es directa y tiene por objetivo potenciar la composición grupal.

En el caso de este laboratorio, existe un lenguaje y por ende una comunicación, pero este lenguaje y esta comunicación no es coherente, es decir, no sigue la línea de problema/solución. Lo que significa que no es imprescindible la creación de una relación, por así decirlo, "sensata", en la cual existe una reflexión del movimiento. Al contrario, tiene que ver con la acción del movimiento que es carente de una reflexión, que medite, medie o busque las mejores posibles respuestas para potenciar una comunicación coherente entre intérprete e

intérprete, intérprete con el grupo, o intérprete con el espacio. Los movimientos que surgen en este laboratorio, movimientos espontáneos, rápidos, faltantes de esta meditación y reflexión, precisamente buscan responder a la interrogante de saber qué sucedería con las manifestaciones corporales que responden a una idea, estado o estímulo, en su espontaneidad.

Las intérpretes tuvieron el tiempo oportuno para entrar en el estado necesario que les permitiera encarnar en sus cuerpos la manera con la cual se puede llegar a expresar una persona con delirios esquizofrénicos. Al entrar ya en dicho estado, se suprime toda racionalidad existente por parte de las intérpretes, para así, realizar plenamente la exploración corporal que intenta develar a toda costa, los mencionados delirios.

La palabra esquizofrenia (schizophrenie) viene de la lengua griega y está formada por σχίζω, que se traduce a *skhizein* y significa escindir, separar, partir, dividir, etc., φρήν, que se traduce a *phren* y significa entrañas, mente, etc., y el sufijo *ia* que indica cualidad. La esquizofrenia tiene que ver con una distorsión de la realidad, en esto ocurren alucinaciones auditivas o sonoras de tipo ilusoria, es decir, existe una deformación de lo que se ve o se escucha, referidos también como delirios, definiéndose como certezas falsas, creencias equívocas de la realidad sobre un hecho o un objeto, una distorsión de un estímulo externo. La alucinación, en cambio, tiene que ver con la creación de algo que no está presente en la realidad,

129

pero la persona sí lo ve o lo escucha, estas percepciones son inventadas por la mente y no son producto de la distorsión de un objeto. Estas dos psicopatologías son los trastornos psicóticos más conocidos y se experimentan en la esquizofrenia, pero además se presentan síntomas como comportamiento o discurso desorganizado, el cual refiere a una catatonia (la comunicación eficaz puede verse afectada). La esquizofrenia es un trastorno en el que la persona que lo padece, tiene alucinaciones y pensamientos perturbadores que le aíslan de la actividad social.

La psicosis refiere al comportamiento más agudo de la esquizofrenia, significando un desapego completo con la realidad, pero no es exclusiva de la esquizofrenia, hay diferentes patologías que pueden llevar a la psicosis, que sería el estado más severo en el cual las alucinaciones y los delirios son muy intensos, alejándose por completo de la realidad (Corbin, 2018; Vispe; Hernández; Flores; Valdecasas, 2016).

La esquizofrenia, por ende, responde a una manera diferente de percibir el mundo y, en consecuencia, se relaciona con éste de forma distinta. Las intérpretes a lo largo del laboratorio promovieron constantemente la exteriorización de esta nueva relación con el mundo, en este caso, el mundo es representado en la sala de ensayo, y así demostraron, en su corporalidad y acciones, la imaginación colosal e ilimitada que se haya en las alucinaciones y en el extraordinario modo de

interpretar el mundo. Las intérpretes se presentaron a sí mismas como arquitectas del espacio, organizándolo, estudiándolo, creándolo y definiéndolo continuamente a su propia manera de ser, señalando perpetuamente la no existencia de los límites. Concluyendo con este fenómeno, supone la expresión y manifestación de una posible realidad siniestra, donde si bien, concurre un tipo de realidad, llamémosla “común”, pero a la vez, coexiste activamente con otra parte de esta misma, la cual se mantendría oculta, pero estando ahí (en el caso de todo el laboratorio, es decir, en la encarnación y creación de este personaje), se manifiesta, y esta expresión no es sustentable por parte de la razón. En otras palabras, se acontece, se vivencia y se construye una situación y realidad ominosa, donde el inconsciente está activo y se resiste, constantemente traspasándose al consciente, en donde la imaginación viaja sin límites algunos.

En la intérprete 3 se perciben diferentes comportamientos en la corporalidad que repite varias veces en el desarrollo del laboratorio, en cuanto a la energía, dicha intérprete tiende a cambiar de la misma forma que cambió la vez anterior, esto quiere decir que si está con una energía leve y cambia a una energía fuerte de manera brusca, el próximo cambio de energía también será bruscamente, y al contrario, si el cambio fue paulatino, el próximo cambio será paulatino también, se vislumbra por lo menos un cambio más de la misma manera que aconteció el anterior.

También en las otras intérpretes se perciben diversos comportamientos que tienen que ver con el desarrollo y la apropiación del *personaje* en ellas. Por ejemplo, la intérprete número 1 tiende a utilizar una energía mayor que la intérprete número 2 que es todo lo contrario, su energía es muy leve, es decir que la característica de la intérprete número 1 expresa una personalidad más extrovertida, con mucha energía, mientras que la personalidad de la intérprete número dos carece de extroversión, manifestándose en movimientos más tranquilos y controlados.

En *la identificación propia con el personaje*, existe un momento de pausa corporal, como una reflexión de parte de las intérpretes, buscando así el parecido de ellas con el personaje, o sea, es en este momento cuando el razonamiento y la meditación aparece, manifestándose en un silencio corporal, una pausa. Luego de terminar el momento de la reflexión, el cuerpo de las intérpretes comienza a manifestarse con cambios exabruptos, en cuanto a la energía, tiempo, espacio y peso.

Según Estrada (1992) en su reflexión sobre la categoría de lo siniestro en la estética, habla del asombro analizado desde el punto de la filosofía de lo siniestro, que en consecuencia remite a un asombro estético. En esto aclara que, “ver por primera vez algo, asombrarse de lo que hasta suele pasar inadvertido para los demás” (p.189). Este asombro, experimenta un redescubrir, volviendo a la

fascinación de la primera concurrencia con el objeto, probando la primera experiencia o sensación.

Este asombro está presente en todo el laboratorio, primero que todo, al interpretar los delirios de una persona con esquizofrenia, como he mencionado anteriormente, las intérpretes ya se sitúan frente al mundo de manera diferente, es decir, se sorprenden a cada instante, creando situaciones y alucinaciones las cuales deben proyectar en el espacio, generando así la coexistencia del mundo interior e imaginativo de dichos personajes con el mundo “real y tangible” como se conoce “normalmente”. El asombro, por ende, tensiona la manera acostumbrada de reacción del cuerpo, ya que al sorprenderse constantemente, se vuelve de cierta forma una ingenuidad, una inocencia y el asombro es una de sus expresiones.

Lo siniestro es una sensación que juega con el mundo fantástico, como aclara Estrada (1992) lo ominoso es aquello que ocurre cuando los límites de fantasía o realidad se desvanecen. Siguiendo esta misma idea, Nietzsche (2005) aborda la noción de ‘verdad absoluta’ desde la perspectiva de la filosofía, aclarando que no existe dicha verdad y rechaza la atareada búsqueda por parte de la filosofía en este sentido. Este autor aclara que la única virtud posible es la voluntad de poder, donde es el mismo ser humano quien define sus valores. Esta voluntad es libre y

se afirma en el impulso, en la afirmación del ser, no en razones y verdades absolutas y universales.

Se afirma en base a esta idea, también, la noción de tensionar el movimiento y el cuerpo de las intérpretes en base al concepto de lo ominoso, ya que, en el caso del ejercicio de la creación e interpretación del personaje se rechaza tajantemente la idea de una verdad absoluta y universal, ya que precisamente los delirios esquizofrénicos son los que la perturban, la manifestación de los delirios corresponden a la virtud mencionada por Nietzsche, la voluntad de poder. Son las mismas creaciones de estos personajes las que definen sus propios valores, los cuales las intérpretes expresan libre, espontánea e impulsivamente. Esta idea la vemos reflejada a lo largo de todo el laboratorio, como he mencionado anteriormente, se devela en la espontaneidad de la manifestación corporal, en la abstracción tanto de los movimientos de las intérpretes como también en el espacio, que en este caso se usa de manera poco frecuente (sala de ensayo).

4.2. Segundo laboratorio

Segunda parte

El desarrollo de este segundo laboratorio comenzará abordando el análisis con la sucesión de una idea anteriormente planteada en el primer laboratorio, la cual

remite a la conformación insólita del espacio. En este laboratorio, sobre todo en la construcción de la parte más humana, es decir, el despliegue del personaje, se vislumbra nuevamente una directa relación de la intérprete con el espacio (sala de ensayo), donde ésta, con sus movimientos y acciones, hace de gran importancia el uso y la creación de un nuevo espacio. El espacio, por ende, cobra vida propia, y en cada intérprete dicho espacio se manifiesta y expresa una cosa diferente.

La intérprete número 2, en el desarrollo y creación de su personaje, encarna en sus movimientos expresados, la idea de organizar y deformar el espacio a su alrededor, generando líneas, rectas y curvas en un espacio absolutamente imaginado por ella. Dicha intérprete le da vida al espacio vacío y blanco de la sala de ensayo, no solamente desarrollando un lenguaje corporal, o una forma de moverse, sino que también, desarticulando el espacio común de la sala de ensayo como lo conocemos, articulándolo según lo que ella desee y quiera representar, convirtiéndose en la arquitecta de dicho espacio. Genera en éste hasta un posible laberinto, el cual habita constantemente y sólo ella puede componerlo y descomponerlo, organizarlo, vaciarlo, llenarlo, etc., y es el espectador quien aprecia sensible e imaginativamente dicho espacio creado por la intérprete.

El espacio toma una forma muy concreta pero imaginativa, ya que, no es algo explícito, sin embargo en la mente de las intérpretes sí suceden cosas explícitas.

Además cabe mencionar que, toda esta investigación coreográfica, se trabaja a

partir del cuerpo y específicamente con la danza, que recordando Le Breton (2010), es la manifestación expresiva que más se aleja de los códigos sociales, por ende, siempre será abstracta. Sin embargo, se percibe en el trabajo de movimiento de dicha intérprete, que el espacio no solamente desempeña un papel facilitador, como superficie para el movimiento, que es como se suele abordar en la danza. Si pensamos, el espacio ideal para desarrollar una clase de danza o desarrollar una coreografía, es un espacio liso, es decir, lo más vacío posible, ojalá también lo más amplio posible, el piso por lo general es de linóleo, un piso especial el cual permite que las bailarinas puedan girar, saltar, correr, arrastrar el cuerpo por el piso sin que el cuerpo se dañe, básicamente, es un piso que hace absolutamente operable cualquier intención o deseo del movimiento, donde el cuerpo se despliega con total libertad. Esto quiere decir que, en la danza es primordial el desarrollo corporal, el desenvolvimiento del lenguaje corporal, que viaja sin límites y esto es mayoritariamente posible gracias al espacio.

En el caso del desarrollo de este laboratorio, no solamente distinguimos la expansión corporal que llevan a cabo las intérpretes, sino que también, gracias al concepto central de esta investigación, es decir la idea de lo ominoso, también se aprecia la manera en que el espacio va adquiriendo gran importancia, tomando un protagonismo que no solamente funciona como un facilitador del movimiento, sino que también, el espacio se convierte en un activo agente corpóreo, determinando

la expresión corporal de la intérprete, aclarando la cuestión de cómo el cuerpo de la intérprete se modifica continuamente para con esto modificar el espacio a su alrededor. El cuerpo reacciona y se expresa de una manera diferente a la cual está acostumbrada a reaccionar y expresarse, relacionándose activamente con el espacio, el cual cobra vida y se articula también de una manera diferente, todo esto sucede, ya que el cuerpo tensiona la frecuente manera de abordarse a sí mismo y se expone infrecuente, consigo mismo, con el espacio y establece relaciones insólitas con las demás intérpretes.

En el desarrollo corporal del personaje sobrevino espontáneamente la composición de un trío, donde las tres intérpretes involucradas se relacionaron conformando un conjunto. De acuerdo a las cualidades de movimiento de Laban, estas tres intérpretes mostraron similitudes en el movimiento, con relación al peso y el tiempo, pero no así en la energía, la cual se muestra de un modo muy particular en cada una de ellas, por ejemplo, la intérprete número 1 muestra una energía muy fuerte en comparación a las otras dos intérpretes, las cuales se expresan con una energía mucho más baja, pero en cuanto al peso y el tiempo se vislumbra un factor común, esto permite un contacto directo entre ellas, es decir cuerpo a cuerpo, llevando a cabo una composición donde las tres comparten una relación, además del contacto corporal, la manera con la cual se expresa cada una de ellas, la cual se va definiendo de acuerdo al carácter que va tomando cada

personaje, modificando la corporalidad de las demás intérpretes, esto quiere decir que, la expresión de una intérprete transforma directamente la expresión de la otra intérprete, y así, se modifica también la situación que van componiendo y generando las tres.

De acuerdo al tiempo, se distingue un cambio entre el desarrollo del *delirio* y los *personajes*. En el *delirio*, las intérpretes en general tienden a comenzar con una energía muy baja y va aumentando de acuerdo a que el tiempo avanza, progresivamente, esto quiere decir, que no se distinguen mayores cambios en relación al tiempo, a diferencia del desarrollo de los *personajes*, en el que sí se perciben diversos cambios abruptos de acuerdo al tiempo, lo que significa que existe mayor virtuosismo rítmico, esto sucede debido a que las intérpretes ya han indagado y desarrollado la personalidad del personaje manifestado en el cuerpo, y este mismo posee una rítmica en particular.

