



**UNIVERSIDAD
ACADEMIA**
DE HUMANISMO CRISTIANO

UNIVERSIDAD ACADEMIA
DE HUMANISMO CRISTIANO
ESCUELA DE DANZA

POSIBLES REPROGRAMACIONES TECNOSOMÁTICO_ESTÉTICAS DESDE EL QUEHACER DE LA DANZA

Licenciatura en Danza mención coreografía

Autoras: Loreto García Lizama
y Nirvana Sepúlveda Soto
Profesor guía: Guillermo Becar Ayala

Santiago de Chile, 2021

... Agradecemos profundamente a todas las personas que inspiran este trabajo de investigación, que intenta ser un acercamiento hacia la producción de conocimiento desde las corporalidades y los gestos. Esta investigación cruza nuestras experiencias subjetivas y singulares como practicantes y estudiantes de las entrevistadas.

Es por esto que agradecemos especialmente la colaboración de estas tres trabajadoras de las danzas en la investigación, admiramos y creemos que los saberes del cuerpo que se desprenden de las experiencias, discursos y prácticas de las entrevistadas son potencialidades micropolíticas desde la danza como práctica artística, capaces de potenciar una multiplicidad de procesos de subjetivación singular.

ÍNDICE

1. Introducción
2. Antecedentes
3. Problematización
4. Justificación
5. Marco teórico
 - 5.1 Reprogramación tecno somática
 - 5.1.1 Tecnopolíticas y Régimen Farmacopornográfico
 - 5.1.2 Cyborg y hacking corporal
 - 5.2 Decodificando la danza contemporánea
 - 5.2.1 Danza contemporánea y su relación con los tecnocuerpos
 - 5.2.2 Repercusiones de las prácticas somáticas en la danza contemporánea
 - 5.2.3 Aproximaciones a la danza contemporánea en Chile
6. Marco metodológico
 - 6.1 Muestra
 - 6.2 Técnica de recolección de información
 - 6.3 Consideraciones éticas
 - 6.4 Técnica de análisis de los datos cualitativos
7. Análisis de contenido
 - 7.1 Trayectorias somáticas
 - 7.1.1 Categoría 1: hitos vitales
 - 7.1.2 Categoría 2: Experiencias sentidas en los dispositivos tecnosomático-estéticos: función performativa y normativa

7.2 Significados y resignificaciones del quehacer dancístico

7.2.1 Categoría 3: Significados en torno al quehacer dancístico desde lo tecnosomático-estético

7.2.1.1 Significados en torno a la danza: cuerpo y somática

7.2.1.1.1 Significados en torno a las técnicas somáticas y perspectivas sobre el cuerpo

7.2.1.1.2 Significados en torno al cuerpo desde lo somático en el espacio dancístico

7.2.1.2 Perspectiva en torno a la danza como dispositivo técnico y/o tecnológico

7.2.1.3 Significados en torno a la danza desde lo estético y artístico

7.2.2 Categoría 4: continuidades o tensiones en torno a la práctica coreográfica y resignificación de la práctica creativa.

7.2.2.1 Continuidades en torno a la práctica coreográfica

7.2.2.2 Tensiones en torno a la práctica coreográfica

7.2.2.3 Resignificación de la práctica creativa

8. Resultados y conclusiones

9. Bibliografía

1. Introducción

Posibles reprogramaciones tecnosomático-estéticas es una investigación en danza que, en primer lugar, propone problematizar la importancia de la producción de conocimiento desde el cuerpo y la subjetividad, usando como herramienta de indagación la investigación corporal y gestual. Se pregunta cómo es que los saberes del cuerpo dialogan con el campo del pensamiento, generando conocimientos situados en el cuerpo y la propia experiencia subjetiva en primera persona. Estas reflexiones provienen de las experiencias subjetivas de las investigadoras quienes, al ser practicantes y estudiantes de danza en una institución de educación superior y otras instancias formativas, observan el potencial micropolítico de ciertas prácticas de danza facilitadas por tres trabajadoras de las danzas contemporáneas en Chile, fuera y dentro del contexto educativo institucional, quienes se dedican variadamente a la investigación del cuerpo en movimiento desde la pedagogía, la coreografía y la creación. Estas categorías se entrecruzan y no abarcan la magnitud de las subjetividades artísticas de estas trabajadoras de las danzas.

Es entonces cuando la investigación integra un marco teórico de referencias transfeministas que sitúa las reflexiones del cuerpo y la subjetividad en el campo de la ciencia y la tecnología con autoras como Preciado, Haraway y Martínez. Impulsando una reflexión y perspectiva crítica con respecto al género y la sexualidad como tecnologías de producción de subjetividad que operan en la materialidad del cuerpo generando una correlación entre órgano y práctica, naturaleza y cultura. Este hallazgo iluminó el paisaje abriendo una caja de nuevas preguntas. La primordial tiene que ver con el potencial de la danza como práctica artística en la decodificación de estas normativas identitarias, de estas biotecnopolíticas de producción de subjetividad de género, sexual, racial, política, etaria, categorías binarias que solo proveen dos opciones de existencia.

Desde este andar reflexivo la investigación termina por volcarse hacia la danza ya que como técnica de recolección de información se llevaron a cabo entrevistas biográficas en profundidad, que abordaron planos de las experiencias de tres trabajadoras de las danzas durante sus períodos de acercamiento y formación en danza hasta la actualidad, indagando en los saberes del cuerpo en torno a la danza como práctica artística. De esta manera, esta investigación pretende hacer un análisis de las técnicas, lenguajes, estilos y/o prácticas en cuanto a su potencial micropolítico en tanto poseen una función normativa o performativa dependiendo de la experiencia subjetiva de cada practicante. Observando la imposición de normas gestuales a través de ciertas técnicas, lenguajes, estilos y/o prácticas que, al proponer un esquema cerrado de posibilidades de exploración, investigación y experimentación somática constriñen un sin número de posibilidades de indagación en las cualidades del gesto corporal propio. De esta manera la investigación detectó un potencial performativo en prácticas y/ o dispositivos de enfoque somático y lo imbricado que está este enfoque en aspectos de sus vidas íntimas, cotidianas, en la relación que generan con el entorno, en sus modos de generar prácticas, encuentros, talleres, producciones artísticas y producciones que se escapan de los márgenes disciplinares de lo que es una práctica artística desde la danza. Todas las prácticas, técnicas, estilos y lenguajes fueron incorporadas en un solo concepto que permite hacer este análisis sobre la función performativa y/o normativa y observar entonces el potencial de estos dispositivos como tecnologías, una introducción y hacking del ámbito de la ciencia, para decodificar desde dentro sistemas normativos. Así la investigación revela como hallazgo y pretende la creación de un dispositivo tecnológico como un agujero, donde se habilite desde la corporeidad una multiplicidad de procesos de subjetivación singularidad, donde subjetividad y deseo puedan volver a fluir. La investigación ilumina una línea de fuga en algunas prácticas somáticas y artísticas en danza contemporánea, que habilitan desde la cualidad del gesto, un activismo perceptivo que raja estas categorías activo pasivo del binarismo sexual. El activismo perceptivo vendría por lo tanto a

desmontar los modos de hacer danza, donde hegemonía de lo visual y la exteriorización del gesto se transforman en normas, relevando el sentido háptico de piel y la cualidad del cuerpo activo perceptivo que explora una multiplicidad de direcciones, ritmos y maneras de intercambiar el peso.

2. Antecedentes

Para esta investigación es importante hacer una retrospectiva sobre cómo se han ido desplegando las nociones de cuerpo, arte y danza en el territorio, enmarcado en procesos históricos que se extienden desde antes y después de la dictadura en Chile, hasta el acontecer actual que engloba la revuelta popular y la crisis pandémica mundial. Haciendo foco específicamente en lo que significó el apagón cultural y el arte en tiempos de dictadura, es importante visibilizar su transformación. Richard (1997), en el contexto político-social en el cual se desarrollaba Chile, visibiliza dos momentos artísticos antes y durante la dictadura, los distingue como arte de compromiso y el arte vanguardista, Escena de Avanzada. En los años 60-70 en América Latina se desarrolla este arte llamado de compromiso, que dirige su creatividad hacia la clase obrera y en favor de la revolución a manos de los trabajadores, luchando contra formas alienadas de la burguesía y el mercado del arte. En contexto dictatorial, el arte de la vanguardia llega como una ruptura de lo académico. Aquí nace en Chile la Escena de Avanzada, con tres deseos: politización del arte, radicalidad formal y experimentalismo crítico. Estas reformularon mecánicas de producción creativa que fisuraban las fronteras cerradas de los campos disciplinares, se amplió la visión del arte y se comenzó a instalar las nociones de cuerpo y performance, en una época de censura, como un acto rebelde y contestatario con intervenciones urbanas. La vanguardia chilena extremó la duda frente a los límites del arte en aquella sociedad represiva y apostaron por la creatividad como medio para erradicar el orden de vigilancia, censura y tortura. Es decir, era una fuerza artística de oposición y resistencia al régimen, pero con íconos que se salieron del repertorio ideológico de la izquierda chilena. Pasó a ser un arte político-crítico que desafiaba las representaciones de poder de todo tipo.

En este sentido, la Escena de Avanzada, leída desde Richard, ya cuestionaba de alguna manera a través de las producciones artísticas las formas sociales y culturales impuestas con respecto al

cuerpo, la sexualidad y el género, a través del transformismo como un claro ejemplo, pero siempre tensionado desde el contexto dictatorial. Este movimiento planteaba la idea de torcer la producción de cuerpo, condicionado por ficciones sociales que a través de la cultura producen subjetividades. Ponían en jaque al sistema hegemónico patriarcal capitalista, quien determina estas normas a beneficio de perpetuar sus propias concepciones de cuerpo, sexualidad, arte y cultura, para mantenerse estable.