Sin embargo, se distingue en la intérprete 2 una variación respecto a lo anteriormente mencionado, dicha intérprete sí muestra cambios abruptos en la primera etapa (*delirio*) de acuerdo con el tiempo. Analizando su comportamiento en general, respecto al laboratorio anterior y este, dicha intérprete tiende a demostrar una corporalidad que juega bastante con los límites de los movimientos y los cambios exabruptos que pueden llegar a existir. Esto también refuerza la idea expuesta en el laboratorio pasado, la cual explicaba los cambios bruscos con

respecto a las cualidades del movimiento (tiempo, espacio, energía y peso) en relación al concepto de lo siniestro.

Sucede un comportamiento común en relación con el espacio, en el desarrollo de las dos *metamorfosis*, las tres intérpretes comienzan desarrollando una corporalidad relacionada con la centralidad, esto se ve expresado mejor en la *segunda metamorfosis*, ya que lo que aconteció anteriormente fue *el personaje*, el cual indaga en el espacio periférico y central, dependiendo de cada intérprete, pero es un viaje constante entre estos dos espacios, en cambio, en la *primera metamorfosis*, es acontecida desde el *delirio*, el cual se trata de una exploración interna, por ende, un espacio central. Tratándose de una metamorfosis, este ejercicio conlleva de por sí e inevitablemente un proceso con un carácter personal e interno, por ende, los movimientos y sobre todo el foco de las intérpretes permanece en la centralidad. También en ambas *metamorfosis* se percibe un tiempo rápido, una energía fuerte y un peso inestable en las tres intérpretes, esto ocurre por la misma razón de que, al tratarse de un cambio de forma, aquel proceso requiere de por sí más energía de lo normal, una velocidad más rápida y por consecuencia de estas dos, el peso se vuelve inestable. Una vez que las *metamorfosis* están terminando y se esté consolidando la nueva forma, la energía y la velocidad disminuyen, y el peso se vuelve más estable, es decir, existe un viaje que pasa de un descontrol corporal (manifestado en todas las cualidades de

Laban), para llegar a un control corporal. En otras palabras, de algo familiar (dominio de la forma), se des familiariza (descolocación, ruptura, caos, ruptura de la forma anterior), y luego se aborda otra cosa familiar (dominio de la forma), se acontece, por ende, nuevamente una situación siniestra.

Las *metamorfosis* suscitadas en este laboratorio se relacionan con el concepto de la muerte (término ligado a lo ominoso), pero se aborda de tal forma que no se encuentre en la experimentación corporal un final (el cual significaría la muerte), sino, a través de la consigna de metamorfosis. Así, el cambio de forma originado por la deformación seguida por la desaparición de la figura anterior promueve otro organismo, otra manera de percibir y relacionarse con el espacio, otra organización corporal, es decir, la muerte.

Según Baudrillard, “pasar de una especie a otra, de una forma a otra, es una forma de desaparecer, y no de morir. Desaparecer es dispersarse en las apariencias. De nada sirve morir, también hay que saber desaparecer” (Baudrillard citado en Cajiao, 2016, p. 128).

La muerte entendida no como un final absoluto, como también lo manifiesta el cineasta Raúl Ruiz (2000), ya que si se desarrollase con la noción de final absoluto, de por sí, ya estaría existiendo el clásico ‘conflicto central’, ya que dicha

centralidad (en este caso la muerte), sería, por ende, la protagonista. En esta investigación y creación coreográfica, no se busca la idea de 'conflicto central', ya que la metamorfosis entendida como; mecanismo de encuentro y desencuentro, de una forma o consigna a otra, y abordando a la vez el tema de la muerte, disipa el posible 'tema central', propiciando situaciones que pasan de una cosa, a otra. De igual forma, como manifiesta Ruiz (2000) en sus deseos de filmes, eran justamente:

“Acontecimientos que pasaran de una dimensión a otra, que pudieran ser descompuestos en imágenes, cada una situada en una dimensión diferente, con el único fin de poder adicionarlas, multiplicarlas o dividir las, de reconstituirlas a voluntad” (p.31).

En la exploración del *animal*, por lo general, se descubre en la corporalidad de las intérpretes, un espacio dirigido hacia la periferia, dicho espacio periférico, también devela la centralidad de la *metamorfosis* habitada anteriormente.

5. CONCLUSIÓN

“La belleza es siempre un velo ordenado a través del cual debe resplandecer el caos” (Trías, 2006, p. 44)

“Y la obra de arte el medio a través del cual darle forma y visión a ese siniestro siempre presente bajo forma de ausencia” (Cajiao, 2016, p.134)

Recordando a Kant, el concepto de lo sublime se encarga de develar la infinitud caótica de las cosas, en otras palabras, enfrenta a la imaginación que opera en plena libertad, pero, para encarar la infinitud caótica y desmesurada, se empleará el uso de la razón del individuo, para no ser aplastado por dicha desmesura. El distanciamiento que surge con el objeto enmarañado, permite que el efecto estético siga en pie (Kant, 1764).

En base a lo anterior y siguiendo a Trías (2006), lo siniestro sería aquella sensación que une al concepto de lo sublime con una percepción estética activa, esto quiere decir que, corrompe con el distanciamiento recién mencionado, pero no del todo, lo ominoso sería la medida precisa para que el espectador se conmocione por lo observado. Trías critica el distanciamiento establecido por Kant en el desarrollo del concepto de lo sublime, ya que dicho distanciamiento invalida la relación sensitiva que puede tener el espectador con el objeto, potenciando una idea de razón por sobre el objeto apreciado, entendiendo la razón por sobre la sensación. Esto, hace perder el equilibrio entre ambos, el individuo se establece moralmente superior al objeto y la percepción estética (la sensación y emoción), pasa a segundo plano y hasta se incita a la desintegración absoluta de esta.

142

Fenómeno arbitrario, ya que, lo que en realidad debiese pasar a la hora de percibir algo es que el individuo efectivamente se deleite, involucrando sensaciones y emociones, siendo conmovido corporalmente por lo que se aprecia.

Lo sublime hace que muchas estéticas entren en la órbita de la belleza, pero a la vez establece un crítico distanciamiento para poder percibir y específicamente comprender algo caótico. Pero, lo ominoso instala una coexistencia entre las nuevas estéticas (lo sublime) y una percepción estética activa, precisamente porque lo siniestro, al deformar-perturbar la forma (des familiarizar lo familiar, volver todo lo cercano ajeno), inevitablemente, remueve y agita toda la percepción del ser humano, que tiene con su alrededor. Condicionalmente impulsa a lo insólito, lo impenetrable, y, automáticamente lo inexplicable, invalida la superioridad moral que pueda llegar a tener el individuo (basado en la razón) con el objeto, ya que, concretamente no existe razón alguna.

Se concluye también, la idea de que lo siniestro vendría siendo la expresión involuntaria, de la modernidad o el arte contemporáneo. Respecto a esto, se siguen las ideas de Avelina Lesper (Jato, 2016), autora que afirma que no existe la obra contemporánea como tal, sino que responde a una manera de hacer arte. Esta manera busca la libertad y, en consecuencia, la amplitud de los recursos y las posibilidades, abundancia en metodologías, técnicas, prácticas, etc. que enriquezcan el acto creativo, donde la creación es ilimitada. Lo siniestro se

encarna como un eco de las transgresiones sucedidas en la contemporaneidad, en esta línea, Giulia Alú, se refiere al concepto de lo ominoso, en relación con la fotografía contemporánea, posibilitando una tensión entre la representación tal cual de la realidad (acto que ocurre precisamente con la fotografía) y la cavidad profunda que yace detrás de esto (encarnándose en la mente del fotógrafo). Lo siniestro en su correspondido desajuste, que se sitúa en el contexto contemporáneo como la amplitud e ilimitación. De esta forma, Giulia Alú (citado en Cajiao, 2016) aclara que:

“Lo siniestro –y el sentido de incertidumbre, ambivalencia e inadecuada exposición que implica- se convierte en un aspecto constitutivo y fundamental de nuestra experiencia de la modernidad, en donde, entre otras cosas, las fuentes visuales juegan un rol fundamental en la grabación, transmisión y circulación de emociones y deseos” (p.160).

En relación con el desarrollo de la obra coreográfica y sus dos laboratorios analizados, se aterrizan en el plano corporal todas estas conclusiones. ¿Qué sucede al explorar la estética de lo ominoso desde el cuerpo? La desarticulación de la forma (común), sin llevarla al extremo, hace que el cuerpo habite esta coexistencia entre el caos y el orden, justo en el límite, en lo indefinible, y en consecuencia, se expresan movimientos confusos. Eventualmente esto hace posible las eternas cosas por hacer y, de manera que se habita un espacio

confuso, no se expresa ningún cliché en los movimientos, esto quiere decir que, no se representan de manera superficial los movimientos, sino que se encarna un estado que funciona como motor para llegar a cierta corporeidad. Esto hace recordar las palabras de Le Breton (2010), el cual manifiesta que no es posible 'imitar la vida', hay cosas que el intérprete no puede realizar libremente en escena, siendo que, en su cotidianeidad, puede hacerlo sin ningún problema. Las intérpretes deben creer y estar preparadas para convencerse a sí mismas de sus acciones y así, no asentarse en la imitación, buscando la creación del gesto verdadero.

Puntualmente en el desarrollo del segundo laboratorio, en la transición de la *metamorfosis del delirio al personaje*, (como también en su creación más humana, es decir, el *personaje* en sí), se rescata, una numerosa información corporal. También, la expresividad que adoptan las intérpretes con las consignas de: explorar corporalmente a una persona con *delirios* y *psicosis*, indagar en *ser el delirio*, o *muchos delirios* a la vez o, también, *ser la psicosis misma* (entendiendo a la *psicosis* como la manifestación más severa e intensa, expresando muchos delirios al mismo tiempo), es muy numerosa, llevando a cabo una híper búsqueda, se explora ilimitadamente en los movimientos, adquiriendo un lenguaje corporal rico en complejidad. Se identifica, por tanto, que la estética de lo siniestro permite

una mayor fluidez y experimentación corporal que la de lo sublime, ya que, lo siniestro se configura en un espacio que explora más allá de lo racional.

En la manifestación de lo siniestro predominan más las preguntas que las respuestas, esto se debe a la falta de racionalidad y de lógica con el suceso ominoso. Estas mismas preguntas se reflejan en el cuerpo de las intérpretes, produciendo en consecuencia, escenas donde la corporalidad de las intérpretes se articula generando circunstancias de excesivos, cargados, confusos y complicados movimientos y acciones, concibiendo así, una composición llena de preguntas corporales. Se engendra una textura un tanto barroca, donde las interrogantes son múltiples, existiendo en demasía la información corporal, los focos son diversos, muchas situaciones ocurren al mismo tiempo y en el mismo lugar, muchos detalles manifestados en el cuerpo de las intérpretes, donde el cuerpo se segmenta y cada parte responde con una cualidad diferente. Las intérpretes se relacionan con el espacio muy activamente, lo que provoca diversos puntos imaginarios en el espacio, el cual está vacío, por lo tanto, llenan el espacio con cierta información imaginaria (nosotros, el espectador, identifica que hay algo ahí, pero sólo las intérpretes saben específicamente, qué es eso). Existe al observar el todo, una dramaturgia generada colectivamente, por lo tanto, no se aprecia a las intérpretes por separado (no hay protagonismo), se genera un dinamismo activo en una construcción combinada; cada fenómeno corporal que

acontece (el cual la mayor parte del tiempo es indiferente, el uno del otro), es particular y extraño, y suma a la composición grupal, con carácter dinámico y barroco.

Al trabajar con la idea de lo siniestro la belleza pasa a ser, y se comprende, como una apariencia, es decir, un velo, y que detrás de ese velo acontece el caos (abismo sin fondo que está siempre presente) y que en el límite de ambos, se presenta la incertidumbre y el misterio (características innatas de lo ominoso). Esta incertidumbre ligada a lo corporal, puede lograr captar la atención completa del espectador, seduciéndolo constantemente, jugando con lo esperado y lo inesperado. Las contradicciones y dualidades que se manifiestan al mismo tiempo, establecen lo indefinible, y es justamente ahí donde se intenta establecer algo, puesto que es indefinible (valga la redundancia). El cuerpo que se expresa en esta investigación instala un redescubrimiento del mundo, en este caso, un redescubrimiento del carácter escénico de la danza. Esto quiere decir que, al relativizar el concepto de belleza, se abren nuevas posibilidades estéticas, permitiendo un redescubrimiento del mundo.

En esta línea, citando a Grotowsky y Barba (Grotowsky, 1992), ambos estudiosos del teatro manifiestan la necesidad vital que debe existir en las artes escénicas, la cual se produce en la búsqueda de tal redescubrimiento del mundo (el cual se mencionaba anteriormente), invocando de esta forma, la expresión creadora, la

cual ambos estudiosos manifiestan, es anterior a la representación. Esta necesidad vital, atañe a la investigación profunda de las situaciones, conceptos o ideas (que se quieren trabajar), para así, expresar el impulso puro y no la representación superficial de las cosas. Los movimientos descubiertos de las intérpretes, proponen otro acercamiento a la órbita corpórea (idea mencionada anteriormente), que el que generalmente se presenta. Se percibe que las consignas escogidas para obtener el material corporal (en el caso de los dos laboratorios: *personaje, metamorfosis, ser el delirio y el animal*), primeramente se visualizan, luego se digieren, y finalmente, se llevan al cuerpo, apuntando de esta manera hacia la captación de la fuerza vital y el impulso puro, todo esto trabajado mediante la actividad del imaginario, es decir, la ficción. Damos por comprendido que lo siniestro tensiona los límites de la realidad y la ficción, por lo tanto, es la ficción (el imaginario creado en las intérpretes), que se entrecruza en un espacio tangible y real (la sala de ensayo). Son ambos espacios que se mezclan (ficción y realidad), y componen un dispositivo de carácter siniestro, vale decir que, si alguno de estos espacios se desvanece, la sensación inquietante y ominosa, por consecuencia, también se disipa. Es trascendental, por ende, que la ficción creada se plasme con eficacia, construyendo así un imaginario tan potente como el real y tangible, capaz de transportar a las intérpretes al límite, entre realidad y ficción.