Son las prácticas artísticas que se sitúan en los márgenes de lo institucional que movilizan reflexiones en torno a las temáticas que luego se impulsan desde el feminismo y las teorías queer, o feminismo cuir -como ha sido apropiado en Latinoamérica- generando cuestionamientos que se sitúan en el campo de la identidad de género, el cuerpo y la sexualidad, imaginarios y representaciones que se tensionan y subvierten a través de cuerpo y la performance como expresiones y producciones artísticas en aquel contexto. De esta manera, plantean mediante el arte una ruptura en las maneras de pensar el cuerpo y la sexualidad, condicionada por normas sociales que responden a un paradigma binario y heterosexual de la mano de un sistema socioeconómico neoliberal, el cual ha perpetuado una violencia sistematizada hacia mujeres y disidencias. Para pensar el sexo y el género es necesario comprender que es “una categoría histórica, entendido como una forma cultural de configurar el cuerpo...” (Butler, 2004, p. 25).

Como anteriormente se abordó, la escena de avanzada desde el arte visual venía desarrollando desde dictadura vinculaciones con el cuerpo y la performance, en contexto de transición a la democracia e imposición del modelo neoliberal. Según Brzovic (2012) se impulsa, desde el sistema socioeconómico, una concepción del arte ligada al mercado y la industria cultural, que establece un lineamiento y concursabilidad que limita el desarrollo de las prácticas artísticas y culturales. Así los gobiernos y la política pública demarcan la escena artística según Jiménez (2011) y Brzovic (2012), condicionando su rol, sus ingresos, su desarrollo y su llegada a la ciudadanía.

Para Richard (2009) el arte debe cumplir esa labor de plasmar en sus discursos lo excluido y no integrado por los lenguajes normalizadores impuestos para el control de los cuerpos, lo que para Gutiérrez (2015) es que la práctica artística sea un lugar para subvertir los sentidos asignados desde “el androcentrismo y la heterosexualidad obligatoria” (p.66). Esto se puede ver en cómo el arte chileno, desde dictadura, se había adelantado bastante en estos cuestionamientos sobre el cuerpo y la sexualidad.

Los artistas en la censura máxima, generaban política a través del cuerpo en escena, al cuerpo minoritario homosexual, al cuerpo bisexual, al cuerpo descentrado del poder y de su productividad normalizadora. El cuerpo heterosexual es como dios, se dice que está y habita en todas partes, por lo mismo no necesita dinámicas específicas, pues es la hegemonía, y su materialidad y discursos se reflejan a cada instante. (Sthuderland, 2009, p.90)

Pensando en el desarrollo de prácticas artísticas feministas, Antivilo (2013) halla en el género la manera de generar subversión política, pues las artistas han irrumpido en el contexto social (individual y colectivamente), transgrediendo las fronteras de lo público y lo privado. “Sus prácticas artísticas y políticas han pretendido trascender la acción simbólica en una acción efectiva donde poder disolver las barreras entre arte y vida, donde enlazarse con un territorio político estético.” (Antivilo, 2013, p.21).

En cuanto a la danza, Mellado (2014) resalta su escaso compromiso como práctica artística, con respecto al contexto histórico, cambios sociales y dentro del mismo espacio dancístico. Esto es porque el mismo sistema, la concepción de mercado y la industria cultural a través de la concursabilidad y la institucionalidad la ha aislado y confinado a un espacio muy cerrado del arte chileno. El desarrollo de la danza en Chile ha estado ligado a instituciones educacionales

universitarias, espacios institucionales privados que fomentan el arte y cultura, y espacios culturales que se sostienen en base a financiamiento por fondos concursables lo cual supone una precarización laboral del sector, con reducidos espacios de acción y transformación. Para la danza también fue difícil generar estrategias que contrarresten y resistan a este modelo por la precarización que implica dedicarse profesionalmente al quehacer, la autogestión se presenta como una obligatoriedad para subsistir ya que la concursabilidad sostiene muy bajos sueldos por proyecto adjudicado, trabajo sin contrato, ni previsión.

En esta línea, es relevante hacer un análisis de las transformaciones del medio de la danza y los cambios sociales del entorno durante la transición a la democracia, en cuanto a la red de núcleos creativos, técnicas, composiciones coreográficas, líneas y estilo que se establecen en la escena local. En el contexto político social se observan cambios y transformaciones del medio de la danza, como la distinción y delimitación del trabajo creativo de núcleos o creadores independientes, donde hay una búsqueda por la diferenciación y la autoría. También se plantea una suerte de interrelación en el medio de la danza a propósito de la capacidad de los creadores de cambiar sus propios modelos y/o patrones coreográficos que responden más a una idea fija de estilo. Algunos se anticipan y resultan vanguardistas, otros se ajustan al modelo y se vuelven parte de los estilos vigentes, otros se sistematizan y repiten fehaciente su modelo estilístico. Así, se establece una red de fluctuaciones de núcleos creativos que en base a factores internos y externos develan la complejidad del medio. Estos factores se relacionan con la visión autoral del artista, la fuerza para sostener procesos creativos, el coraje para enfrentar procesos físicos, la lucha por permanecer en un contexto precario y agresivo, sin capacidad de financiamiento privado sostenido, sin productores o gestores especializados, siendo un sector escasamente apoyado por políticas públicas culturales a largo plazo.

Estos factores del entorno contribuyeron profundamente a que el medio dancístico viviera condiciones adversas y generara gradualmente una dinámica de relación competitiva y en cierto sentido “selvática.” Esto influyó también en la actividad misma de los núcleos, su labor creativa y sobre todo su forma de relacionarse. (Cordovez, Pérez, Cifuentes, McColl, Grumann, 2009, p.28)

La configuración y desconfiguración del medio fue gatillado también por factores político sociales, como la delimitación entre el espacio público y privado, el individualismo y la atomización. Coreógrafos y núcleos se sostuvieron al alero de universidades cumpliendo el rol de profesores, o bien armando sus propios espacios con apoyo de privados.

En cuanto a este análisis que remite a una búsqueda por observar el panorama de las relaciones y producciones artísticas en el medio de la danza, en cuanto a un potencial como práctica estética y política, se sitúan las reflexiones en el contexto actual donde la revuelta popular y la pandemia se han desencadenado como acontecimiento que interpelan a toda la población, más allá de la particularidad de cada sector, ya sea disciplinar, político y/o activista.

Con el estallido social y el cierre de las universidades, la cancelación de eventos y por consecuencia el cierre de estos espacios institucionales de arte y cultura, se hace evidente la precarización laboral del sector, haciéndose partícipe de la revuelta social para así posicionarse como un espacio artístico de vital importancia en aspectos político, sociales y culturales. Por lo que se convoca a un Cabildo de danza y se conforman nuevas redes y organizaciones como las trabajadoras de las danzas con inquietudes sobre la colectivización de las problemáticas que aglutinan a un sector muy precarizado de trabajadoras independientes. Red que se fortalece en tiempos de covid-19, donde se agudiza la precarización de la vida de las trabajadoras del arte y la cultura, como menciona Camila Cavieres en una entrevista del diario La Tercera.

...al ser independientes y no tener contrato, no estamos dentro de las medidas económicas. Según los últimos datos de INE, hay más de un millón 800 de trabajadores independientes y somos de ese porcentaje al que no les está llegando ningún tipo de apoyo. (Duclos, 2020)

<https://www.latercera.com/paula/sectores-culturales-crisis-coronavirus-chile-apoyo-estatal-artes-danza/>

El estallido social se veía venir y este no tan sólo unificó todas las demandas e hizo del encuentro masivo una “rutina”. Resignificó el encuentro como arma de lucha, el regenerar vínculos como base fundamental de la lucha social. En este sentido, la revuelta popular dejó entrever la importancia de la acción colectiva, del juntarse y articular demandas, no solo en el terreno de los derechos y la lucha por las desigualdades y contra la violencia en el campo macro político, sino también las repercusiones en el campo micro político del cuerpo y la subjetividad. Esto se puede observar a través de las asambleas territoriales que surgen en contextos de revuelta popular como espacios de organización comunitaria, donde la necesidad de reconfigurar vínculos, afectos y levantar voces disidentes (con aparición de asambleas de mujeres y disidencias en espacios territoriales a lo largo de todo Chile) fue prioritaria. Esto se materializa en la multitudinaria marcha feminista del 8 de marzo del 2020 en Chile, donde millones de cuerpos se reúnen en Plaza Dignidad, transitando por la Alameda a pleno sol, mucho tiempo de pie, pegadas las pieles, compartiendo fluidos, reconociendo la importancia del vínculo con otro, reconociendo su biografía y generando enlaces con la historia de la otra, reconociendo esa necesidad intrínseca de la reunión, de la escucha, y de la lucha colectiva. De esta manera, la organización colectiva y el encuentro comunitario se constituyen como poderosas herramienta de resistencia desde el cuerpo en la revuelta popular.

Con el estallido muy presente en las reflexiones de esta investigación que se sitúa en contexto de pandemia, toma como referencia a Galindo quien hace un análisis sobre el uso de la calle y el espacio

público como lugar de colectivización de luchas políticas, de protesta y reunión, espacio que con la pandemia pierde fuerzas.

Nada más fascista que hacer de las casas de la gente sus cárceles de encierro. Nada más neoliberal que proclamar el sálvese quien pueda como solución tutelada (...) Ni una sola de las medidas copiadas se ajusta a nuestras condiciones reales de vida (...) no nos protegen del contagio, sino que nos pretenden privar de formas de subsistencia que son la vida misma. (Galindo, 2020, p.122-125).

En este sentido, la investigación genera un importante análisis sobre la repercusión de los procesos sociales como la reciente revuelta popular en aspectos que tienen que ver con el cuerpo y la subjetividad, que mediante la protesta manifiesta su descontento en tanto los mecanismos políticos e institucionales de imposiciones normativas, que tienen como fin último la reproducción de un sistema hegemónico en base a la precarización de la vida, en contexto de pandemia se actualizan e intensifican como estrategias biopolíticas de producción de subjetividad.