Al abordar las consigas con profundidad, se concibe el estado apropiado en las intérpretes; un estado de extrema apertura. Autores que se refieren a este estado, mencionados en el marco teórico, son: Ariane Mnouchkine (2011), quien postula que el actor debe estar presente, Grotowsky (1992), el cual expresa que el actor debe eliminar todo obstáculo para permitir la relación sensible con el mundo, y Le Breton (2010) quien manifiesta que, cuando el individuo entra en escena, debiese olvidar lo que le aconteció anteriormente, entregándose así, completamente a su personaje.

En el desarrollo de los ensayos sucedió que una de las intérpretes (en varios ensayos), al no entrar en los estados que se intentaban cometer, prefirió salir de los diversos ejercicios, eligiendo mirar dichas acciones desde afuera. Ella expresaba que, precisamente, lo que le sucedía, era que no se permitía jugar y entrar en los estados debido a los diversos miedos que acontecían dentro de ella. Al no develar y despojarse de sus miedos, no conseguía combinar lo interno con lo externo, ya que, lo interno, en este caso, rebosa todo lo demás. Esto recuerda, nuevamente a Grotowsky (1992), y el origen del 'impulso puro'. Este autor señala que, es imprescindible la existencia de una liberación, la cual ocurre internamente (impulso interior), para la ejecución de una reacción externa, de esta manera, el impulso interior es reacción externa, es decir, 'impulso puro'.

El peor de los abismos no es un abismo físico, sino el abismo de las profundidades de otra persona. Las entrañas interiores del ser humano, es decir, lo que no es visible a simple vista, es donde acontecen los temores y los deseos censurados. Aquí, se entrelazan las sensaciones y se elaboran los estímulos sensoriales que el sujeto recibe de su ambiente, habitando los recuerdos olvidados, las sensaciones no asimiladas, o sea, el espacio del inconsciente y el espacio que está más consciente; todo lo que lo define como ser humano y lo que establece puntos de relación consigo mismo, con el resto y con su entorno. Es este el abismo que se intentó develar en cada ensayo. Luego de establecer un acercamiento con el concepto de lo ominoso, se estableció un diálogo perpetuo entre el adentro y el afuera, entre el intercambio de lo real, lo vivido y las sensaciones, entre la ficción y la realidad. Las intérpretes, habitando esta coexistencia, fueron explorando las diversas identidades, personalidades, conceptos y las diferentes características de las consignas escogidas, de tal manera que elaboraron una corporalidad en particular en cada una de ellas. La intérprete que prefirió relacionarse con lo trabajado desde afuera, pasado los meses, consiguió explorar en los estados corporales, sin embargo, no hubo una búsqueda más profunda y constante, por lo que se decidió, junto con ella, la desvinculación del trabajo coreográfico de la obra. Es la búsqueda del impulso

puro, de la expresión creadora, donde suelen aparecer los fantasmas que están en las profundidades de cada intérprete.

Recordando nuevamente a Trías (2006), lo ominoso sería “ese fondo del ser que desde nuestra limitación, presentimos como un abismo sin fondo y registramos como vértigo total” (p. 50), impulsando al ser humano al origen de los temores y los deseos que lo conforman como individuo.

Le Breton (2010) manifiesta que: “el sentido de la creación no es apaciguar los conflictos o los abismos que se abren en cada hombre, sino más bien ‘fijar vértigos’” (p.108), encontrando esencial la ruptura de patrones que apuntan hacia la seguridad, para calar en la vorágine de lo desconocido. El trabajo de profundizar en la propia exploración, suelta temores, existiendo ‘sombras’ que se encuentran ‘bajo la piel’ y es fundamental atreverse a develar. Como menciona Cajiao (2016): “No hay nada más cercano y familiar a nosotros mismos que nuestro propio Yo y, sin embargo, no hay nada más frágil que la estabilidad y el conocimiento de ese mismo Yo” (p. 128).

La creación en esta investigación coreográfica es trabajada basándose en la idea de ritual, esto quiere decir que la intimidad es fundamental para el desarrollo de la exploración corporal, aconteciéndose, por ende, un rito. Es en aquel rito (evocado todos los ensayos), donde se cimentó la seguridad y la confidencialidad entre las

intérpretes, de este modo, mediante el adecuado y necesario estado, se abordó y se finalizó corporalmente el rito de todos los ensayos. Para esto, es sustancial que se genere el despojo (por parte de cada intérprete), de todo miedo o inseguridad que pueda llegar a aparecer, así, se puede habitar con atención, presencia y honestidad, el concepto que convoca esta investigación, la revelación del imaginario de lo ominoso plasmado en el cuerpo.

“¿Qué es un símbolo? Decir una cosa y significar otra, ¿por qué no decirlo directamente? Por la simple razón de que ciertos fenómenos tienden a disolverse si nos acercamos a ellos sin ceremonia” (Wind citado en Ruiz, 2000, p.8)

La investigación teórica ligada al plano corporal y a la creación de una coreografía, permite tener un rumbo más enfocado de parte de la dirección, por ende, las intérpretes se desenvuelven de una manera más resuelta y los movimientos que expresan poseen intención. Al estudiar el concepto elegido, el desarrollo de la composición adquiere la posibilidad de análisis de las diferentes perspectivas que se van dando con los ensayos.

Se considera interesante, seguir investigando acerca de lo siniestro como motor de movimiento para el plano coreográfico, creativo, e interpretativo, ya que se

devela un infinito e ilimitado material corporal que puede llegar a obtenerse y que, precisamente, se obtuvo en esta investigación.

Sería interesante profundizar en el espacio escénico ominoso, que esta investigación no abordó mayormente, debido a que se centró absolutamente en el cuerpo. ¿Cómo sería plasmar lo ominoso en el espacio escénico? ¿Cómo podrían interconectarse ambas cosas, el cuerpo y el espacio, siendo ambos entes esenciales para la comunicación con el espectador? ¿Cómo podría tomar un protagonismo de carácter dramático el espacio escénico? Estas son algunas interrogantes que salieron a flote con esta investigación, las cuales podrían llegar a profundizarse aún más, potenciando la órbita escénica inspirada en el concepto de lo ominoso.

6. BIBLIOGRAFÍA

Acuña, P. (2013). *Dentro de casa, construcción de una puesta en escena ominosa*. (Tesis de magíster inédita), Universidad de Chile, Santiago, Chile.

Abalia, A. (2013). *Lo siniestro femenino en la creación plástica contemporánea*. (Tesis doctoral inédita), Universidad del país Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea, España.

Artaud, A. (1978). *El teatro y su doble*. España: Edhasa.

Becerra, J. (11 de diciembre de 2017). *Lo siniestro y ominoso en el arte*. Recuperado de <http://jorgebecerra.co/articulo/lo-siniestro-y-ominoso-en-el-arte/>

Bergman, I. (director) (1968). *La hora del lobo* [cinta cinematográfica]. Suecia: Svensk Filmindustri.

Berti, Fernando. [Fernando Berti]. (11 de febrero de 2014). Entrevista completa a Julio Cortázar - Programa "A fondo" [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=_FDRIPMKHQg.

Breton, A. (2001). Primer manifiesto surrealista. En *Manifiestos del Surrealismo*. Argentina: Editorial Argonauta. (Trabajo original publicado en 1924).

Caijao, A. (2016). El lugar de lo siniestro en la fotografía contemporánea (Tesis de doctorado inédita). Universitat de Barcelona.

Carillo, L. (2008). Schopenhauer: sobre individuos y sociedad. *Revista de Filosofía*, volumen 37, pp. 101-122.

Cohen, S. y Matheson, K. (1992) (eds.). *Dance as a Theatre Art: Source Readings in Dance History from 1581 to the Present* (2da ed.). Princeton, NJ: Princeton Book Co.

Copeland, R. y Cohen, M. (1983). *What is Dance?: Readings in Theory and Criticism*. Oxford: Oxford University Press.

Corbin, J. (2018). *Psicología y Mente*. Recuperado de <https://psicologiaymente.com/clinica/tipos-trastornos-psicoticos>

Criaturasdeceniza. (30 de octubre de 2009). Julio Cortázar: Textos en su voz - No, no y no. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=jisMc9wGAgk>

Csejtei, D y Juhasz, A. (2001). Sobre la concepción de la muerte en la filosofía de Nietzsche. *Revista de Filosofía*, volumen 23, pp. 77-94.

Díaz, E. (1998). Nietzsche y la liberación del gran hastío. *Perspectivas Nietzscheanas*, Año VII (5 y 6), pp.123-139.

Eagleton, T. (2006). *La estética como ideología*. Madrid, España: Trotta, S.A.

Eco, H. (2010). *Historia de la belleza*. China: DeBolsillo

Estrada, O. (1992). La estética y lo siniestro II. *Revista Filosofía Universidad de Costa Rica*, volumen XXX(71), pp. 63-71.

Grotowski, J. (1992). *Hacia un teatro pobre*. (16 ed) México: Siglo XXI.

Filosofía (2012). Estética. Recuperado de: <https://elfilosofo.wordpress.com/2012/04/15/estetica/>.

Fiennes, S. (directora) (2006). *The pervert's guide to cinema* [Documental]. Reino Unido: Lone Star, Mischief Films, Amoeba Film.

Foschi, M. L. (2013). Merleau-Ponty: el cuerpo como apertura al mundo teatral. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Jujuy*, volumen 43, pp. 11-18.

Foucault, M. (1976). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo Veintiuno Editores.

Freud, S. (1989). *Lo Ominoso. Obras Completas*. Volumen XVII. Buenos Aires: Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1919).

Gray, C. y Malins, J. (1993). *Procedimientos / Metodología de Investigación para Artistas y Diseñadores*, Escocia: The Centre for Research in Art & Design, Gray's School of Art, Faculty of Design, The Robert Gordon University.

Jato, P. (21 septiembre 2016). *Entrevista con Avelina Lesper*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=f4vrG3WI35k>.

Kant, I. (2003). *Crítica de la razón pura*. España: Editorial del Cardo.

Le Breton, D. (2002). *La sociología del cuerpo*. Argentina: Nueva visión.

Le Breton, D. (2010). *Cuerpo sensible*. Chile: Metales pesados.

Manzano, J. (2011): El sentido de la muerte en ser y tiempo de Heidegger. *Pensamiento. Papeles de Filosofía* 02, 78-108. Recuperado de <https://revistapensamiento.uaemex.mx/article/view/236>

Marchant, P. (2000). *Escritura y temblor*. Chile: Cuarto Propio.

Megías M. I. (2009). Optimización en procesos cognitivos y su repercusión en el aprendizaje de la danza. Valencia: Universidad de Valencia. Recuperado de: <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/31869/Megias.pdf;jsessionid=D2236C03DF7B56D90BD0858FFE67ADD1.tdx2?sequence=1>

Mnouchkine, A. (2011). *El arte del presente, conversaciones con Fabienne Pascaud*. Chile: Lom Ediciones.

Molano, M. A. (2012). Desafíos para una teoría del arte: experiencia estética, institución y función social. *AISTHESIS* 51, 79-92.

Montoya Véliz, J. (2012). *Alexander Baumgarten, De la belleza del pensar a la belleza del arte*. Santiago, Chile.

Nietzsche, F. (2005). *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Alianza Editorial. (Trabajo original publicado en 1886).

Prada, J. M. (2017). David Hume y el juicio estético. *Revista de Filosofía* 73:259-279.

Ravellan71. (22 de mayo de 2012). Entrevista a Julio Cortázar en París. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=J4jBviiPQWQ>.

Real Academia Española. (2018). Diccionario de la lengua española (23 ed.). Recuperado de: <http://dle.rae.es/?id=P65e6pL>.

Torres, M. C. (2013). *Estética en la Mira*. (Tesis de pregrado). Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo. Recuperado de: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc///proyctograduacion/archivos/2104.pdf

Trías, E. (2006). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona, España: Ariel 3ra edición.

ViendoCultura. (16 de diciembre de 2012). Mesa redonda inédita Cortázar, Saer, Roa Bastos y Sarquis. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=jqvW2Q4rTEA>

ViendoCultura. (15 de abril de 2013). Entrevista a Julio Cortázar 1983- El Juglar México. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=dmJdZDdj7xk>.

Vispe, A. (2015). De la psicosis aguda al primer episodio psicótico: rumbo a la cronicidad. *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría* 35 (128): 731-748.

7. MATERIAL COMPLEMENTARIO (anexo)

7.1.1. PRIMER LABORATORIO

Análisis de las cualidades del movimiento

Etapa	Cualidad	Intérprete	Tiempo (código)
• Representar el personaje	Tiempo	I.1. Se percibe una amplia pausa en el movimiento.	00.00-00.50
		Comienzan diferentes movimientos con una velocidad lenta y constante.	
		Los movimientos se vuelven más lentos.	00.50-01.51
		Los movimientos comienzan a tener una velocidad mayor, comenzando un juego de velocidades que aumenta y disminuye, pero nunca es rápido.	01.53-02.05
		La velocidad del movimiento baja notoriamente, movimientos muy lentos.	02.06-04.15
		Aumenta la velocidad en ciertos movimientos, pero es una velocidad constante que circula dentro de movimientos lentos.	04.16-04.22
		Se perciben ciertos movimientos más rápidos, impulsos de carácter más rápidos a lo anterior.	04.23-05.29
		El movimiento se vuelve lento.	05.30-06.29
		El movimiento sube de velocidad.	06.30-06.40
		El movimiento baja la velocidad, hasta volverse muy lento.	06.40-07.00
		Pausa repentina en el movimiento.	07.00-08.10
		El movimiento comienza a aumentar su velocidad, de manera progresiva, hasta mantenerse en una velocidad mayor a la que habituaba estar.	08.29-08.40
Pausa en el movimiento.	08.52-10.01		

		Movimiento rápido.	10.02
		Pausa.	10.03
		Movimiento lento.	10.04
		Pausa.	10.05
		Movimiento rápido.	10.06
		Seguidilla de movimientos lentos.	10.07
		Aumenta la velocidad de los movimientos.	10.08-10.18
		La velocidad vuelve a disminuir.	10.19-10.32
		Aumenta la velocidad del movimiento, generando ciertas pausas.	10.33-11.10
		I.2. Se percibe movimiento de velocidad lenta y constante.	00.00-09.34
		Se perciben algunos cambios de velocidad, impulsos que adquieren una velocidad mayor a la anterior.	09:34-10.05
		La velocidad vuelve a disminuir.	10.05-10.34
		Pausa	10.35-10.37
		Se vuelve a recuperar la velocidad lenta y constante con la que se comenzó.	10.37-11.10
		I.3. Se perciben movimientos de velocidad lenta acompañados con algunos gestos que tienen una velocidad mayor, generando algunas pausas en el movimiento.	00.00-04.03
		Casi imperceptible, se aumenta la velocidad de los movimientos.	04.04-04.16
		Pausa en el movimiento.	04.17-04.24
		El cuerpo permanece quieto y se desarrollan algunos gestos con una velocidad mayor.	04.25-04.52
		Aumenta la velocidad del movimiento.	04.53-04.57

	Pausa del movimiento.	04.58-04.59
	Quietud corporal más gestos que oscilan en la velocidad rápida.	05.00-05.03
	Aumenta la velocidad en general.	05.04-05.06
	Pausa del movimiento.	05.07-05.16
	Aumenta la velocidad en general.	05.17-05.19
	Pausa del movimiento.	05.20-05.23
	Aumenta la velocidad en general.	05.24-05.26
	Pausa del movimiento.	05.27-05.30
	Aumenta la velocidad.	05.31-05.41
	Quietud en el movimiento acompañado de imperceptibles movimientos con velocidad lenta.	05.42-05.45
	Aumenta la velocidad en general.	05.46-05.55
	Pausa en el movimiento.	05.56-05.57
	Movimientos muy sutiles y lentos.	05.57-06.16
	Aumenta la velocidad en general de los movimientos.	06.17-06.43
	Pausa.	06.44-06.45
	Movimientos muy sutiles y lentos.	06.45-07.00
	Aumenta la velocidad de los movimientos.	07.01-07.06
	Pausa.	07.07-07.08
	Movimientos muy sutiles y lentos.	07.08-07.23
	Aumenta la velocidad de los movimientos.	07.24-07.31
	Pausa del movimiento.	07.31-07.32
	Movimientos muy sutiles que comienzan lentos y se desarrollan hacia lo rápido.	07.32-07.55
	Aumenta le velocidad de los movimientos en general.	07.55-08.14
	Pausa.	08.15-08.16
	Movimientos muy sutiles que comienzan lentos y se	08.16-08.29

		desarrollan hacia lo rápido. Movimiento muy lento. Aumenta la velocidad en general del movimiento. Pausa. Quietud corporal más gestos sutiles de velocidad rápida. Aumenta la velocidad en general del movimiento. Pausa. Aumenta la velocidad en general del movimiento. Quietud corporal más gestos que van desde la velocidad lenta a la rápida. Aumenta la velocidad en general del movimiento. Disminuye la velocidad. Quietud corporal más gestos sutiles de velocidad lenta. Aumenta la velocidad en general del movimiento. Pausa. Aumenta la velocidad en general del movimiento. Quietud corporal más gestos sutiles de velocidad lenta. Aumenta la velocidad. Pausa.	08.29-08.46 08.46-08.59 08.59-09.09 09.09-09.32 09.32-09.38 09.38-09.40 09.40-09.45 09.45-09.53 09.53-10.02 10.02-10.08 10.08-10.21 10.21-10.23 10.23-10.25 10.25-10.33 10.33-10.52 10.52-10.56 10.56-11.10
	Espacio	I.1. Espacio interno, central. Sale al espacio periférico. Espacio interno, central. Espacio externo, periférico. Espacio interno, central. Doble tensión: mirada periférica, cuerpo central. Espacio interno, central. Doble tensión: mirada periférica, cuerpo central.	00.00-02.49 02.49-03.24 03.24-03.36 03.36-03.40 03.40-04.28 04.28-04.32 04.32-04.58 04.58-05.02

	Espacio central.	05.02-05.10
	Doble tensión: mirada periférica, cuerpo central.	05.10-05.16
	Espacio central.	05.16-05.43
	Mirada periférica.	05.43
	Espacio interno, central.	05.43-06.09
	Doble tensión: mirada periférica, cuerpo central.	06.09-06.54
	Espacio periférico.	06.54-07.06
	Espacio interno, central.	07.06-07.35
	Doble tensión: mirada periférica, cuerpo central.	07.35-07.39
	Espacio interno, central.	07.39-08.09
	Doble tensión: mirada periférica, cuerpo central.	08.09-08.20
	Espacio interno, central.	08.20-09.05
	Doble tensión: mirada periférica, cuerpo central.	09.05-09.10
	Espacio periférico.	09.10-09.16
	Doble tensión: mirada periférica, cuerpo central.	09.16-09.19
	Espacio interno, central.	09.19-09.31
	Doble tensión: mirada periférica, cuerpo central.	09.31-09.34
	Espacio externo, periférico.	09.34-09.38
	Espacio interno, central.	09.38-09.45
	Doble tensión: mirada periférica, cuerpo central.	09.45-09.48
	Espacio interno, central.	09.48-09.56
	Espacio periférico, con una tendencia a un cuerpo central.	09.56-10.01
	Espacio interno, central	10.01-10.06
	Doble tensión: cuerpo central pero mano direccionada hacia la periferia.	10.06-10.07
	Espacio interno, central, con una tendencia a la doble tensión ya que la mirada a veces se dirige hacia afuera.	10.07-10.30
	Espacio interno, central.	10.30-10.41

	Doble tensión: mirada y cuerpo (torso) hacia la periferia, brazos y manos retorcidos hacia la centralidad.	10.41-10.51
	Espacio periférico.	10.51-11.07
	Doble tensión: mirada hacia la periferia y cuerpo hacia la centralidad.	11.07-11.10
	I.2. Espacio interno, central.	00.00-03.40
	Espacio periférico.	03.40-03.58
	Doble tensión: mirada periférica y cuerpo retorcido, central.	03.58-04.43
	Espacio periférico.	04.43-04.46
	Doble tensión: mirada periférica y cuerpo central.	04.46-06.05
	Espacio periférico.	06.05-07.45
	Doble tensión: mirada periférica y cuerpo central.	07.45-08.15
	Espacio periférico.	08.15-08.30
	Doble tensión: mirada periférica y cuerpo central.	08.30-08.50
	Espacio periférico.	08.50-09.34
	Doble tensión: mirada periférica y cuerpo central.	09.34-09.35
	Espacio periférico.	09.35-09.37
	Doble tensión: mirada periférica y cuerpo central.	09.37-09.38
	Espacio periférico.	09.38-09.40
	Doble tensión: mirada periférica y cuerpo central.	09.40-09.41
	Espacio periférico.	09.41-09.42
	Doble tensión: mirada periférica y cuerpo central.	09.42-09.43
	Espacio periférico.	09.43-09.45
	Doble tensión: mirada periférica y cuerpo central.	09.45-09.46
	Espacio periférico.	09.46-09.47
	Doble tensión: mirada periférica y cuerpo central.	09.47-09.48
	Espacio periférico.	09.48-09.49

		Doble tensión: mirada periférica y cuerpo central.	09.49-09.50
		Espacio periférico.	09.50-10.10
		Espacio interno, central.	10.10-11.10
		I.3. Espacio interno, central.	00.00-01.45
		Espacio periférico.	01.45-02.00
		Espacio interno, central.	02.00-02.13
		Doble tensión: cuerpo periférico, mirada proyectada hacia la centralidad.	02.13-03.50
		Espacio interno, central.	03.50-04.19
		Doble tensión: cuerpo periférico, mirada proyectada hacia la centralidad.	04.19-09.34
		Espacio externo, periférico.	09.34-09.46
		Doble tensión: cuerpo periférico, mirada proyectada hacia la centralidad, interno.	09.46-10.10
		Espacio interno, central.	10.10-11.10
	Energía	I.1. Comienza con una energía leve y progresivamente avanza hacia una energía más fuerte.	00.00-02.20
		Disminuye la energía hacia lo leve.	02.20-04.45
		La energía comienza a ser progresivamente más fuerte.	04.45-04.58
		Energía leve.	04.58-05.33
		La energía comienza a ser progresivamente más fuerte.	05.33-05.50
		La energía disminuye hacia lo leve.	05.50-06.05
		Energía aumenta hacia lo fuerte.	06.05-06.16
		Energía leve.	06.16-06.40
		La energía comienza a ser progresivamente más fuerte.	06.40-06.50

	Energía leve.	06.50-07.14
	La energía comienza a ser progresivamente más fuerte.	07.14-07.21
	Energía leve.	07.21-07.25
	Energía que orbita de lo leve a lo fuerte.	07.25-08.11
	Energía fuerte.	08.11-08.30
	Energía muy leve.	08.30-08.41
	Energía que orbita de lo leve a lo fuerte.	08.41-08.56
	Energía fuerte.	08.56-09.05
	Disminuye la energía hacia lo leve.	09.05-09.11
	Aumenta la energía repentinamente hacia lo fuerte.	09.11-09.15
	Disminuye la energía hacia lo leve.	09.15-09.20
	Aumenta la energía.	09.20-09.35
	Disminuye la energía.	09.35-09.44
	Aumenta la energía.	09.44-10.03
	Energía que orbita de lo leve a lo fuerte.	10.03-10.07
	Energía que aumenta abruptamente hacia lo fuerte.	10.07-10.09
	Disminuye abruptamente hacia una energía leve.	10.09-10.15
	Energía aumenta hacia lo fuerte.	10.15-11.10
	I.2. Energía muy leve.	00.00-04.34
	La energía aumenta tenuemente hacia lo fuerte.	04.34-05.10
	Energía leve.	05.10-06.09
	Energía muy leve.	06.09-06.50
	Energía aumenta sutilmente hacia algo más fuerte.	06.50-07.54
	Energía fuerte.	07.54-08.48
	Energía disminuye, leve.	08.48-08.57
	Energía aumenta sutilmente hacia lo fuerte.	08.57-09.07
	Energía disminuye hacia lo leve.	09.07-09.27
	Energía aumenta progresivamente hacia lo fuerte.	09.27-09.50

	Energía leve.	09.50-10.04
	Energía muy leve.	10.04-10.10
	Energía comienza a aumentar progresivamente y sutilmente hacia lo fuerte.	10.10-10.35
	Energía muy leve.	10.35-11.10
	I.3. Energía muy leve.	00.00-02.57
	La energía comienza a aumentar hacia lo fuerte, de manera progresiva y sutil.	02.57-04.19
	La energía disminuye abruptamente.	04.19-04.53
	La energía aumenta abruptamente.	04.53-04.58
	Energía disminuye y comienza a variar entre energía fuerte y leve, pero siempre orbitando dentro de la levedad.	04.58-05.45
	La energía aumenta.	05.45-05.54
	La energía disminuye abruptamente, desarrollando una energía leve.	05.54-06.13
	La energía comienza a aumentar progresivamente.	06.13-06.43
	Energía disminuye abruptamente, desarrollando una energía leve.	06.43-07.00
	La energía aumenta abruptamente.	07.00-07.07
	Energía disminuye abruptamente.	07.07-07.24
	La energía aumenta abruptamente.	07.24-07.31
	Energía leve.	07.31-07.55
	La energía aumenta.	07.55-08.14
	La energía disminuye abruptamente.	08.14-08.30
	Energía muy leve.	08.30-08.46
	La energía aumenta abruptamente.	08.46-08.59
	Energía disminuye abruptamente.	08.59-09.09
	Energía comienza a aumentar de manera progresiva	09.09-09.32