Como menciona Preciado (2020) la pandemia viene a instalar, mediante estrategias de gestión política frente al virus, nuevos modos de relacionarnos y vincularnos, viene a dibujar los contornos de una nueva subjetividad y a instalar la utopía de la comunidad inmune. En Chile y Latinoamérica, esto ocurre en un momento clave de lucha y reivindicación de derechos colectivos y demandas, que como consecuencia del virus covid- 19 quedan escondidas bajo la alfombra o, como dice Galindo (2020) el coronavirus viene a poner entre paréntesis otros problemas sociales y políticos que veníamos conceptualizando.

Desde la perspectiva de Preciado (2020), la pandemia viene a instalar nuevas tecnologías biopolíticas farmacopornográficas de control del cuerpo, la sexualidad y el deseo que se desplazan y actualizan en contexto de pandemia por virus Covid-19. Se desplazan al espacio doméstico, que

se transforma en un espacio productivo, de consumo y de producción de subjetividad, se introducen en el cuerpo y lo penetran. Es en el cuerpo donde operan las agresivas políticas de las fronteras, que no paran de cercarlo y empujarlo hasta acercarlo más hacia sí mismo, la nueva frontera es la mascarilla y la epidermis. Como dice Preciado la gestión política frente a la covid-19 dibuja los contornos de una nueva subjetividad:

...lo que se habrá inventado después de la crisis es una nueva utopía de la comunidad inmune y una nueva forma de control del cuerpo. El sujeto del techno-patriarcado neoliberal que la Covid-19 fabrica no tiene piel, es intocable, no tiene manos. No intercambia bienes físicos ni toca monedas, paga con tarjeta de crédito. No tiene labios, no tiene lengua. No habla en directo, deja un mensaje de voz. No se reúne ni se colectiviza. Es radicalmente individuo. No tiene rostro, tiene máscara. Su cuerpo orgánico de mediaciones semio-técnicas, una serie de prótesis cibernéticas que le sirven de máscara: la máscara de la dirección de correo electrónico, la máscara de la cuenta de facebook, la máscara de Instagram. No es un agente físico, sino un consumidor digital, un tele productor, un código, un pixel, una cuenta bancaria, una puerta con un nombre, un domicilio donde Amazon puede enviar sus pedidos. (Preciado 2020, p.178-179).

Políticas de las fronteras que funcionan a través del confinamiento y que se materializan en la imposibilidad de compartir fluidos con otros. Como menciona Galindo (2020), el coronavirus es la imposibilidad de encontrarse con un otro y tocarlo, es la imposibilidad de respirar juntos el mismo aire, es la eliminación de la calle como el espacio social más vital y democrático para colectivizar y visibilizar nuestras problemáticas, como estaba sucediendo en Chile tras la revuelta popular.

La importancia de problematizar y develar como antecedentes de contexto político social la revuelta popular y la actual pandemia mundial, permite observar como de alguna manera el ámbito científico

y biológico direccionan las decisiones que tienen que ver el uso del espacio de la calle y las proxémicas y distancias en la relación entre cuerpos y subjetividades.

3. Problematización

Atendiendo al contexto actual y a los antecedentes anteriormente desplegados, esta investigación problematiza sobre la importancia política que tienen las prácticas de producción en danza y los espacios de formación, en la configuración de prácticas artísticas reflexivas y críticas de las normas gestuales y de movimiento que se establecen como paradigmas hegemónicos en el quehacer dancístico hasta hoy. Observando el potencial de la danza como práctica artística capaz de potenciar una multiplicidad de procesos de subjetivación singular. Esta investigación instala la importancia política de la danza como práctica que configura y produce corporalidades, para así abrir nuevos significados en torno al quehacer, en un contexto social político e histórico donde se instala la emergencia de prácticas micropolíticas como líneas de fuga, creación de una exterioridad crítica a través de la que la subjetividad y el deseo puedan volver a fluir. En esta línea, es vital pensar sobre la capacidad que tiene la danza como práctica artística desde la investigación y experimentación en la corporalidad y su posible potencial performativo en el hacer. Como menciona Richard (2009), Antivilo (2013) y Gutiérrez (2015) en tanto experiencia estética que se extrapola hacia el mundo de los imaginarios y representaciones disponibles (que se pueden ampliar y subvertir).

Con respecto a estas reflexiones, la investigación observa un potencial de acción en ciertas prácticas corporales y estéticas en danza contemporánea y prácticas somáticas. Bardet, (2017) devela el potencial ontológicamente político de la danza contemporánea, en tanto las corporalidades que configura tienen que ver con un cuerpo que no es objeto de disciplina sino sujeto de su propia práctica, autor y creador de sus movimientos. En este sentido, las prácticas de danza contemporánea,

como menciona Bardet (2012), siempre se ha configurado como un espacio de encuentro y contacto con los otros cuerpos, donde se negocian vínculos, afectos, vulnerabilidades, se intercambian posiciones dentro de un espacio que se ficciona a través del movimiento.

En esta misma línea, la investigación se interesa por las prácticas somáticas en danza desde la perspectiva de Ginot (2017), pues apuntan precisamente al potencial de las prácticas somáticas que mediante la autoexploración y el activismo perceptivo entregan capacidad de agencia al practicante según la experiencia estética que provee al configurar una corporeidad a través de una cualidad del gesto que es activo-pasivo a la vez, habilitando un espacio entremedio desde donde acontecen diversos agenciamientos gestuales. La autoexploración propioceptiva se presenta como un método y/o dispositivo capaz de intervenir a través de la corporalidad las operaciones tecnológicas de producción de subjetividad que, al operar en un terreno corporal, se articulan a través del aparato identitario constriñendo una sin número de prácticas sexuales, políticas y corporales y con ellos los mecanismos de deseo y placer.

Esta investigación problematiza sobre la diversidad de técnicas, lenguajes, estilos y/o producciones artísticas que se presentan como dispositivos que median las experiencias somáticas que la corporalidad experimenta en tanto la cualidad del gesto que se configura. Y como desde la danza como práctica artística desde un enfoque somático se podría generar una práctica micropolítica que produce una línea de fuga donde hacer emerger múltiples procesos de subjetivación singular desde un activismo perceptivo. Esta relación entre enfoque somático y experiencia corporal se expresa en los significados y resignificaciones sobre la danza como práctica artística.

Pregunta de investigación

¿Cuáles son los significados y resignificaciones que trabajadoras de la danza contemporánea hacen de las prácticas de creación en relación a sus trayectorias somáticas en los dispositivos tecnosomáticos-estéticos?

Objetivo general

Conocer los significados y resignificados que trabajadoras de la danza contemporánea hacen de las prácticas de creación en relación a sus trayectorias somáticas en los dispositivos tecnosomáticos-estéticos.

Objetivos específicos

- Analizar las trayectorias somáticas en los dispositivos tecno somático estéticos
- Identificar la función performativa y normativa de los dispositivos tecno somático estéticos
- Conocer los significados en torno al quehacer dancístico
- Identificar las tensiones y continuidades en torno a la práctica coreográfica
- Conocer las resignificaciones de las prácticas creativas

4. Justificación

Es importante generar investigación en danza desde perspectivas transfeministas, perspectivas que permiten mirar y entender el cuerpo, cruzado por las tecnologías de normalización del sexo, género, deseos y sexualidades.

Sabemos que la teoría feminista designa el marco de reflexión y el cuerpo de saberes que analizan el modo en que la cultura se ha servido de la diferencia sexual para oponer lo

masculino y lo femenino en una relación forzada de jerarquía y subordinación de términos. Si la crítica cultural se refiere al ejercicio de pensar la cultura como red de discursos traspasada por ideologías y políticas del sujeto y de la representación social, no cabe duda que esa crítica cultural debería incorporar a su análisis de los discursos lo que investiga la teoría feminista: a saber, el problema de la asimetría de poderes que le asignan a lo masculino una valencia superior (razón, concepto, logos) y a lo femenino una valencia inferior (cuerpo, naturaleza, sentimientos) en el teatro simbólico de la identidad dominante (Richard, 1996, p.223)

En este sentido, la crítica feminista como crítica cultural nos lleva más allá de las fronteras disciplinares, entremezclando saberes, rompiendo las categorías articuladas en las subjetividades a través de lo cultural, relacionando la crítica con lo político y lo estético, desmontando un paradigma de género, vislumbrando los cuerpos, identidades y prácticas “fuera de lugar”, en cuanto a normativas sociales, a través del arte y la literatura. Como explica Richard (2009), se cruzan esferas de lo crítico-intelectual con lo político-social, teoría y activismo para la agitación y replanteamientos a nivel paradigmático que tuerzan los constructos impuestos, luchando contra esas asignaciones categoriales en las identidades.

Entendiendo esto, es importante que la danza como práctica artística cuestione el tipo de cuerpo que está produciendo a través de laboratorios, talleres y encuentros, de tal manera que pueda transgredir marcos normativos desde la escena, habilitar a través de la investigación corporal otras formas de relacionarnos desde la corporalidad, y romper con las marcas de género y sexo al configurar gestos desconocidos. Esto es algo que se venía desarrollando fuertemente en la performance desde lo político, y que la danza puede observar para apropiarse poniendo en evidencia el teatro simbólico

de la identidad dominante. Es decir, que lo político de la danza y la performance, se generan cuando se tensiona la norma y lo “natural” del discurso hegemónico imperante.

Tal como menciona Mellado (2014), es indispensable que las prácticas de danza contemporánea puedan replantear y proponer nuevas miradas sobre el contenido político de su quehacer. Esta revisión permite que se generen cruces desde el cuerpo, entre lo artístico, lo político y lo estético, y problematizar en torno a estas fisuras en la disciplina, que ayudan a tomar conciencia sobre la importancia de la danza como práctica micro política en tanto la normalización de ciertas prácticas corporales y sexuales en base la ciencia y la biología, constriñen un sin número de posibilidad y los mecanismos del deseo y placer.

En este sentido es relevante en esta investigación posicionar al cuerpo como una fuente de saberes, cuestionando la división entre la teoría y práctica, y la predominancia del pensamiento racional en las sociedades actuales. Para esto rescata la necesidad instalada por Jiménez (2011) y Brzovic (2012) de plasmar, teorizar y sistematizar los métodos de creación y la puesta en escena en danza contemporánea, para así entregarle a los discursos y prácticas un posible soporte, y se logre conservar para su memoria y posibles relecturas. Es importante hacer ese trabajo debido a la escasez de material escrito que exponen las autoras. Esta investigación es un intento por develar la importancia de las prácticas como mecanismos políticos desde donde se producen subjetividades, que dan lugar a identidades placenteras, según Martínez (2019).

5. Marco Teórico

5.1 Reprogramación tecnosomáticas:

5.1.1 *Tecnopolíticas y Régimen Farmacopornográfico*

Para comenzar a escribir sobre las perspectivas que movilizan esta investigación sobre el cuerpo, es fundamental situar en contexto. De esta manera, mencionar que esta investigación está situada desde perspectivas transfeministas y postfeministas que desarticulan nociones esencialistas, biologicistas y naturalistas del cuerpo, donde la diferencia sexual se inscribe como verdad absoluta asociada a la naturalidad del cuerpo y desde esta perspectiva se legitima la supremacía de un sexo sobre otro. En este sentido, esta investigación toma de Preciado (citado en Martínez, 2019) los análisis sobre el régimen farmacopornográfico para comprender el sexo como una tecnología de producción de subjetividades, identidades de género, sexuales, raciales, políticas, etc. Desde esa línea se busca reflexionar sobre cómo estas tecnologías de control biopolítico operan en la materialidad de los cuerpos, donde se diluyen fronteras entre lo artificial y lo natural. Así, junto con ello, a través de la imaginaria cyborg de Haraway (1984), se busca abrir nuevas posibilidades de agencia a través del cuerpo como una tecnología, o como menciona Martínez (2019), de decodificación corporal y hacking del sistema sexo-género, pensando el cuerpo como código y sistema abierto.

Desde el campo de la danza y de las prácticas somáticas, tal como menciona Ginot (2017), en el artículo *Discursos y técnicas del cuerpo y tecnocuerpos*, “Reconocer la aparición de nuevos “tecnocuerpos” descritos por la filosofía post-foucaultiana y post-queer, protésicos, sin género, totalmente “farmapolíticamente modificados”, (Preciado, Testo Junkie)” (Ginot, 2017, p. 183), interpela al campo de la danza, en tanto abordan la práctica desde enfoques disciplinares y técnicos, a veces ingenuo ante la aparición de los cyborgs de la última generación, término propuesto por Haraway que se explica más adelante.

En esta línea, tal como se menciona en los antecedentes de la investigación, según Preciado (2020), en el régimen fármacopornográfico las estrategias de control biopolítico se actualizan mediante la gestión política del virus covid-19, tanto en este territorio como en el mundo. La relevancia de situarnos en el régimen farmacopornográfico de Preciado (2020), tiene relación con la necesidad de reflexionar e investigar sobre la intervención del ámbito científico y tecnológico en la producción y control de subjetividades, corporalidades, sexualidades y deseos en las sociedades contemporáneas. Martínez (2017), cita a Preciado quien, siguiendo las lecturas de Haraway en torno al cruce del cuerpo con la tecnología, comprende el cuerpo como una plataforma tecnoviva conectada. Así desplaza el biopoder conceptualizado por Foucault hacia el biotecnopoder para develar las contemporáneas tecnologías de control y regulación corporal y subjetiva. A través de un análisis de la transformación de la gestión política del sexo y la sexualidad en el capitalismo tardío, devela cómo estas tecnologías de producción de subjetividad penetran el propio cuerpo. Identifica las tecnopolíticas de esta contemporaneidad en la era de la globalización y el capitalismo, denominando este nuevo régimen como farmacopornográfico, el cual ejerce control por medio de la medicina, el ciberespacio y la tecnociencia, dispositivos somatopolíticos para la producción de subjetividades y corporalidades desde una perspectiva dominante y normalizadora, donde “la tecnificación corporal de los mecanismos que producen y regulan la subjetividad se articula a través del aparato identitario”. (Martínez, 2019, p. 202)

Martínez (2017), menciona cómo Preciado ilustra detalladamente la emergencia de esta gestión somatopolítica a través de ejemplos como:

la realización de estudios sobre la “desviación sexual, la invención de la píldora anticonceptiva, la creación y comercialización de hormonas sintéticas, la invención médica del concepto género, la intervención de bebés intersexuales, el consumo de cirugía estética

y la industria pornográfica (...) la penalización, criminalización y patologización de las consideradas “desviaciones corporales y sexuales”; el desarrollo de investigaciones, terapias y tratamientos médicos con fines eugenésicos para corregir la homosexualidad, transexualidad e intersexualidad; la comercialización de barbitúricos y antidepresores; la aparición de los primeros sistemas computacionales y de la primera red militar de ordenadores que daría lugar, más adelante, a Internet; la tipificación, uso, consumo y tráfico de terminadas sustancias consideradas drogas; la despatologización de la homosexualidad de DSM (Manual Diagnóstico y Estadístico de los Trastornos Mentales) en 1973 y la posterior inclusión de la transexualidad en este mismo manual en 1983 como disforia de género”; la producción y comercialización sintética de diferentes hormonas y psicofármacos, etc. (Preciado, 2008, citado en Martínez, 2017, p.95).

Sin embargo, es importante rescatar que autores -situados desde Latinoamérica- hacen una relectura sobre el régimen fármacopornográfico, evidenciando cómo opera en los cuerpos situados en el sur del mundo. Ayala (2013), Browne, Ortiz y Hurtado (2015), Campagnoli (2016) y Arango, develan cómo el régimen Farmacopornográfico propuesto por Preciado, proviene de otros regímenes antes propuestos por Foucault, como el régimen Soberano (vinculado a la modernidad) y el régimen Disciplinario (relacionado con la posmodernidad). Si bien Arango (sin fecha) centra sus análisis en el régimen Farmacopornográfico, explica que no significa que los regímenes anteriores ya no existan, de hecho, coexisten entre ellos, como una especie de sumatoria. En este sentido Arango (sin fecha), da un ejemplo de tecnologías de gestión y control de la vida, como la “...píldora anticonceptiva, las vacunas, la asepsia a partir de la idea de bacterias, la publicidad y la idealización del cuerpo delgado, sin pelos, limpio, sin cicatrices, las imágenes publicitarias como mecanismos de control de los deseos y de las sexualidades.” (Arango, sin fecha, p.73)

Al situarnos en este territorio, es muy importante mencionar que, si bien las lecturas transfeministas movilizan esta investigación, el panorama observado desde este territorio geográfico es muy diferente al contexto del estado español, territorio desde donde escriben Preciado y Martínez (2017). En esta línea, la investigación decide agarrarse de estas perspectivas, porque develan cómo estas tecnologías penetran la materialidad del cuerpo y cómo de alguna manera, a través de esta operación se producen subjetividades de género, sexuales, raciales, etc.

La investigación asume estas perspectivas porque además de estar actualizadas, interpelan al campo de las prácticas corporales que trabajan desde la materialidad de los cuerpos. En este sentido, esta investigación busca llegar y conectar con las distintas realidades y particulares en este territorio, no va exclusivamente dirigida a personas que estén en tratamiento hormonal para el tránsito de género. En relación con esto, Sayak Valencia (2013) menciona que los transfeminismos no son un intento de superar las luchas feministas en todos sus campos de batalla, sino de integrar la movilidad de género, sexualidades y corporalidades para el desarrollo de micropolíticas. En la reciente revuelta popular en Chile, a través de la emergencia de asambleas de mujeres y disidencias a lo largo de todo el territorio, se devela la necesidad de integrar la movilidad de género como demanda relevante y cuestionar el sujeto político del feminismo universal en Chile.

Desde esta trinchera territorial y situada en Latinoamérica, María Galindo (2019), escritora transfeminista y vecina fronteriza, menciona la importancia de cuestionar el sujeto político universal del feminismo, en tanto deja fuera categorías subalternizadas, donde operan de manera interseccional las opresiones. En esta línea invita a sacudir aquellos lugares cómodos identitarios, porque no son en sí lugares subversivos que pongan en jaque el status quo. Galindo (2019), dice que hay una cooptación neoliberal de las identidades que permite la pérdida completa de la perspectiva subversiva, y menciona que los sujetos políticos se han convertido en sectores, de esta manera “se

ha inhibido su capacidad de construir interpelaciones complejas y múltiples del sistema de opresiones” (Galindo, 2019, p.71). Por este motivo, a raíz de la emergencia de asambleas de mujeres y disidencias en todo el territorio, esta investigación reflexiona sobre la importancia de abrir la mirada con respecto a las necesidades que se expresaron a nivel local en torno a la violencia de género y violencia sexual, ejercida contra mujeres y disidencias en el territorio, y la apertura del sujeto político del feminismo que esto conlleva. Comenzar a reflexionar y visibilizar como menciona Galindo (2019), la identidad no como fragmento sino más bien como algo móvil y subversivo.

Para entrar en materia, Preciado (2011) define el sexo como órgano y práctica. En este sentido, es una tecnología de producción de subjetividad que reduce el cuerpo a zonas erógenas de alta intensidad sensitiva “en función de una distribución asimétrica del poder entre los géneros (femenino/masculino), haciendo coincidir ciertos afectos con determinados órganos, ciertas sensaciones con determinadas reacciones anatómicas”. (Preciado, 2011, p.17).

En este sentido Preciado (2011), anidando a las lecturas de Witting (2005), donde analiza la heterosexualidad como régimen político, interpela al sistema heterosexual como un aparato de “producción de feminidad y masculinidad que opera por división y fragmentación: recorta órganos y genera zonas de alta intensidad que identifica como centros naturales de la diferencia sexual” (Preciado, 2011, p.17). El autor hace coincidir ciertos afectos con determinados órganos, en función de una distribución asimétrica del poder entre los géneros, reflexionando sobre los roles y prácticas que le son asignadas como naturales a los géneros femenino y masculino, mencionando cómo estos se inscriben en el cuerpo, intervienen en él como prótesis que nada tienen de natural y que constriñen posibilidades de acción en el mundo, asegurando las asimetrías y la explotación de un sexo sobre otro.