		<p>y sutil.</p> <p>Energía fuerte. 09.32-09.38</p> <p>Energía disminuye abruptamente. 09.38-09.40</p> <p>Energía aumenta abruptamente. 09.40-09.44</p> <p>Energía disminuye abruptamente. 09.44-09.50</p> <p>La energía comienza a aumentar progresivamente. 09.50-09.54</p> <p>Energía fuerte. 09.54-10.01</p> <p>La energía disminuye abruptamente, desarrollando una energía leve. 10.01-10.20</p> <p>Energía aumenta abruptamente. 10.20-10.32</p> <p>Energía disminuye abruptamente, desarrollando una energía muy leve. 10.32-10.52</p> <p>La energía comienza a aumentar. 10.52-10.56</p> <p>La energía disminuye de manera abrupta, desarrollándose una energía leve. 10.56-11.10</p>	
	Peso	<p>I.1. El peso se distribuye equilibradamente entre los dos soportes, es estable. 00.00-01.20</p> <p>Existen cambios de peso de un soporte al otro. 01.20-02.03</p> <p>El peso se vuelve levemente inestable. 02.03-02.12</p> <p>El peso vuelve a estar estable, existen cambios de peso de un soporte a otro. 02.12-03.52</p> <p>El peso se niega a la gravedad, controlando la bajada del cuerpo hacia el suelo. 03.52-05.23</p> <p>El peso se niega completamente de la gravedad para poder pararse. 05.23-05.26</p> <p>Existen cambios de peso que cambian de un soporte al otro. 05.26-05.50</p> <p>El peso está distribuido entre los dos soportes de manera equitativa, es estable. 05.50-05.54</p> <p>Existen cambios de peso que cambian de un soporte 05.54-05.57</p>	

		al otro.	
		El peso está distribuido entre los dos soportes de manera equitativa, es estable.	05.57-06.07
		Se desarrollan cambios de peso que van de un soporte al otro.	06.07-06.33
		El peso se niega a la gravedad, el cuerpo se acerca al suelo de manera controlada.	06.33-06.42
		El peso se niega completamente de la gravedad para poder pararse.	06.42-06.48
		Se desarrollan cambios de peso que van de un soporte al otro, generándose así una caminata.	06.48-07.18
		El peso se niega a la gravedad, el cuerpo de manera abrupta y controlada se acerca al suelo, hasta entregar el peso por completo a la gravedad, es decir, contacto directo de todo el cuerpo con el suelo.	07.18-07.28
		El peso se niega a la gravedad, generando ciertos movimientos.	07.28-07.30
		El peso se entrega completamente a la gravedad.	07.30-07.36
		El peso se niega a la gravedad, generando ciertos movimientos.	07.36-07.39
		El peso se entrega completamente a la gravedad.	07.39-07.44
		El peso se niega a la gravedad, generando ciertos movimientos.	07.44-07.46
		El peso se entrega completamente a la gravedad.	07.46-07.48
		El peso se niega a la gravedad, generando ciertos movimientos.	07.48-07.53
		El peso se entrega completamente a la gravedad.	07.53-08.08
		El peso niega la gravedad.	08.08-08.30
		El peso se entrega a la gravedad.	08.30-08.45

	El peso niega la gravedad.	08.45-08.47
	El peso se entrega a la gravedad.	08.47-08.52
	El peso niega la gravedad, articulándose en movimientos que permiten levantarse del suelo.	08.52-09.06
	El peso es estable, se desarrollan cambios de peso entre un soporte y el otro, dando inicio a una caminata.	09.06-09.11
	El peso cambia de un soporte a otro de manera más irregular e inesperada.	09.11-09.18
	El peso se niega a la gravedad, el cuerpo se acerca al suelo de manera controlada.	09.18-09.20
	El cuerpo se entrega por completo a la gravedad.	09.20-09.22
	El cuerpo niega la gravedad haciendo posibles ciertos movimientos, hasta pararse del suelo.	09.22-09.29
	El peso cambia de un soporte a otro de manera más irregular e inesperada.	09.29-09.45
	El peso niega la gravedad, acercándose y alejándose del suelo de manera controlada.	09.45-09.56
	El peso cambia de un soporte a otro de manera rápida.	09.56-10.01
	El peso se abandona a la gravedad.	10.01-10.03
	El peso está entregado a la gravedad, pero se generan algunos movimientos los cuales son posibles negando la gravedad.	10.03-10.08
	El peso niega absolutamente la gravedad de manera rápida e inesperada.	10.08-10.09
	El peso se encuentra a favor de la gravedad (en el suelo) pero negándola al mismo tiempo generando así movimientos.	10.09-10.18
	El peso niega la gravedad para levantarse del suelo.	10.18-10.19

	El peso cambia de un soporte a otro, generando una caminata.	10.19-10.30
	El peso se entrega a la gravedad.	10.30-10.31
	El peso está a favor de la gravedad (suelo) pero desarrolla ciertos movimientos que implican la negación de la gravedad.	10.31-10.42
	El peso niega la gravedad para levantarse del suelo.	10.42-10.43
	El peso cambia de un soporte a otro de manera más irregular e inesperada.	10.43-11.10
	I.2. El peso se distribuye de manera equilibrada entre los dos soportes.	00.00-00.36
	Comienza lentamente a acercar el cuerpo al suelo, entregándose a la gravedad pero negándola ya que el movimiento es muy lento.	00.36-1.00
	El peso está entregado a la gravedad.	1.00-04.40
	El peso niega la gravedad para levantarse del suelo.	04.40-04.41
	El peso vuelve a entregarse a la gravedad, acercándose al suelo y negando la gravedad ya que el movimiento es lento.	
	El peso está entregado a la gravedad.	04.41-04.55
	El peso niega la gravedad, levantándose del suelo y generando sutiles cambios de peso de un soporte al otro para poder caminar lentamente.	04.55-06.00 06.00-07.26
	El peso niega la gravedad ya que el cuerpo adopta una forma extraña y difícil de mantener, la cual se desplaza por el espacio de manera lenta.	07.26-07.45
	El peso se entrega a la gravedad apoyando las manos en el suelo.	07.45-07.46
	El peso niega la gravedad y el cuerpo se traslada en	07.46-07.58

	cuatro apoyos por el espacio.	
	El peso sigue negando la gravedad, adoptando otra corporalidad extraña.	07.58-08.15
	El peso niega la gravedad para llegar a la vertical.	08.15-08.16
	Existen cambios de peso de un soporte a otro.	08.16-08.30
	El peso se entrega a la gravedad, hasta llegar al suelo y niega la gravedad de manera intermitente, para poder trasladarse por el espacio en el plano bajo.	08.30-08.50
	El peso niega la gravedad para poder levantarse del suelo.	08.50-98.51
	Existen cambios de peso de un soporte a otro, generando una caminata.	08.51-09.34
	El peso se entrega a la gravedad; el cuerpo se agacha.	09.34-09.35
	El peso niega la gravedad; el cuerpo se levanta y se traslada.	09.35-97.37
	El peso se entrega a la gravedad; el cuerpo se agacha.	09.37-09.38
	El peso niega la gravedad; el cuerpo se levanta y se traslada.	09.38-09.40
	El peso se entrega a la gravedad; el cuerpo se agacha.	09.40-09.41
	El peso niega la gravedad; el cuerpo se levanta y se traslada.	09.41-09.42
	El peso se entrega a la gravedad; el cuerpo se agacha.	09.42-09.43
	El peso niega la gravedad; el cuerpo se levanta y se traslada.	09.43-09.45
	El peso se entrega a la gravedad; el cuerpo se	09.45-09.46

	agacha. El peso niega la gravedad; el cuerpo se levanta y se traslada.	09.46-09.47
	El peso se entrega a la gravedad; el cuerpo se agacha.	09.47-09.48
	El peso niega la gravedad; el cuerpo se levanta y se traslada.	09.48-09.50
	El peso se entrega a la gravedad; el cuerpo se agacha.	09.50-09.51
	El peso niega la gravedad; el cuerpo se levanta y se traslada, cambiando el peso de un soporte al otro.	09.51-11.10
	I.3. El peso se distribuye equitativamente entre los dos soportes.	00.00-00.45
	Comienzan leves cambios de peso de un soporte a otro, generando caminatas lentas, pausas, vaivenes en el cuerpo.	00.45-05.46
	El peso se traslada de un soporte a otro de manera más brusca, generando una caminata.	05.46-05.54
	El peso se distribuye equitativamente entre los dos soportes.	05.54-06.00
	Comienzan leves cambios de peso entre un soporte y el otro, generando un vaivén en el movimiento.	06.00-06.16
	El peso se traslada de un soporte a otro de manera más brusca, generando una caminata.	06.16-06.45
	El peso se distribuye equitativamente entre los dos soportes.	06.45-06.50
	Comienzan leves cambios de peso entre un soporte y el otro, generando un vaivén en el movimiento.	06.50-07.00
	El peso se traslada de un soporte a otro de manera	07.00-07.07

		más brusca, generando una caminata.	
		El peso se distribuye equitativamente entre los dos soportes.	07.07-07.17
		Comienzan leves cambios de peso entre un soporte y el otro, generando un vaivén en el movimiento.	07.17-07.24
		El peso se traslada de un soporte a otro de manera más brusca, generando una caminata.	07.24-07.32
		Comienzan leves cambios de peso entre un soporte y el otro, generando un vaivén en el movimiento.	07.32-07.55
		El peso se traslada de un soporte a otro de manera más brusca, generando una caminata.	07.55-08.14
		El peso se distribuye equitativamente entre los dos soportes.	08.14-08.30
		Comienzan leves cambios de peso entre un soporte y el otro, generando un vaivén en el movimiento.	08.30-08.46
		El peso se traslada de un soporte a otro de manera más brusca, generando una caminata.	08.46-09.00
		El peso se distribuye equitativamente entre los dos soportes.	09.00-09.33
		El peso se traslada de un soporte a otro de manera más brusca, generando una caminata.	09.33-09.38
		El peso se distribuye equitativamente entre los dos soportes.	09.38-09.40
		El peso se traslada de un soporte a otro de manera más brusca, generando una caminata.	09.40-09.44
		Comienzan leves cambios de peso entre un soporte y el otro, generando un vaivén en el movimiento.	09.44-09.53
		El peso se traslada de un soporte a otro de manera más brusca, generando una caminata.	09.53-10.10
		Comienzan leves cambios de peso entre un soporte	10.10-10.21

		<p>y el otro, generando un vaivén en el movimiento.</p> <p>El peso se traslada de un soporte a otro de manera más brusca, generando una caminata.</p> <p>Comienzan leves cambios de peso entre un soporte y el otro, generando un vaivén en el movimiento.</p> <p>El peso se traslada de un soporte a otro de manera más brusca, generando una caminata.</p> <p>El peso se distribuye equitativamente entre los dos soportes.</p> <p>El peso se traslada de un soporte a otro de manera más brusca, generando una caminata.</p>	<p>10.21-10.33</p> <p>10.33-10.52</p> <p>10.52-10.56</p> <p>10.56-11.04</p> <p>11.04-11.10</p>
<ul style="list-style-type: none"> Estímulo 1 (silencio) 	Tiempo	<p>I.1. Pausa del movimiento.</p> <p>Movimientos rápidos.</p> <p>1.2. Velocidad lenta y constante en los movimientos, a veces se perciben movimientos con mayor velocidad, pero todo dentro de la órbita de lo lento.</p> <p>I.3. Aumenta la velocidad.</p> <p>Pausa.</p> <p>Movimientos sutiles que comienzan con una velocidad lenta y van creciendo hacia la velocidad rápida.</p>	<p>11.11-11.26</p> <p>11.26-11.37</p> <p>11.11-11.37</p> <p>11.11-11.27</p> <p>11.27-11.28</p> <p>11.28-11.38</p>
	Espacio	<p>I.1. Espacio interno, central.</p> <p>Espacio periférico.</p> <p>Cambia al espacio interno, central, de manera brusca.</p> <p>I.2. Espacio periférico.</p>	<p>11.11-11.20</p> <p>11.20-11.25</p> <p>11.25-11.38</p> <p>11.11-11.38</p>

		I.3. Doble tensión: mirada interna-central y cuerpo periférico-externo.	11.11-11.38
	Energía	I.1. Energía leve. Cambio de energía abrupto hacia una energía fuerte.	11.11-11.25 11.25-11.38
		I.2. Energía sutilmente fuerte. La energía disminuye.	11.11-11.19 11.19-11.38
		I.3. Energía leve. La energía aumenta abruptamente hacia lo fuerte. La energía disminuye bruscamente, desarrollándose una energía leve.	11.11-11.14 11.14-11.26 11.26-11.38
	Peso	I.1. El peso se entrega de manera brusca a la gravedad. El peso se niega de la gravedad abruptamente. El peso se traslada de un soporte a otro, de manera irregular.	11.11-11.25 11.25-11.30 11.30-11.38
		I.2. El peso se traslada de un soporte a otro, de manera equilibrada, para generar una caminata.	11.11-11.38
		I.3. El peso está distribuido equilibradamente entre los dos soportes, de manera estable. El peso se traslada de un soporte a otro, de manera equilibrada, para generar una caminata. El peso se distribuye de manera equilibrada entre un soporte y el otro, está estable.	11.11-11.14 11.14-11.25 11.25-11.38
• Estímulo 2 (lluvia y truenos)	Tiempo	I.1. Aumenta su velocidad (truenos). Baja la velocidad (lluvia). Aumenta la velocidad (truenos).	11.39-11.45 11.45-12.20 12.20- 12.27

		Disminuye la velocidad (lluvia + truenos).	12.27-12.34
		I.2. Movimientos lentos y constantes, con algunas pausas.	11.39-12.20
		Aumenta un poco la velocidad.	12.21-12.29
		Pausa.	12.30-12.34
		I.3. Pausa (truenos).	11.39-11.42
		Movimientos lentos.	11.42-11.49
		Aumenta la velocidad en general, posteriormente existe una quietud corporal más gestos que orbitan en la velocidad rápida.	11.49-12.04
		Pausa.	12.05-12.07
		Quietud corporal acompañada de gestos con velocidad rápida.	12.07-12.15
		Aumenta la velocidad en general del movimiento.	12.15-12.30
		Disminuye la velocidad del movimiento.	12.30-12.34
	Espacio	I.1. Espacio interno, central.	11.39-12.34
		I.2. Espacio periférico, externo.	11.39-12.34
		I.3. Doble tensión: mirada interna-central y cuerpo periférico-externo.	11.39-12.04
		Sale al espacio periférico de manera abrupta.	12.04-12.08
		Doble tensión: mirada interna-central y cuerpo periférico-externo.	12.08-12.15
		Espacio interno, central.	12.15-12.22
		Sale al espacio periférico de manera brusca.	12.22-12.25
		Espacio interno, central.	12.25-12.34
	Energía	I.1. Energía fuerte.	11.39-11.50