Por lo tanto, “el género no es simplemente performativo (es decir, un efecto de las prácticas

culturales lingüístico-discursivas) como habría querido Judith Butler. El género es antes todo protético, es decir, no se da sino en la materialidad de los cuerpos” (Preciado, 2011, p.21).

Es interesante tomar de Preciado la visión de que las subjetividades son ficciones somatopolíticas que engendra el sistema sexo-género: hombre, mujer, homosexual, heterosexual, transexual, siendo sus prácticas e identidades también ficciones cerradas, fronteras, límites, constreñimientos, programas, etc. Al decir que son ficciones pierden toda característica esencial. En esta línea, Preciado (2011), entrega una apertura interesante, menciona que como la heterosexualidad en una tecnología social es posible intervenir y modificar sus prácticas de producción de identidad sexual.

La marica, la loca, la drag queen, la lesbiana, la bollo, la camionera, el marimacho, la butch, las F2M y los M2F, las transgéneras son bromas ontológicas, imposturas orgánicas, mutaciones protéticas, recitaciones subversivas de un código sexual transcendental falso (Preciado, 2011, p.23).

En este contexto de modificación plástica de la heterosexualidad como tecnología social, surgen las primeras prácticas contrasexuales como derivas del sistema sexo/género dominante, “la utilización de dildos, la erotización del ano y el establecimiento de relaciones S&M (sadomasoquistas) contractuales, por no citar sino tres momentos de una mutación poshumana del sexo” (Preciado, 2011, p.23).

Entender el sexo y el género como una operación que se sitúa en la materialidad de los cuerpos y la sexualidad como el resultado de una congruencia en relación a las prácticas sexuales que son asignadas como naturales, invita a pensar sobre la capacidad de acción que tienen las prácticas sexuales, corporales, políticas, en tanto pueden intervenir en el cuerpo, pensando el cuerpo como

una tecnología, como una prótesis que nada tiene de natural y en la cual es preciso desinstalar sistemas normativos de sexo/género.

En este sentido, nos importa develar cómo a través de la gestión e intervención corporal mediante operaciones de fijación, se naturalizan las prácticas que reconocemos como sexuales, esto funciona en detrimento de otras partes que excluimos para su uso y experimentación. Preciado (2011), responde a través de las prácticas contrasexuales, interviniendo aquellos dispositivos biotecnológicos de producción de subjetividad de género y sexual.

Preciado, citado desde Martínez (2019), aboga por el principio autocobaya, piensa el cuerpo como una plataforma tecnoviva desde donde se resiste a la hegemonía, buscando la desidentificación y desnaturalización de las tecnologías de producción somática, considerando el cuerpo como un laboratorio político.

5.1.2 Cyborg y hacking corporal

No hay nada que desvelar en la naturaleza, no hay un secreto escondido. Vivimos en la hipermodernidad punk: ya no se trata de revelar la verdad oculta de la naturaleza, sino que es necesario explicitar los procesos culturales, políticos, técnicos a través de los cuales el cuerpo como artefacto adquiere estado natural (Preciado citado en Martínez, 2019, p.89)

Cuestionar la naturalidad, es cuestionar la ciencia y como se ha impuesto como una verdad absoluta en los cuerpos. Donna Haraway, leída desde Martínez (2019) propone a los feminismos indagar en estas construcciones tecnológicas, que se incrustan para el control y normalización de las corporalidades y subjetividades como la ciencia, y rehacerlas desde perspectivas feministas para disputar el espacio del conocimiento, generando alternativas para las corporalidades más allá del sistema hegemónico.

Ella se centra en lo cyborg como nueva propuesta para la noción de cuerpo y subjetividad que “desactiva cualquier noción y explicación esencialista sobre el cuerpo, abriendo la posibilidad para su comprensión fronteriza y para la exploración de otras formas políticas.” (Haraway citado en Martínez, 2019, p.106). Haraway rescata lo híbrido, el cruce, organismo cyber que desafía la visión naturalista, biologicista y esencialista del cuerpo y la subjetividad, donde ya no habría fronteras entre lo artificial y lo “natural”, desarticulando la construcción binaria impuesta como natural del sexo y por lo tanto el género, las sexualidades y los deseos. La imaginería cyborg le entrega al cuerpo la posibilidad de identificar esta tecnificación y decodificar estas programaciones socioculturales. Esta perspectiva invita, desde la mirada de Haraway leída desde Martínez (2019), a los feminismos, a reapropiarse de los espacios de producción de conocimiento y reprogramar la tecnociencia, lo que “implica: reconceptualizar y articular lo orgánico y lo técnico; el cuerpo y la tecnología; el sexo el género, la raza y la etnia; lo masculino y femenino; la naturaleza y la cultura, etc.” (Martínez, 2019, p.106)

Esta idea de lo híbrido que propone la imaginería cyborg abre espacio para la multiplicidad, es decir a tener más opciones de las que el sistema hegemónico binario entrega. No se trata de más opciones categóricas, sino más opciones para la autoexploración y la posible decodificación corporal y subjetiva, como menciona Martínez (2019), tanto en lo micro como en lo macropolítico, y en ese transitar romper con una lógica estructural impuesta, “... una perspectiva y empleo subversivo de las tecnologías, no solamente, para las luchas feministas en el marco de la tecnociencia dominante sino, también, para la resistencia y apertura de nuevas posibilidades para nuestros cuerpos” (Martínez, 2019, p.105). Lo cybor invita a identificar el código único y cerrado para su reapropiación, reprogramación y decodificación corporal y subjetiva.

De una manera imprecisa y desde una perspectiva muy amplia hackear consiste en abrir un sistema, desvelar su funcionamiento, modificarlo y reorientarlo para usos no previstos es su diseño original. (Martínez, 2019, p. 108)

En este sentido Martínez (2019) a través de su trabajo etnográfico con redes transfeminista en España, indaga en la “reapropiación transfeminista del hacking”, revisa el cruce desde la práctica hacker como activismo contra la privatización y lo cyborg desde el feminismo de Haraway. Explica desde diversos autores que el hackeo es una práctica activista que busca desafiar la privatización del código cerrado en las programaciones, burlando sistemas de seguridad. Una práctica muy criminalizada por parte de corporaciones que trabajan con sistemas privados (software y hardware privado, y código cerrado) que generan “usuarixs dependientes y limitadxs sin posibilidad de acceder y modificar los programas, así como el incremento del control de los mismxs a través de sus datos, donde la invasión publicitaria es solo uno de los múltiples efectos del poder y la vigilancia:” (Martínez, 2019, p.110).

El hacking busca reapropiarse de la tecnología y del ciberespacio para así resistir a la privatización, buscando desarrollar un sistema abierto, al cual todos tengan acceso y puedan modificar y mejorar de manera colaborativa, alejado de la idea de su comercialización, vinculado más bien a la “producción e intercambio abierto y colectivo de conocimiento”.

El software libre, por tanto, se basa en el acceso al código fuente, abierto y disponible, y en la libertad para estudiar, ejecutar y modificar un programa según las diferentes necesidades, propósitos y usos, así como, en la libertad para distribuir o redistribuir las copias y programas modificados. Así mismo, los sistemas operativos libres permiten ejecutar funciones de seguridad para protegernos de las lógicas presentes en los sistemas operativos privativos que tornan en objeto de consumo y vigilancia a lxs usuarixs. (Martínez, 2019, p.111)

Al igual como lo hacen los transfeminismos en el contexto del estado Español, con los códigos cerrados socioculturales de esta era tecnopolítica, sobre todo en materias de sexo y género; El ejemplo de Preciado (en Martínez, 2019) es paradigmático: en relación a la propia experiencia busca identificarlos, develarlos, indagar en ellos e ir reprogramándolos a favor de intervenir estas normativas en el cuerpo, observando el cuerpo como una tecnología posible de hackear, resistiendo a la producción corporal normalizadora, decodificando dicha “naturaleza”. En cuanto a la experiencia de Preciado en base al principio autocobaya, su tránsito de género y consumo de hormonas, el hackeo corporal ha sido posibilitado por la autoexperimentación, ubicando al mismo cuerpo como un lugar de resistencia a la hegemonía, buscando la desnaturalización y la desidentificación de esas “tecnologías de producción somática y modelización de la subjetividad” (Martínez, 2019, p.120) que definen un cuerpo biológico, por lo tanto, un sexo, un género y una sexualidad.

Como afirma Preciado (2008) lxs hackers informáticos emplean el código abierto, Internet y programas copyleft como herramientas de distribución horizontal y libre de información, mientras que lxs disidentes, lxs productoxs de biocódigos corporales, lxs hackers del género y de la sexualidad toman como herramienta y plataforma tecno-viva el propio cuerpo. De esta forma, el autor establece que “será nuestra responsabilidad desplazar el código para abrir la práctica política a múltiples posibilidades” (Preciado citado en Martínez, 2019, p.141)

En esta línea, como menciona Martínez (2019), se visibiliza la importancia de intervenir a través de la práctica en las prótesis de género y/o sexuales, que se instalan en los cuerpos. Martínez (2019) investiga mediante trabajo etnográfico sus redes transfeministas en Barcelona, donde se encaran laboratorios que diluyen fronteras cuerpo tecnología, donde se abren y “subvierten códigos corporales y subjetivos.” (p.118)

La imaginaria cyborg de Haraway propone justamente esta posibilidad del cuerpo de ser decodificado y hackeado, y con ello abrir y subvertir códigos normativos en el cuerpo, o resistir a los efectos somatopolíticos de las tecnologías de normalización. En este sentido Martínez (2019), aboga por la importancia de la autoexperimentación como práctica política para hackear el propio cuerpo. Situada desde el contexto del estado español, indaga diferentes mecanismos políticos como la performance, los talleres, la postpornografía, desde donde se interviene el cuerpo y se producen otras subjetividades, dando lugar a la construcción de identidades placenteras.