		La energía disminuye, energía leve. La energía comienza a aumentar progresivamente. La energía comienza a disminuir progresivamente, energía leve.	11.50-12.20 12.20-12.28 12.28-12.34
		I.2. La energía aumenta progresivamente. La energía disminuye de manera brusca, energía muy leve. La energía aumenta de manera paulatina.	11.39-11.50 11.50-12.20 12.20-12.34
		I.3. Comienza con una energía muy leve y progresivamente empieza a aumentar de a poco. Cambio de energía de manera brusca, energía fuerte. Energía leve. La energía comienza a aumentar de manera brusca. La energía disminuye.	11.39-12.04 12.04-12.05 12.05-12.08 12.08-12.29 12.29-12.34
	Peso	I.1. Existen traslados de peso que se manifiestan de manera irregular. El peso se traslada de manera equilibrada para generar una caminata. Comienzan a emerger distintos traslados de peso que son irregulares. El peso se entrega a la gravedad.	11.39-11.50 11.50-12.20 12.20-12.26 12.26-12.34
		I.2. El peso se distribuye equilibradamente entre los dos soportes, manifestando algunos traslados de peso para generar caminatas.	11.39-12.34
		I.3. El peso se distribuye equilibradamente entre los	11.39-12.04

		<p>dos soportes.</p> <p>Existe un cambio de peso abrupto para luego encontrar el equilibrio nuevamente entre los dos soportes.</p> <p>El peso se traslada de un soporte a otro, de manera equilibrada, para generar una caminata.</p> <p>El peso se distribuye equilibradamente entre los dos soportes, es estable.</p>	<p>12.04-12.14</p> <p>12.14-12.32</p> <p>12.32-12.34</p>	
<p>• Estímulo 3 (cerrar y abrir la puerta)</p>	Tiempo	I.1. Movimiento muy rápido.	12.35-12.36	
		Disminuye velocidad.	12.37-12.39	
		Aumenta velocidad.	12.40-12.52	
			Pausa del movimiento.	12.53-12.54
			I.2. Se percibe una pausa corporal pero con algunos gestos de movimientos muy sutiles rondando en lo lento.	12.35-12.38
			Movimiento lento con algunos gestos más rápidos.	12.39-12.54
			I.3. Movimientos muy lentos.	12.35-12.45
		Aumenta la velocidad de los movimientos, se percibe una quietud corporal acompañada de gestos que van desde lo lento a lo rápido.	12.45-12.54	
	Espacio	I.1. Espacio interno, central.	12.35-12.39	
		Espacio periférico, externo.	12.39-12.50	
		Espacio interno, central.	12.50- 12.54	
		I.2. Espacio periférico, externo.	12.35-12.54	
		I.3. Espacio interno, central.	12.35-12.54	
	Energía	I.1. Energía muy fuerte.	12.35-12.54	

		I.2. Energía fuerte.	12.35-12.54
		I.3. Energía fuerte.	12.35-12.54
	Peso	I.1. Entrega de peso a la gravedad (cuerpo en el suelo) pero a la vez niega la gravedad ya que se levanta del suelo. Traslado de peso de un soporte a otro, para generar una corrida, hasta la detención.	12.35-12.39 12.39-12.54
		I.2. Traslado de peso de un soporte al otro, generando pasos	12.35-12.54
• Estímulo 4 (lluvia y truenos)	Tiempo	I.1. Movimientos constantes orbitando en lo rápido. Baja la velocidad. Pausa del movimiento. Movimientos muy lentos. Aumenta velocidad (truenos). Disminuye velocidad (lluvia).	12.55-12.58 12.58-13.16 13.16-13.24 13.24-13.39 13.39-13.50 13.50-13.59
		I.2. Disminuye la velocidad del movimiento (lluvia). Aumenta la velocidad de los movimientos (truenos).	12.55-13.09 13.09-13.59
		I.3. Los movimientos de los gestos cada vez aumentan su velocidad. Disminuye la velocidad de los gestos. Aumenta la velocidad de los gestos. Aumenta la velocidad en general del movimiento. Disminuye la velocidad.	12.55-13.13 13.13-13.25 13.25-13.39 13.39-13.46 13.46-13.59
	Espacio	I.1 Espacio interno, central.	12.55-13.30

		Espacio periférico, externo.	13.30-13.36
		Doble tensión: mirada hacia la periferia y cuerpo central.	13.36-13.48
		Espacio periférico, externo.	13.48-13.59
		I.2 Espacio periférico, externo.	12.55-13.59
		I.3 Espacio interno, central.	12.55-13.15
		Espacio externo, periférico.	13.15-13.25
		Espacio interno, central.	13.25-13.40
		Doble tensión: mirada hacia la periferia, cuerpo central.	13.40-13.47
		Espacio periférico, externo.	13.47-13.59
	Energía	I.1 Energía fuerte.	12.55-13.00
		Energía leve.	13.00-13.14
		La energía aumenta.	13.14-13.17
		La energía disminuye, energía muy leve.	13.17-13.30
		La energía aumenta.	13.30-13.31
		La energía disminuye; energía leve.	13.31-13.37
		La energía comienza a aumentar progresivamente.	13.37-13.49
		La energía comienza a disminuir progresivamente, hasta llegar a una energía muy leve.	13.49-13.59
		I.2 Energía leve.	12.55-13.18
		La energía comienza a aumentar paulatinamente.	13.18-13.40
		La energía comienza a disminuir paulatinamente.	13.40-13.59
		I.3 Energía fuerte.	12.55-13.15
		La energía disminuye bruscamente.	13.15-13.17
		La energía comienza a aumentar progresivamente.	13.17-13.39

		Energía fuerte. La energía comienza a disminuir progresivamente.	13.39-13.46 13.46-13.59
	Peso	I.1 El peso se entrega a la gravedad. El peso niega la gravedad para poder levantarse. El peso se distribuye equitativamente entre los dos soportes, accionando una caminata.	12.55-13.30 13.30-13.47 13.47-13.59
		I.2 El peso se distribuye equilibradamente entre los dos soportes, accionando a caminata.	12.55-13.59
		I.3 El peso se distribuye de manera equilibrada entre los dos soportes, es estable.	12.55-13.59
• Estímulo 5 (ladridos de perros)	Tiempo	I.1. Velocidad constante rondando en la órbita lenta. Aumenta velocidad. Disminuye velocidad. Aumenta velocidad. Disminuye velocidad.	14.00-14.11 14.11-14.30 14.30-14.33 14.33-14.38 14.38-15.09
		I.2. Disminuye la velocidad del movimiento en general, generando algunos gestos con mayor velocidad. Aumenta la velocidad del movimiento en general, hasta llegar a una constante de velocidad en el movimiento. Disminuye la velocidad del movimiento en general. Pausa del movimiento. Movimiento repentino rápido, hasta llegar a una constante de movimiento que orbita en lo lento. Pausa del movimiento, seguido de sutiles gestos, muy pequeños que orbitan en la velocidad muy	14.00-14.15 14.15-14.25 14.25-14.45 14.45-14.47 14.47-14.53 14.53-15.09

		lenta.	
		I.3. Pausa del movimiento.	14.00-14.14
		Movimientos lentos, con algunas pausas.	14.14-14.33
		Aumenta la velocidad del movimiento, con algunas pausas en el movimiento.	14.33-15.09
	Espacio	I.1 Espacio periférico.	14.00-14.12
		Doble tensión: mirada hacia la periferia y cuerpo central.	14.12-14.38
		Espacio periférico, externo.	14.38-14.40
		Doble tensión: mirada hacia la periferia y cuerpo central.	14.40-15.00
		Espacio interno, central.	15.00-15.09
		I.2 Espacio periférico, externo.	14.00-14.46
		Espacio interno, central.	14.46-15.09
		I.3 Espacio periférico, externo.	14.00-14.07
		Doble tensión: mirada hacia la periferia y cuerpo central.	14.07-15.09
	Energía	I.1 Energía leve.	14.00-14.12
		La energía comienza a aumentar progresivamente.	14.12-14.40
		La energía comienza a disminuir progresivamente, hasta llegar a una energía muy leve.	14.40-15.09
		I.2 Energía leve.	14.00-14.45
		La energía disminuye, energía muy leve.	14.45-15.09
		I.3 Energía leve.	14.00-14.36
		La energía comienza a aumentar.	14.36-14.44

		La energía comienza a disminuir.	14.44-15.09
	Peso	I.1 El peso cambia de un soporte al otro generando una caminata. Comienzan diferentes cambios de peso entre un soporte y el otro arrítmicos. El peso se entrega a la gravedad, para luego negarla y salir del suelo. Existen diferentes cambios de peso entre un soporte y el otro arrítmicos. El peso se entrega a la gravedad.	14.00-14.13 14.13-14.17 14.17-14.26 14.26-14.42 14.42-15.09
		I.2 El peso cambia de un soporte al otro accionando una caminata. El peso está distribuido equilibradamente entre los dos soportes, es estable.	14.00-14.46 14.46-15.09
		I.3 El peso se distribuye equilibradamente entre los dos soportes, es estable. El peso se entrega a la gravedad. El peso niega la gravedad. El peso se entrega a la gravedad. El peso niega la gravedad.	14.00-14.07 14.07-14.08 14.08-14.17 14.17-14.36 14.36-15.09
• Identificación propia con el personaje	Tiempo	I.1. Movimientos constantes orbitando en lo rápido. Disminuye velocidad. Se aumenta la velocidad hasta encontrar una constante. Pausa del movimiento. Aumenta la velocidad. Disminuye la velocidad. Aumenta velocidad, llegando a una constante,	15.20-15.28 15.28-15.55 15.55-16.04 16.05-16.07 16.07-16.26 16.26-16.35 16.35-17.50

	jugando con ciertas pausas inesperadas.	
	Disminuye la velocidad de los movimientos, jugando con las aceleraciones repentinas.	17.50-18.29
	Aumenta la velocidad, llegando a una constante y jugando con ciertos movimientos más lentos.	18.29-19.02
	Disminuye la velocidad, llegando a una constante de movimiento, jugando con movimientos repentinos rápidos.	19.02-21.00
	I.2. Movimiento corporal lento con pequeños gestos que poseen una velocidad mayor.	15.20-16.02
	Pausa del movimiento.	16.02-16.13
	Movimiento rápido, para luego generar una constante de movimiento que orbita en lo lento, generando algunas pausas.	16.13-16.56
	Aumenta la velocidad del movimiento.	16.56-17.05
	Pausa del movimiento.	17.05-17.10
	Movimiento corporal lento más gestos sutiles con velocidad rápida.	17.10-17.40
	Quietud corporal, más gestos sutiles con velocidad lenta.	17.40-18.10
	Aumenta la velocidad de los movimientos en general.	18.10-18.15
	Baja la velocidad, hasta una quietud corporal, más gestos sutiles con velocidad rápida.	18.15-16.25
	Aumenta la velocidad en general, manteniendo una constante regular.	16.25-18.55
	Disminuye la velocidad corporal en general, incluyendo algunos gestos que circulan en la velocidad rápida o lenta.	18.55-20.04

	Pausa del movimiento.	20.04-20.12
	Movimientos que orbitan en la velocidad rápida, incluyendo algunas pausas y bajas de velocidad en el movimiento.	20.12-20.43
	Pausa del movimiento.	20.43-20.47
	Aumenta la velocidad de los movimientos, cada vez más rápidos.	20.47-20.54
	Pausa del movimiento.	20.54-21.00
	I.3. Movimientos muy lentos.	15.20-16.08
	Aumenta la velocidad.	16.08-16.15
	Pausa del movimiento.	16.15-16.20
	Movimientos lentos.	16.20-16.45
	Aumenta la velocidad.	16.45-16.53
	Disminuye la velocidad de los movimientos, incorporando algunas pausas entre medio.	16.53-17.05
	Movimientos muy lentos.	17.05-17.27
	Movimientos lentos y rápidos.	17.27-17.40
	Pausa.	17.40-17.41
	Movimientos muy lentos.	17.41-18.13
	Pausa.	18.13-18.18
	Aumenta la velocidad hasta llegar a una velocidad rápida.	18.18-18.33
	Pausa.	18.33-18.48
	Movimientos lentos.	18.48-19.00
	Aumenta la velocidad.	19.00-19.12
	Disminuye la velocidad.	19.12-19.20
	Pausa.	19.20-19.23
	Movimientos muy lentos.	19.23-19.43
	Aumenta la velocidad.	19.43-19.55

		Pausa. Movimientos lentos. Aumenta la velocidad del movimiento. Pausa. Movimiento rápido. Pausa. Movimientos muy lentos. Pausa. Movimientos lentos. Movimiento repentino y rápido. Pausa. Se percibe una quietud corporal acompañada de gestos sutiles con velocidad rápida. Pausa.	19.55-19.56 19.56-19.59 19.59-20.02 20.02-20.10 20.10-20.11 20.11-20.12 20.12-20.25 20.25-20.30 20.30-20.34 20.34-20.35 20.35-20.42 20.42-20.55 20.55-21.00
	Espacio	I.1 Espacio interno, central. Doble tensión: mirada hacia la periferia y cuerpo central. Espacio interno, central. Espacio externo, periférico. Espacio interno, central. I.2 Espacio externo, periférico I.3 Doble tensión: mirada hacia la periferia y cuerpo central. Espacio periférico, externo. Espacio interno, central. Espacio periférico, externo. Espacio interno, central. Doble tensión: mirada central y cuerpo periférico.	15.02-15.48 15.48-16.05 16.05-18.56 18.56-19.08 19.08-21.00 15.02-21.00 15.02-15.35 15.35-15.45 15.45-16.07 16.07-16.32 16.32-17.42 17.42-18.28