Martínez (2019), menciona como la postpornografía, devela el carácter construido del sexo y del género. Pensarlo como una prótesis tecnológica activa la posibilidad de hackearlo, tomando consciencia sobre cómo los programas políticos de género operan en la percepción de nuestro propio deseo, orientaciones sexuales y formas de resistir. En esta línea, esta investigación está interesada en este vínculo, donde la reprogramación del género se activa a través de la práctica, reflexionando sobre cómo se han ido naturalizando ciertas prácticas sexuales a través de la repetición y como la autoexperimentación corporal como práctica política modifica y reprograma el cuerpo, la identidad subjetiva, las prácticas sexuales y con ello los mecanismos de deseo y placer.

Desde la indagación que hace Martínez (2019), en la performance y los laboratorios de estas redes transfeministas en Barcelona, esta investigación rescata el importante desplazamiento en la metodología de los talleres, desde la representación a la experimentación sensorial. Desde la representación, se trabajaba con la idea de producir un imaginario, otorgándole énfasis al producto. Desde la experimentación sensorial se pone énfasis a la experiencia y el proceso de exploración sensorial, donde el autoconocimiento invita a ampliar imaginarios, poniendo en el centro deseos y necesidades propias.

En esta línea Elena Urko citada desde Martínez (2019), comenta la importancia de este desplazamiento en los talleres:

...partiendo de nuestra multiplicidad de cuerpos y sensorialidades haremos un taller en el que investigaremos sobre nuestra sexualidad y nuestra percepción corporal. Generaremos un espacio de confianza, seguridad y juego, teniendo en cuenta los tiempos y procesos de cada unx. Resignificaremos nuestras diferencias y peculiaridades corporales viéndolas como un plus y no como un contra en nuestra sexualidad. Se trata de generar diferentes estrategias para crear imaginarios en los que nos veamos y se nos vea como cuerpos deseables y deseantes. A través de dinámicas que atraviesan el cuerpo, experimentaremos con multiplicidad de prácticas acordes a nuestra movilidad, sensorialidad y deseos con el fin de ampliar prácticas e imaginarios. Experimentaremos a que prácticas sensoriales nos invitan nuestros cuerpos generando nuevos deseos e imaginarios sexo-afectivos... (Martínez, 2019, p.145)

Insistiendo en el campo de las prácticas, ya sea corporales, somáticas, artísticas, escénicas, sexuales, etc., el interés de esta investigación está en conectar con las perspectivas de Martínez, Preciado y Haraway, pues develan cómo las tecnologías de producción de subjetividades operan en la materialidad del cuerpo interpelando al campo de la danza y la noción de cuerpo que configura mediante sus prácticas (Ginot, 2017), conscientes de los códigos cerrados socioculturales de esta era tecnopolítica, en materias de sexo y género.

5.2 Decodificando la danza contemporánea

5.2.1 Danza contemporánea y su relación con los tecnocuerpos

Para continuar, esta investigación desea posicionarse desde perspectivas teóricas que relevan el lugar del cuerpo y de las prácticas en la producción de conocimiento. Insistimos en rescatar de las perspectivas transfeministas la noción del cuerpo como una tecnología, donde sexo, género y sexualidad son tecnologías de producción de subjetividad, como menciona Bardet (2017), no precisamente para quitarle al cuerpo su dimensión resistente y política, sino todo lo contrario, para superar perspectivas feministas desde donde el cuerpo se concibe como algo socialmente construido, separando la materialidad del cuerpo mismo de la inmaterialidad significativa.

En esta investigación, el campo de la danza se ve interpelado por los movimientos y filosofías postfeministas, transfeministas, los estudios de género y sexualidad, teorías cuir, etc., repensando el rol de la danza y de su quehacer desde el cuerpo y el movimiento como motores de investigación. Sin duda, de entre todas las artes es la que está más directamente relacionada con el cuerpo y aspectos que bordean el ámbito de las subjetividades. Sin embargo, en su quehacer en este territorio, hay escasas investigaciones que se interesen en este cruce. Esta investigación invita a repensar el cuerpo y las prácticas y problematizar la escena, desde lecturas pos-estructuralistas. En esta línea, Brzovic (2012), menciona como la danza no deja de ser un espacio disidente, pues en su mayoría se compone por mujeres, homosexuales, no binarios, etc., pero esto no a modo de resaltar una diferencia, “sino de develar la importancia de que esta logre hacer aparecer al sujeto en el espacio escénico sin censurar sus contenidos enunciaciones performativas...” (p. 49). En esta línea, esta investigación se pregunta qué rol tiene el virtuosismo y la disciplina en estas operaciones de borramiento. Según Jiménez (2011), la necesidad de comenzar a considerar al individuo y su subjetividad -tanto para la historia de la danza contemporánea como para la disciplina misma-, de comenzar a considerar al individuo dentro del entramado social, ayudaría a considerar al sujeto-intérprete como potencia activa y política, y no simplemente como una entidad pasiva sobre la cual

actúan políticas normalizadoras. La autora revela cómo ciertas políticas operan en el campo disciplinar de la danza:

...quizás ya sería un gran paso el hacer consciente cuáles son los mecanismos y procesos que operan y [nos] determinan dentro de esta disciplina, para que la danza se siga desarrollando en espacios que puedan ser re-significados, en interrogar y explorar el contexto dancístico por medio de una desnaturalización de sus políticas y quizás así poder generar y proponer nuevas perspectivas, creaciones y políticas de discurso que amplíen y consoliden su rango de posibilidades. (Jiménez 2011, p.4).

En esta línea y desde una perspectiva pos-estructuralista, se abre la pregunta ¿qué cuerpos hoy?, ¿con qué somas se relacionan las prácticas de danza? Ginot (2017), entiende el cuerpo como un artificio que ninguna pureza tiene, no hay ninguna naturaleza en los sentires contemporáneos. En este sentido, reconoce la aparición de nuevos tecnocuerpos desde la filosofía contemporánea, interpelando al campo de la danza a ser curioso sobre la repercusión de las prácticas en aquellas experiencias tecnocorporales. Esto con el afán de reflexionar sobre la complejidad que se compromete cada vez que una práctica tiene que ver con la relación de un sujeto con su medio ambiente. Es por ello importante que una práctica de danza se cuestione en su quehacer, reflexionando como menciona Ginot (2017), su potencial de energía política.

5.2.2 Repercusiones de las prácticas somáticas en la danza contemporánea

Preciado (2009), define al sexo como órgano y práctica. Es interesante este desplazamiento hacia el cuerpo como plataforma tecnoviva, para comprender cómo las tecnologías de producción de subjetividad operan, cortando y fragmentando el cuerpo, generando zonas de alta intensidad sensorial que asocia con determinados sexos en favor de una distribución asimétrica del poder entre

los géneros. En esta línea, esta investigación invita a reflexionar sobre los roles y prácticas sexuales que son asignadas como naturales y que constriñen un número importante de posibilidades de acción y exploración tanto en el ámbito de las prácticas sexuales, como en ámbitos relacionales, en el amplio espectro. En este sentido, lo relevante de esta investigación sobre la posible decodificación tecnosomática, tiene que ver con el potencial de las prácticas en ello. Por ello, pone énfasis en la práctica corporal y las posibilidades de autoconocimiento que emergen de la autoexploración.

En esta línea, esta investigación tiene un particular interés por las prácticas somáticas, por lo que indaga en el trabajo de Isabel Ginot (2017), quien desarrolla su investigación basada en las prácticas somáticas. Ginot (2017) identifica lo transformador que ha sido para la danza el incursionar en las prácticas somáticas y su enfoque en el sentir, más allá de la habilitación y rehabilitación corporal, siendo esto último una de las principales razones de por qué bailarines se acercan a estas prácticas. Trabajan el tratamiento y prevención de lesiones y la búsqueda de conciencia corporal para un quehacer más óptimo y orgánico. Esto tiene que ver con sus cualidades relacionadas a la búsqueda de una baja intensidad, una temporalidad más lenta, la escucha de las sensaciones, énfasis en la exploración del movimiento y la disminución del esfuerzo corporal, lo que se contrapone a la valorización del exceso, la búsqueda de un ideal del movimiento y la sobreexplotación del cuerpo a través de la disciplina con impactos nocivos que pueden derivar en lesiones. Es decir, una suavidad somática a la cual comúnmente los bailarines acuden para contrarrestar los efectos nocivos en el cuerpo de prácticas “no suaves”.

Ginot (2017) llama a este conjunto de cualidades, que profundizan en el aprendizaje del sentir, “activismo perceptivo”, el cual tiene un tremendo potencial de energía política que luego Bardet (2017) resalta al mencionar el potencial ontológicamente político de las prácticas somáticas en danza contemporánea. Sin embargo, como menciona Ginot (2017), las prácticas somáticas no son en sí

mismas prácticas emancipadoras o liberadoras. Así, crítica a los discursos somáticos cargados de contenido ideológico y dogmático, en tanto legitiman a través de los discursos científicos y los relatos de experiencia, a las prácticas somáticas como prácticas universalmente liberadoras.

Ginot (2017), menciona la importancia de poner atención cuando una práctica se legitima a sí misma como la práctica somática lo hace a través de la ciencia, y lo peligroso que puede llegar a ser cuando se desliza hacia una función normativa definiendo el buen y el mal movimiento y, por lo tanto, que se debe y no se debe hacer. En este sentido interpela para recuperar su función performativa, así “tendría un valor no universal, sino puntual, y su potencial se mediría por el efecto que producen sobre un sujeto dado, en el encuentro con un contexto dado.” (p.174).

Ginot (2017), incorpora una mirada relevante a esta investigación, en tanto crítica a los discursos somáticos que, al enaltecer las bajas intensidades, pueden caer en la imposición de una norma disciplinar, enjuiciando y excluyendo otras prácticas corporales, sexuales o políticas que tengan cualidades más fuertes o explosivas. En ese intento, perderían todo su potencial de energía política.

Las prácticas somáticas denominadas suaves no buscarían entonces reemplazar otras prácticas “no suaves”, sino que coexistir para habilitar en el cuerpo más posibilidades y renovar imaginarios. En este sentido Ginot (2017) habla de lo neutro de las prácticas somáticas como un centro dispuesto a cualquier transformación, habilitando posibilidades de agenciamientos gestuales a través de la práctica propioceptiva, por ello pone énfasis en la autoexploración donde quien recibe la práctica tiene un rol activo y va desarrollando su propio proceso. Por esto y en contraposición a las pedagogías tradicionales, no se entrega un conocimiento ni se determina un ideal, sino que se organizan dispositivos que le permite al practicante descubrir y construir sus saberes, “Se trata de iluminar los procesos del conocimiento más que los saberes constituidos; las competencias que se

movilizan en primer lugar son aquellas de la observación, del no-juicio, de la no-dirección, de la escucha activa, etc.” (p.188). Por lo tanto, se educa en la exploración y la experiencia para la transformación y creación de nuevas posibilidades de movimiento, quien recibe la práctica construye en el registro del gesto, las condiciones de autonomía para la autoconstrucción del valor del sentir.

En esta línea Ginot (2017), apunta en el clavo al cuestionar esta creencia universal de que las prácticas somáticas implican en sí un mejoramiento, para reflexionar sobre la complejidad que se compromete cada vez que una práctica tiene que ver con la relación de un sujeto con su medio ambiente. En esta línea, se abre la pregunta sobre qué cuerpos hoy, con qué somas se relacionan las prácticas de danza entendiendo que no hay ninguna naturaleza en los sentires contemporáneos, por ello no sería preciso excluir los imaginarios corporales más extremos.

Las prácticas somáticas con sus suavidades intensivas y atencionales abren caminos hacia modos propicios para “deshacer las jerarquías relacionales y abrir un poder de acción que la fijación de ciertos roles impedía (como los roles de intérprete, paciente, profesor, empleado, usuario social, etc.). En fin, las prácticas somáticas serían, “por naturaleza” y particularmente por su estructuración pedagógica, reticentes a la imposición de normas” (Ginot, 2017, p.190).

En esta línea, como el activismo perceptivo se encuentra profundamente ligado a los valores de la acción, la autonomía y de la toma de distancia de las normas gestuales, “las prácticas somáticas han tenido también una función radicalmente política de crítica de sus normas jerárquicas, pedagógicas y estéticas.” (Ginot, 2017, p.189). Esto ha posibilitado la transformación de los espacios dentro de la danza, con otro tipo de agrupaciones más allá de la tradicional compañía, transformando también “la naturaleza de las categorías “coreógrafo/intérprete”” (p.190) dentro del espacio creativo, ampliando las formas de crear, permitiendo la apertura disciplinar y el tránsito entre posiciones

tradicionalmente rígidas. Por consiguiente, ha abierto cuestionamientos en el ámbito de lo social y lo político ¿Qué cuerpos pueden danzar? ¿Dónde se puede o no hacer danza? ¿Qué rol tiene el espectador en la obra?

Las prácticas somáticas permitirían pensar la escena con otros cuerpos más allá del bailarín virtuoso. En este sentido, esta investigación incorpora la perspectiva de Marie Bardet quien entrelaza filosofía contemporánea y estética, con improvisación en danza y prácticas somáticas (Feldenkrais).

Bardet (2017), menciona que tanto la operación constructivista de algunos feminismos, como la operación performativa de Butler, deja pasar oportunidades de una experiencia donde no se presupone un cuerpo prediscursivo. Menciona la importancia de pensar desde la danza una corporeidad en términos relacionales, más que en términos orgánicos.

...una corporeidad *al mismo tiempo* activo-pasiva o que huye de estas categorías; una corporeidad entre gestos más que sobre el cuerpo, que atraviesa la oposición entre material e inmaterial heredada de la larga serie de dualismos y abre la posibilidad de establecer una articulación entre prácticas artísticas y sociales. (Bardet, 2017, p.22)

Escapar a la oposición estricta entre actividad y pasividad, heredada del binarismo sexual y afirmar cierta relacionalidad de los gestos parecen ser dos vertientes importantes en la investigación de Bardet. Ginot citada desde Bardet (2017), viene a profundizar esta perspectiva, concibe la percepción en términos de enacción, resaltando el aspecto activo de la percepción, derribando esta mirada de la percepción como algo pasivo y la acción como algo activo. De esta manera, menciona la amodalidad perceptiva para referirse a los gestos en términos de relaciones, que no son ni meramente pasivos ni activos, gestos que transitan entre sentidos, entre percepciones y acciones.

Esto remite a experiencias de danza contemporánea e improvisación. Bardet (2012), interpela a la filosofía a repensarse en el encuentro con la danza. Si la filosofía tiende a ver en la danza una elevación ligera, es porque está atravesada por una cuestión de peso, desde los inicios de la modernidad o para Louppe de su contemporaneidad. Bardet (2012), invita a la filosofía a repensar la repartición de estos pesos. Louppe menciona que:

...la importancia del peso es una de los grandes descubrimientos de la danza contemporánea: no solo el peso como factor de movimiento, según una visión que quedaría llanamente biomecánica, sino el peso como *desafío* poético primordial. (Louppe, citado en Bardet, 2012, sp).

En esta línea Bardet (2012), menciona que lo importante no es el debate sobre el término danza moderna o contemporánea sino el pasaje a un consentimiento del peso, más que una lucha en contra de él, este desplazamiento abre tensiones no oposicionales, a partir de la apertura oposicional entre lo leve y lo pesado.

Aparece entonces la gravedad para muchos trabajos en danza, desde esta línea Bardet (2017) retomando el trabajo de Ginot desde la práctica somática, insiste pensar el cuerpo como corporeidad, adoptando otra mirada, donde la relacionalidad radical de los gestos, desde este activismo perceptivo, desarticula toda noción hegemónica y normalizadora del cuerpo. Bardet (2008), se centra en lo háptico de la piel, porque funciona en todas las direcciones al mismo tiempo, e invita al cuerpo a ponerse en relación cambiante y dinámica con la gravedad, en múltiples direcciones activo-pasivas. Conjuga el percibir con el hacer en el curso de la efectuación de un gesto para enfrentar nociones binarias y transitar entre gestos. En esta línea menciona como el sentido visual, lo frontal

y focal en la danza ha sido un paradigma hegemónico preciso de desarticular a través de las prácticas, para hacer de la danza una herramienta artística, social y política.

En esta línea, Mellado (2014), coreógrafa e investigadora desde la vereda de la danza contemporánea en Chile, menciona que lo político de la danza se genera cuando se cuestiona y tensiona la norma y lo “natural” del discurso hegemónico imperante:

...con el afán de instalar fisuras que ayuden a resignificar los modelos disciplinares y tomar conciencia de los cuerpos y subjetividades infiltrados dentro de la disciplina, para poder ampliar el espectro de posibilidades que podría llegar a presentar la danza, al asumir que lo que se pone en escena es un cuerpo real, y con esto contribuir a la inclusión de las diversidades de sujetos. (Mellado, 2014, p.56)

En esta línea, Jiménez (2011), identifica procesos de dominación del cuerpo por medio de la danza contemporánea chilena, haciendo un paralelo entre los procesos de docilidad de la danza, con los procesos de introyección de los valores socio-culturales.

Desde esta línea, como menciona Jiménez (2011), la danza contemporánea devela ciertos mecanismos en su accionar, como podría ser el mecanismo de abstracción ante los procesos socio-políticos e históricos operantes, que la lleva a imbuirse en un espacio atemporal, apolítico y sin un contexto cultural-histórico claro que la sitúe como tal.

5.2.3 Aproximaciones a la danza contemporánea en Chile

En este contexto, la danza contemporánea revisa y propone relecturas o remiradas sobre su propio lenguaje, tendencias y estilos, recuperando la visión histórica en un constante diálogo con el campo disciplinar. Esta revisión permite que se generen continuamente desafíos entre

lo artístico y la destreza técnica, que aparezcan líneas de trabajo en relación con la corporalidad, se planten criterios diversos respecto del significado estético y político de su quehacer. Asimismo, en esta constante revisión de su lenguaje, también debe reformular sus estrategias de lectura e interpretación que están inscritas en el propio quehacer. (Mellado, 2014, p.11)

Según Jiménez (2011), con respecto a la danza contemporánea en Chile, se debió reconstruir su legado desde agentes de otras disciplinas como los artistas visuales, debido a la escasez de registro, de sistematización y teorización de las prácticas dancísticas. Brzovic (2012) señala que esto no se debe a la falta de referentes, sino más bien a la falta de escritos que hay con respecto a métodos de composición. En esta línea, esta investigación recoge la necesidad instalada por Jiménez (2011) y Brzovic (2012) de cristalizar la escena de la danza contemporánea, pues ahí se podría generar la base contenedora de la creación que, de soporte a los discursos, y que permita conservar y valorar esa memoria para sus posibles relecturas futuras.