		Espacio periférico, externo.	18.28-18.33
		Doble tensión: mirada central y cuerpo periférico.	18.33-19.40
		Espacio periférico.	19.40-20.02
		Espacio central, interno.	20.02-20.10
		Doble tensión: mirada periférica y cuerpo central.	20.10-20.35
		Espacio interno, central.	20.35-21.00
	Energía	I. 1 La energía comienza de manera leve y luego aumenta hacia una energía más fuerte.	15.02-15.48
		Energía leve.	15.48-16.19
		La energía comienza a aumentar progresivamente.	16.19-16.29
		La energía comienza a disminuir, energía leve.	16.29-16.37
		La energía comienza a aumentar progresivamente.	16.37-16.56
		Energía fuerte.	17.42-17.48
		La energía disminuye de manera brusca.	17.48-17.55
		La energía comienza a aumentar paulatinamente.	17.55-19.04
		La energía disminuye.	19.04-20.00
		La energía aumenta.	20.00-21.00.
		I.2 Energía fuerte.	15.02-15.58
		La energía comienza a disminuir.	15.58--16.20
		La energía comienza a aumentar de manera paulatina.	16.20-18.47
		La energía comienza a disminuir.	20.02-21.00
		I.3 Energía leve.	15.02-16.06
		La energía aumenta de manera brusca.	16.06-16.15
		La energía disminuye de manera brusca, hasta concluir en una energía leve.	16.15-16.49
		La energía aumenta progresivamente.	16.49-16.53
		La energía disminuye de manera brusca.	16.53-18.18

		<p>La energía aumenta de manera paulatina. 18.18-18.33</p> <p>La energía disminuye bruscamente desarrollando una energía leve. 18.33-18.57</p> <p>La energía comienza a aumentar progresivamente. 18.57-19.10</p> <p>La energía disminuye bruscamente. 19.10-19.20</p> <p>Energía muy leve. 19.20-19.42</p> <p>La energía aumenta progresivamente. 19.42-19.56</p> <p>La energía disminuye progresivamente. 19.56-20.00</p> <p>La energía aumenta progresivamente. 20.00-20.02</p> <p>La energía disminuye de manera brusca, energía muy leve. 20.02-20.10</p> <p>La energía aumenta de manera brusca. 20.10-20.12</p> <p>La energía disminuye bruscamente, hasta desarrollar una energía leve. 20.12-21.00</p>	
	Peso	<p>I.1 El peso se entrega a la gravedad. 15.02-15.41</p> <p>El peso niega la gravedad de manera paulatina. 15.41-16.06</p> <p>El peso se entrega a la gravedad de manera paulatina. 16.06-16.08</p> <p>El peso niega a gravedad de manera brusca y rápida. 16.08-16.54</p> <p>El peso se entrega por completo a la gravedad. 16.54-16.59</p> <p>El peso niega la gravedad. 16.59-17.50</p> <p>El peso se entrega por completo a la gravedad. 17.50-17.53</p> <p>El peso niega la gravedad, pero utiliza esta misma para el desarrollo de movimientos. 17.53-18.17</p> <p>El peso se entrega a la gravedad por completo. 18.17-18.19</p> <p>El peso niega la gravedad, pero utiliza esta misma para el desarrollo de movimientos. 18.19-19.28</p> <p>El peso se entrega a la gravedad. 19.28-19.37</p> <p>El peso niega la gravedad, pero utiliza esta misma 19.37-21.00</p>	

		para el desarrollo de movimientos.	
		I.2 El peso niega la gravedad por completo. El peso se entrega a la gravedad, de manera controlada.	15.02-20.03 20.03-21.00
		I.3 El peso niega la gravedad. El peso se entrega a la gravedad. El peso niega absolutamente la gravedad. El peso se entrega a la gravedad bruscamente. El peso niega la gravedad.	15.02-15.34 15.34-15.45 15.45-20.10 20.10-20.11 20.11-21.00

7.1.2. SEGUNDO LABORATORIO

Análisis de las cualidades de movimiento

Etapa	Cualidad	Intérprete	Tiempo (código)
• Delirio	Tiempo	I.1. Comienza con una temporalidad lenta que progresivamente va a aumentando.	00.00-01.06
		La velocidad aumenta paulatinamente.	01.06-04.00
		Comienzan un juego con la temporalidad del movimiento: existen movimientos rápidos, lentos y pausas.	04.00-04.57
		Pausa.	04.57-05.04
		La velocidad del movimiento aumenta, velocidad rápida.	05.04-05.41
		I.2. Comienza con movimientos muy lentos y va aumentando la velocidad a medida que el tiempo avanza de manera paulatina.	00.00-05.13

		Velocidad rápida.	05.13-05.41
		I.3. Se comienzan a desarrollar imperceptibles movimientos, con una velocidad lenta.	00.00-03.22
		La velocidad aumenta de manera brusca.	03.22-03.46
		La velocidad disminuye de forma brusca.	03.46-04.05
		Pausa.	04.05-04.14
		Velocidad lenta.	04.14-04.20
		Pausa.	04.20-04.28
		La velocidad aumenta de manera abrupta.	04.28-04.29
		Pausa.	04.29-04.33
		Movimientos rápidos y bruscos.	04.33-02.53
		Pausa.	04.53-05.00
		Movimientos rápidos y bruscos.	05.00-05.03
		Pausa.	05.03-05.05
		Movimiento rápido y brusco.	05.05-05.06
		Pausa.	05.06-05.10
		Movimientos muy rápidos y bruscos.	05.10-05.18
		Pausa.	05.18-05.20
		Movimientos rápidos.	05.20-05.23
		Pausa.	05.23-05.24
		Movimientos rápidos.	05.24-05.26
		Pausa.	05.26-05.28
		Movimientos rápidos.	05.28-05.30
		Pausa.	05.30-05.33
		Movimientos rápidos y bruscos.	05.33-05.38
		Pausa.	15.38-05.41
	Espacio	I.1. Espacio periférico.	00.00-01.35
		Espacio central.	01.35-01.53
		Espacio periférico.	01.53-02.05

		Espacio central.	02.05-02.25
		Doble tensión: cuerpo central, mirada periférica.	02.25-02.54
		Espacio central.	02.54-03.23
		Doble tensión: mirada periférica, cuerpo central.	03.23-03.26
		Espacio central.	03.26-04.58
		Doble tensión: mirada periférica, cuerpo central.	04.58-05.03
		Espacio central.	05.03-05.18
		Espacio periférico.	05.18-05.22
		Espacio central.	05.22-05.41
		I.2. Espacio central.	00.00-05.41
		I.3. Espacio central.	00.00-05.41
	Energía	I.1. Comienza con una energía muy leve.	00.00-00.34
		La energía aumenta abruptamente.	00.34-02.30
		La energía disminuye.	02.30-02.46
		La energía aumenta progresivamente.	02.46-03.40
		La energía disminuye.	03.40-04.05
		La energía comienza a aumentar progresivamente.	04.05-04.58
		La energía disminuye abruptamente.	04.58-05.03
		La energía aumenta abruptamente.	05.03-05.19
		La energía disminuye abruptamente, energía leve.	05.19-05.22
		La energía aumenta abruptamente.	05.22-05.41
		I.2. Comienza con una energía muy leve y progresivamente comienza a aumentar, hasta llegar a una energía fuerte.	00.00-02.55
		La energía disminuye de manera brusca, y comienza nuevamente aumentar paulatinamente.	02.55-03.40
		Energía leve.	03.40-04.20
		Energía que comienza a orbitar en lo fuerte.	04.20-05.41

		<p>I.3. Energía muy leve, con algunos movimientos en estacato de mayor energía.</p> <p>La energía aumenta muy paulatinamente, posteriormente se distingue una energía leve con cambios abruptos de movimientos estacatos con energía fuerte.</p> <p>Pausa del movimiento, nada de energía.</p> <p>Energía leve con cambios de movimientos con energía fuerte y pausas.</p> <p>Pausa.</p>	<p>00.00-01.55</p> <p>01.55-04.00</p> <p>04.00-04.15</p> <p>04.15-05.37</p> <p>05.37-05.41</p>
	Peso	<p>I.1. El peso está medianamente entregado a la gravedad.</p> <p>El peso niega la gravedad.</p> <p>El peso se entrega a la gravedad para luego negarla, es decir, utiliza la gravedad.</p> <p>El peso niega la gravedad.</p> <p>El peso se entrega a la gravedad para luego negarla.</p> <p>I.2. El peso está completamente entregado a la gravedad.</p> <p>El peso comienza a negar la gravedad.</p> <p>El peso se entrega a la gravedad.</p> <p>El peso utiliza la gravedad a su favor, pero a la vez realiza movimientos que niegan la gravedad.</p> <p>El peso niega la gravedad.</p> <p>El peso utiliza la gravedad a su favor, es decir, la niega y se entrega a ella.</p> <p>El peso niega la gravedad.</p>	<p>00.00-02.00</p> <p>02.00-03.00</p> <p>03.00-03.39</p> <p>03.39-04.22</p> <p>04.22-05.41</p> <p>00.00-00.55</p> <p>00.55-01.33</p> <p>01.33-01.58</p> <p>01.58-02.10</p> <p>02.10-02.22</p> <p>02.22-02.54</p> <p>02.54-05.41</p>

		I.3. El peso está medianamente entregado a la gravedad, algunos segmentos del cuerpo se entregan a la gravedad completamente y en estacato El peso niega la gravedad.	00.00-05.20 05.20-05.41
• Primera metamorfosis	Tiempo	I.1. Velocidad rápida. Pausa. Velocidad lenta. La velocidad aumenta. La velocidad disminuye. La velocidad comienza a aumentar progresivamente. Existe un juego con la temporalidad de los movimientos: movimientos rápidos, lentos y pausas. La velocidad empieza a aumentar rápidamente. I.2. La velocidad disminuye. La velocidad comienza a aumentar de manera progresiva. La velocidad comienza a disminuir de manera progresiva. La velocidad comienza a aumentar de forma paulatina. I.3. Comienza con movimientos rápidos. Movimientos pequeños y lentos. Pausa. Movimientos bruscos y rápidos. Movimientos pequeños y lentos. Pausa. Movimientos pequeños y lentos.	05.41-05.58 05.58-06.04 06.04-06.10 06.10-06.46 06.46-06.55 06.55-07.00 07.00-08.10 08.10-08.25 05.41-06.27 06.27-07.02 07.02-07.44 07.44-08.25 05.41-06.58 06.58-07.28 07.28-07.30 07.30-07.39 07.39-08.10 08.10-08.16 08.16-08.25
	Espacio	I.1. Doble tensión: mirada periférica, cuerpo central.	05.41-06.04

		Espacio central.	06.04-06.17
		Espacio periférico.	06.17-06.23
		Espacio central.	06.23-06.43
		Espacio periférico.	06.43-06.47
		Espacio central.	06.47-08.25
		I.2. Espacio central.	05.41-06.30
		Espacio periférico.	06.30-08.25
		I.3. Espacio central.	05.41-08.25
	Energía	I.1. Energía fuerte.	05.41-06.00
		Pausa.	06.00-06.05
		Energía fuerte.	06.05-06.40
		Energía leve.	06.40-07.19
		La energía aumenta, hacia una energía fuerte.	07.19-08.25
		I.2. Energía fuerte.	05.41-07.00
		La energía disminuye, energía leve.	07.00-07.26
		La energía comienza a aumentar paulatinamente.	07.26-08.25
		I.3. Energía leve.	05.41-05.47
		Energía fuerte, aumenta bruscamente.	05.47-06.15
		Energía leve.	06.15-07.30
		La energía aumenta bruscamente.	07.30-07.35
		La energía disminuye bruscamente.	07.35-07.54
		Pausa.	07.54-08.04
		Energía muy leve.	08.04-08.25
	Peso	I.1. El peso niega la gravedad.	05.41-06.04
		El peso utiliza la gravedad, entregándose a ella, pero a la vez negándola con algunos movimientos.	06.04-06.23
		El peso niega la gravedad.	06.23-06.50

		El peso utiliza la gravedad. El peso niega la gravedad. El peso se entrega a la gravedad, para luego utilizarla, negándola con algunos movimientos. El peso niega la gravedad.	06.50-07.32 07.32-07.48 07.48-08.10 08.10-08.25
		I.2. El peso utiliza la gravedad a su favor. El peso niega la gravedad.	05.41-05.55 05.55-08.25
		I.3. El peso niega la gravedad. El peso se entrega a la gravedad, para luego negarla, utilizándola a su favor. El peso niega la gravedad.	05.41-07.30 07.30-08.18 08.18-08.25
• Personajes	Tiempo	I.1. La velocidad disminuye bruscamente. La velocidad aumenta. Pausa. La velocidad aumenta. Pausa acompañada de movimientos muy lentos. Aumenta la velocidad progresivamente. Velocidad rápida. La velocidad disminuye progresivamente. Velocidad muy lenta. La velocidad aumenta rápidamente y de manera abrupta, hasta llegar a una velocidad muy rápida. Pausa. La velocidad aumenta, velocidad muy rápida. La velocidad disminuye. La velocidad aumenta de forma progresiva. La velocidad disminuye de manera abrupta. La velocidad aumenta de forma progresiva.	08.25-08.42 08.42-08.47 08.47-08.51 08.51-08.53 08.53-09.04 09.04-09.10 09.10-09.21 09.21-09.34 09.34-10.34 10.34-11.18 11.18-11.28 11.28-11.38 11.38-12.05 12.05-12.43 12.43-12.52 12.52-13.07

	La velocidad disminuye.	13.07-13.41
	La velocidad aumenta progresivamente.	13.41-14.06
	Velocidad rápida.	14.06-14.14
	La velocidad disminuye abruptamente.	14.14-14.27
	La velocidad aumenta progresivamente.	14.27-14.38
	Pausa.	14.38-14.43
	La velocidad aumenta abruptamente.	14.43-14.54
	La velocidad disminuye.	14.54-15.26
	I.2. La velocidad aumenta progresivamente.	08.25-09.04
	La velocidad disminuye de manera más brusca.	09.04-09.34
	La velocidad es muy lenta.	09.34-10.34
	La velocidad aumenta de forma brusca.	10.34-11.18
	Pausa.	11.18-11.28
	Velocidad muy rápida.	11.28-11.36
	La velocidad disminuye de forma brusca, velocidad lenta.	11.36-12.10
	La velocidad aumenta súbitamente.	12.10-12.45
	La velocidad comienza a disminuir paulatinamente.	12.45-13.10
	Velocidad lenta.	13.10-13.45
	La velocidad comienza a aumentar progresivamente.	13.45-14.16
	La velocidad disminuye.	14.16-14.49
	Velocidad lenta.	14.49-15.26
	I.3. Movimientos pequeños y lentos.	08.25-08.33
	Movimientos rápidos.	08.33-08.40
	Pausa.	08.40-09.00
	Movimientos rápidos.	09.00-09.03
	Pausa.	09.03-09.04
	Movimientos rápidos.	09.04-09.28

		Movimientos muy lentos.	09.28-09.44
		La velocidad aumenta de forma progresiva, hasta llegar a una velocidad rápida.	09.44-11.18
		Pausa.	11.18-11.28
		Movimientos muy lentos y pequeños.	11.28-12.08
		Movimientos rápidos.	12.08-12.22
		Pausa.	12.22-12.27
		Movimientos muy lentos.	12.27-12.52
		Pausa.	12.52-13.10
		Movimientos casi imperceptibles y lentos.	13.10-13.59
		Movimientos rápidos y bruscos.	13.59-14.02
		Pausa.	14.02-14.08
		Movimientos lentos y pequeños.	14.08-14.41
		Pausa.	14.41-14.47
		Movimientos rápidos y bruscos.	14.47-14.50
		Pausa.	14.51-15.02
		Movimientos pequeños y lentos.	15.02-15.26
	Espacio	I.1. Espacio central.	08.25-08.54
		Doble tensión: mirada periférica, cuerpo central.	08.54-09.02
		Espacio periférico.	09.02-09.08
		Espacio central.	09.08-09.21
		Doble tensión: mirada periférica, cuerpo central.	09.21-09.30
		Espacio central.	09.30-09.50
		Espacio periférico.	09.50-10.02
		Espacio central.	10.02-10.12
		Doble tensión: mirada periférica, cuerpo central.	10.12-10.21
		Espacio central.	10.21-12.43
		Doble tensión: mirada periférica, cuerpo central.	12.43-12.49
		Espacio central.	12.49-14.38
		Doble tensión: mirada periférica, cuerpo central.	14.38-14.43

		Espacio central.	14.43-15.26
		I.2. Espacio central.	08.25-08.34
		Espacio periférico.	08.34-12.41
		Doble tensión: mirada periférica, cuerpo central.	12.41-14.49
		Espacio periférico.	14.49-14.54
		Doble tensión: mirada periférica, cuerpo central.	14.54-15.17
		Espacio periférico.	15.17-15.26
		I.3. Espacio central.	08.25-12.20
		Doble tensión: mirada periférica, cuerpo central.	12.20-12.48
		Espacio central.	12.48-13.12
		Doble tensión: mirada periférica, cuerpo central.	13.12-13.30
		Espacio central.	13.30-14.00
		Espacio periférico.	14.00-14.10
		Espacio central.	14.10-14.48
		Doble tensión: mirada periférica, cuerpo central.	14.48-15.20
		Espacio central.	15.20-15.26
	Energía	I.1. Energía leve, con algunas pausas.	08.25-09.00
		La energía aumenta.	09.00-09.29
		La energía disminuye, energía leve.	09.29-10.44
		Energía muy fuerte.	10.44-11.18
		Pausa.	11.18-11.27
		Energía muy fuerte.	11.27-11.39
		La energía disminuye, pero sigue orbitando en lo fuerte.	11.39-12.43
		Energía leve.	12.43-13.58
		La energía aumenta.	13.58-14.14
		La energía disminuye.	14.14-14.27
		La energía aumenta.	14.27-15.00

		La energía disminuye.	15.00-15.26
		I.2. Energía leve que comienza a aumentar.	08.25-09.14
		La energía disminuye, energía leve.	09.14-10.45
		La energía aumenta, hasta una energía muy fuerte.	10.45-11.18
		Pausa.	11.18-11.28
		Energía fuerte.	11.28-11.37
		La energía disminuye.	11.37-13.08
		Energía muy leve.	13.08-15.26
		I.3. Energía leve.	08.25-08.33
		La energía aumenta bruscamente.	08.33-09.16
		La energía empieza a disminuir progresivamente.	09.16-09.28
		Energía muy leve.	09.28-10.45
		La energía aumenta, hasta llegar a lo fuerte.	10.45-11.18
		Pausa.	11.18-11.28
		Energía leve.	11.28-12.07
		La energía aumenta bruscamente.	12.07-12.23
		La energía disminuye, energía muy leve.	12.23-14.00
		La energía aumenta bruscamente.	14.00-14.02
		La energía disminuye bruscamente.	14.02-14.47
		La energía aumenta bruscamente.	14.47-14.52
		La energía disminuye bruscamente.	14.52-15.26
	Peso	I.1. El peso se entrega a la gravedad, y con algunos movimientos la niega, utiliza la gravedad a su favor.	08.25-09.02
		El peso niega la gravedad.	09.02-09.14
		El peso admite la gravedad, pero no se entrega	09.14-09.27
		El peso niega la gravedad.	09.27-10.12
		El peso admite la gravedad, pero no se entrega.	10.12-10.32
		El peso niega la gravedad.	10.32-12.17

		El peso niega la gravedad, pero se entrega en ciertos momentos a ella.	12.17-15.26
		I.2. El peso niega la gravedad.	08.25-10.05
		El peso admite la gravedad pero no se entrega.	10.05-10.10
		El peso niega la gravedad.	10.10-12.41
		El peso admite la gravedad pero no se entrega.	12.41-13.10
		El peso se entrega a la gravedad, pero no completamente.	13.10-14.02
		El peso niega la gravedad.	14.02-14.13
		El peso se entrega a la gravedad, pero no por completo.	14.13-14.47
		El peso niega la gravedad.	14.47-15.26
		I.3. El peso niega la gravedad.	08.25-12.14
		El peso cede a la gravedad, pero no se entrega.	12.14-12.36
		El peso comienza a entregarse a la gravedad paulatinamente, para luego realizar ciertos movimientos que niegan la gravedad.	12.36-13.26
		El peso se entrega por completo a la gravedad.	13.26-14.00
		El peso niega la gravedad bruscamente.	14.00-14.08
		El peso admite la gravedad, pero no se entrega.	14.08-14.48
		El peso niega la gravedad.	14.48-14.50
		El peso se entrega por completo a la gravedad.	14.50-15.20
		El peso admite la gravedad, pero no se entrega.	15.20-15.26
• Segunda metamorfosis	Tiempo	I.1. Existe un juego con la temporalidad de los movimientos: movimientos rápidos, lentos y pausas.	15.26-16.09
		La velocidad comienza a aumentar hasta llegar a una velocidad rápida.	16.09-17.34
		Velocidad muy rápida.	17.34-18.18

	La velocidad disminuye paulatinamente.	18.18-18.50
	Velocidad lenta.	18.50-20.09
	I.2. Comienza con algunos movimientos lentos.	15.26-15.32
	Pausa.	15.32-15.37
	Movimientos lentos que comienzan a acelerarse de forma paulatina.	15.37-16.18
	Movimientos más rápidos.	16.18-16.29
	La velocidad disminuye.	16.29-17.22
	La velocidad comienza a aumentar.	17.22-18.06
	Pausa.	18.06-18.09
	Velocidad lenta.	18.09-18.13
	La velocidad aumenta.	18.13-18.35
	La velocidad disminuye.	18.35-19.30
	Velocidad lenta.	19.30-19.53
	La velocidad comienza a aumentar.	19.53-20.09
	I.3. Comienza con movimientos imperceptibles y lentos al pasar el tiempo, la velocidad comienza a aumentar de manera paulatina.	15.26-16.40
	Movimientos muy lentos.	16.40-16.56
	Movimiento brusco y rápido.	16.56-16.57
	Movimientos lentos e imperceptibles.	16.57-17.00
	Pausa.	17.00-17.06
	Movimientos lentos e imperceptibles.	17.06-17.26
	La velocidad comienza a aumentar de manera progresiva.	17.26-17.50
	La velocidad disminuye.	17.50-18.10
	La velocidad comienza a aumentar de manera progresiva.	18.10-18.44

		Pausa. Movimientos lentos. La velocidad aumenta progresivamente. Pausa. Movimientos lentos.	18.44-18.50 18.50-19.09 19.09-19.20 19.20-19.30 19.30-20.09
	Espacio	I.1. Espacio central. Doble tensión: mirada periférica, cuerpo central. Espacio periférico. Espacio central. Doble tensión: mirada periférica, cuerpo central. I.2. Espacio periférico. Espacio central. Doble tensión: mirada central y cuerpo periférico. Espacio central. Espacio periférico. I.3. Espacio central. Espacio periférico.	15.26-18.25 18.25-18.55 18.55-19.02 19.02-19.28 19.28-20.09 15.26-15.43 15.43-16.00 16.00-16.28 16.28-19.21 19.21-20.09 15.26-18.18 18.18-20.09
	Energía	I.1. Energía leve. La energía aumenta rápidamente, energía fuerte. La energía disminuye. La energía comienza a aumentar paulatinamente. La energía disminuye, energía leve. I.2. Energía leve. La energía comienza a aumentar. La energía disminuye. La energía aumenta bruscamente, energía fuerte con la presencia de algunas pausas y bajos de	15.26-15.41 15.41-18.25 18.25-18.32 18.32-19.30 19.30-20.09 15.26-16.19 16.19-17.00 17.00-17.20 17.20-20.09

		energía. I.3. Energía leve. La energía comienza a aumentar progresivamente. La energía disminuye bruscamente, energía leve con algunos cambios bruscos de energía fuerte. La energía aumenta progresivamente. La energía disminuye, con algunos cambios bruscos de energía fuerte y pausas.	15.26-15.38 15.38-16.41 16.41-17.36 17.36-18.43 18.43-20.09
	Peso	I.1. El peso niega la gravedad. El peso se entrega a la gravedad, pero no completamente. El peso niega la gravedad. El peso se admite la gravedad, pero no se entrega completamente. I.2. El peso niega constantemente la gravedad. I.3. El peso admite la gravedad, es decir, utiliza la gravedad a su favor, pero no entrega el peso por completo a ella.	15.26-18.15 18.15-18.53 18.53-19.03 19.03-20.09 15.26-20.09 15.26-20.09
• Animales	Tiempo	I.1. La velocidad aumenta paulatinamente. La velocidad disminuye. La velocidad aumenta. La velocidad disminuye. Velocidad lenta. La velocidad aumenta progresivamente. La velocidad disminuye. I.2. La velocidad disminuye.	20.09-20.21 20.21-20.50 20.50-21.12 21.12-22.00 22.00-22.25 22.25-22.51 22.51-23.20 20.09-20.37

		La velocidad aumenta.	20.37-21.48
		La velocidad disminuye, velocidad lenta.	21.48-22.25
		La velocidad aumenta rápidamente.	22.25-23.00
		La velocidad disminuye.	23.00-23.20
		I.3. La velocidad comienza a aumentar bruscamente.	20.09-20.16
		La velocidad disminuye bruscamente.	
		La velocidad aumenta paulatinamente.	20.16-20.43
		Pausa.	20.43-20.53
		Movimientos lentos.	20.53-21.05
		Pausa.	21.05-21.11
		La velocidad aumenta paulatinamente.	21.11-21.19
		La velocidad disminuye paulatinamente.	21.19-21.50
		Pausa.	21.50-22.19
		La velocidad aumenta bruscamente.	22.19-22.24
		La velocidad disminuye bruscamente.	22.24-22.44
			22.44-23.20
	Espacio	I.1. Espacio periférico.	20.09-23.20
		I.2. Espacio periférico.	20.09-23.20
		I.3. Espacio periférico.	20.09-23.20
	Energía	I.1 Energía fuerte.	20.09-20.23
		La energía disminuye.	20.23-20.47
		La energía aumenta.	20.47-21.11
		La energía disminuye.	21.11-21.25
		La energía aumenta paulatinamente.	21.25-22.00
		La energía disminuye.	22.00-22.23
		La energía aumenta, hasta llegar a una energía fuerte	22.23-22.50
			22.50-23.20

		La energía disminuye bruscamente.	20.09-20.18
		I.2. Energía fuerte.	20.18-20.36
		La energía disminuye.	20.36-21.48
		La energía aumenta.	21.48-22.10
		La energía disminuye.	22.10-23.20
		La energía aumenta.	
			20.09- 20.18
		I.3. Energía fuerte.	20.18-21.15
		La energía disminuye, energía leve.	21.15-21.55
		La energía aumenta paulatinamente.	21.55-22.27
		La energía disminuye.	22.27-23.20
		La energía aumenta bruscamente.	
	Peso	I.1. El peso admite la gravedad, es decir, utiliza la gravedad a su favor, pero no entrega el peso por completo a ella.	20.09-23.20
		I.2. El peso niega la gravedad.	20.09-20.19
		El peso se entrega a la gravedad, pero no por completo.	20.19-20.37
		El peso niega la gravedad.	20.37-23.20
		I.3. El peso admite la gravedad, es decir, utiliza la gravedad a su favor, pero no entrega el peso por completo a ella.	20.09-32.20