Para Mellado desde Jiménez (2011) hay un cierto vacío con respecto a la reflexión teórica en danza contemporánea. Es por esto que es necesario retomar los antecedentes el trabajo de la performance, pues han interpelado y afectado al campo de la danza ampliando las variables discursivas en los cuerpos al relacionarse con otros elementos, tecnologías y estéticas, la danza entra “en relación con lo otro y ha dejado de ser solo un despliegue de fuerzas físicas en contextos determinados, ampliando sus posibilidades y expandiendo su propia figura en el medio artístico.” (Mellado, 2014, p.10)

Como menciona Richard (1997) el arte que se venía desarrollando en Chile desde dictadura tiene que ver con la performance y el cuerpo presente cruzado por el contexto y con su repercusión en las identidades, trabajado por artistas visuales principalmente. El arte de la performance en tiempos

dictatoriales se logra adelantar en su enunciación performativa, como diría Brzovic (2012), a temáticas feministas queer posteriormente abordadas fuertemente por las teorías. La autora resalta que en la actualidad la performance sigue manteniendo el impulso de estar constantemente explorando fuera de lo que se enmarca en la industria cultural y espacios académicos, “el cuerpo se instala como dispositivo en acciones colectivas desde la performatividad como medio.” (Brzovic, 2012, p.48)

...en el surgimiento de performance de carácter político, el cuerpo es el protagonista de la puesta en escena de la identidad, la danza puede apoderarse de este discurso a sabiendas que habita en ellas un espacio abierto para experimentar denominaciones. Hacer aparecer este sujeto en el espacio escénico sin censurar sus contenidos enunciaciones performativas es un efecto que vincula la práctica con el espectador. Los procedimientos de creación no pueden censurar el tránsito por la sexualidad, pues es un referente en el cuerpo. La apropiación de un discurso por parte de la danza como disciplina provendrá del cuerpo y por lo tanto de su relación con la sexualidad y la identidad si la creación artística se sitúa desde un espacio político... (Brzovic, 2012, p.49)

En este sentido Mujica (2012) visibiliza que el arte y la danza no deben tener límites y que el espacio de crítica le permite la transformación de esos márgenes. Márgenes disciplinares que se rompen, se abre paso la hibridez y lo ambiguo, y se hace parte del cuerpo y movimiento contemporáneo, según Mujica (2012), lo que también genera cuestionamientos de la práctica y tendencias artísticas del cómo la danza, se involucra en su contexto, como genera discurso y crítica de problemáticas sociales, lenguajeando, componiendo en el espacio y comunicando un contenido.

Brzovic (2012) pone en relación la historia de la danza contemporánea con la historia de la performance. Expone que la forma discursiva de la danza contemporánea podría ser entendida como performance en cuanto a la performatividad como el acto de habla de un cuerpo expuesto en escena. Cuando la danza se acerca a la performance, se abre al cuerpo en escena, a lo transdisciplinar y, lo que para Brzovic (2012) es “el ejercicio de democratización de la práctica”, la experiencia misma de su realización, compartida con el espectador. La performance se involucra con los cuerpos y subjetividades que la experimentan, tanto “en los hábitos culturales de los sujetos y sus condiciones materiales e ideológicas...” (p.50)

Es así, como las nuevas necesidades y reflexiones que se instalan en el complejo creativo comienzan a constituirse desde las particularidades que nos ofrece este diálogo transdisciplinar entre sus diferencias y o afinidades de cada disciplina, en donde los márgenes se ven tensionados por la relación dada entre las distintas perspectivas y campos (sociológicos, estéticos y políticos). Con ello, se despliega un tercer cuerpo o lenguaje que se construiría desde la mixtura de estas voces, diluyéndose con esto las fronteras o límites de cada disciplina que hasta entonces se establecían en una unidad más bien cerrada en sí misma. Surgen así nuevas interrogantes en torno a las especificidades y se forman nuevos métodos y códigos de producción para la subsistencia particular de cada obra o puesta en escena. (Jiménez, 2011, p.9).

Para Mellado (2008) es importante instalar una mirada crítica sobre la producción en danza, es decir, en sus creaciones e incidencia en la cultura. Esto para Jiménez (2011) abriría “nuevas perspectivas de este arte escénico con sus múltiples posibilidades discursivas en lo interpretativo representacional, en los procesos metodológicos, políticos y en la construcción de lenguaje.” (p. 23). Y justamente es esto lo que para Brzovic (2012) la performance le hereda a la danza

contemporánea, un cuerpo sin limitaciones discursivas, que juega con las proxémicas, transgrede constantemente sus márgenes y los de otro, y en esa práctica vislumbrar al cuerpo y su subjetividad en la danza contemporánea, lo que le da espacio para encontrar nuevas posibilidades para la creación y la puesta en escena. El cuerpo en escena, el cuerpo en movimiento, el cuerpo lenguajeando a través de una corporalidad afectada por el entorno en que habita, un cuerpo político y social afectado por su contexto. La experiencia performática propone al cuerpo como un lugar de resistencia, problematizando su subjetividad “para configurarla críticamente” (Mellado, 2014, pág. 11)

La contemporaneidad en la danza viene a deshacer las fantasías, ilusiones y representaciones. Como menciona Bardet (2012), una atención al movimiento desde la relación cambiante de todos los pequeños agenciamientos en curso, no puede ser la representación de un movimiento efectuado.

Se toma al cuerpo, su movimiento y todo lo que en ello habita como motor de la obra, en conexión constante con el contexto, las tendencias filosóficas y las subjetividades, lo que abre un diálogo directo con el espectador rompiendo esa distancia con el artista, “para romper con las jerarquías y los roles y exacerbar la experiencia vivida en la obra” (Brzovic, 2012, p.51). Ya no es el virtuosismo, la belleza y el lucimiento como en la danza clásica, tampoco se trata de lo que la obra quiere expresar como lo era en el modernismo (con un sentido pedagógico), sino el acto mismo de su producción, la experiencia del cuerpo. Es por esto que, Mellado, desde Brzovic (2012), le otorga a la creación en danza contemporánea un carácter autobiográfico en su discurso, anunciando su performatividad, haciendo aparecer las subversiones identitarias de un cuerpo.

6. Marco metodológico

La investigación implica el reconocimiento de las posiciones subjetivas que cruzan las experiencias biográficas de las investigadoras, criticando la neutralidad del conocimiento y la apuesta por la comprensión parcial del mismo para el desarrollo de conocimientos situados y críticos. Desde las propias experiencias biografías, se levanta el interés por investigar en el campo disciplinar de la danza, indagando en el cruce con las prácticas somáticas. Poniendo especial énfasis en el cuerpo y en aspectos subjetivos, experiencias somáticas y significados en torno al quehacer dancístico y por lo tanto creativo.

La metodología que se utilizó para la presente investigación fue de tipo cualitativa de carácter exploratoria, con el fin de conocer y descubrir sin mayores antecedentes sobre investigaciones precedentes en la misma temática. Se utiliza el método cualitativo para profundizar en las experiencias subjetivas, abarcando elementos del contexto y a las personas de manera holística, desde sus propios marcos de referencia. A propósito del contexto, esta investigación se lleva a cabo a través de la plataforma zoom, asumiendo que, si bien la virtualidad no da la posibilidad de un contacto directo, no descorporiza la relación con las entrevistadas. En esta línea, y a modo de generar una relación no extractivista con las artistas y bailarinas que son la fuente del conocimiento en esta investigación, se establece una relación de colaboración entre investigadoras e informantes.

6.1 Muestra

La elección de la muestra se llevó a cabo a través de redes de contacto directo con trabajadoras de la danza contemporánea con residencia en Santiago y Gamboa, que desempeñan su quehacer dancístico desde el cruce con las prácticas somáticas, cumpliendo un rango etario de 30 a 45 años. La elección de la muestra se llevó a cabo mediante un criterio no probabilístico, donde se

seleccionaron cuidadosamente a las entrevistadas, según ciertas cualidades que permiten cumplir con los objetivos de la investigación. Debido a la contingencia actual los encuentros fueron de carácter virtual, debido a este cambio se posibilitó el encuentro con la entrevistada que reside actualmente en Brasil.

6.2 Técnica de recolección de información

Se llevaron a cabo tres entrevistas en profundidad de carácter biográfico, con el fin de indagar de manera profunda en las experiencias somáticas y en los significados y resignificaciones que las trabajadoras de la danza hacen del quehacer dancístico.

Por entrevistas cualitativas en profundidad entendemos encuentros cara a cara entre las investigadoras y las informantes, encuentros dirigidos hacia la comprensión de las perspectivas que tienen las informantes respecto de sus vidas, experiencias o situaciones, tal como las expresan con sus propias palabras. Las entrevistas en profundidad siguen el modelo de una conversación entre iguales, y no de un intercambio formal de preguntas y respuestas. La pauta de preguntas tiene la característica de ser abierta y flexible, dando la posibilidad de generar diálogo y conversación bidireccionalmente.

En esta oportunidad y debido al contexto se llevaron a cabo tres entrevistas en profundidad mediante plataforma zoom, el rapport o confianza con las entrevistadas posibilitó el despliegue de una conversación cotidiana y biográfica en esta nueva plataforma donde se abogaba por la corporización del encuentro virtual.

Es importante señalar que la muestra de esta investigación en ningún caso pretende generalizar sobre los significados que todas las trabajadoras de la danza hacen del quehacer dancístico, sino investigar en las perspectivas, trayectorias y saberes que se desprenden de los discursos y prácticas de estas tres trabajadoras de la danza contemporánea.

6.3 Consideraciones éticas

Respecto a las consideraciones éticas, se comparte un consentimiento informado con la petición de colaborar de manera voluntaria en la investigación que tiene un carácter biográfico y por lo tanto íntimo. A modo de hacer emerger sus singularidades a través de las narrativas de las entrevistadas, se solicita revelar sus identidades en los resultados de la investigación, sin pretensiones de hacer generalizaciones sobre todo el universo de trabajadoras de la danza. Sin embargo, posteriormente, se decide resguardar la identidad de las informantes por el tipo de información que emerge de la conversación. Por otro lado, es relevante que las colaboradoras de la investigación puedan revisar, contribuir y aprobar los resultados finales, pudiendo hacer uso de la investigación para los fines que estimen necesarios.

6.4 Técnica de análisis de los datos cualitativos

En primera instancia se lleva a cabo la identificación y descripción del contenido manifiesto y latente de los discursos de tres trabajadoras de danza contemporánea y prácticas somáticas, indagando en las experiencias somáticas en dispositivos tecnosomáticos-estéticos de carácter institucional de formación profesional y en los dispositivos somáticos conocidos como técnicas y/o prácticas somáticas. Para conocer los significados que las tres trabajadoras de la danza hacen sobre el quehacer dancístico y la resignificación de las prácticas de creación. En una segunda instancia se lleva a cabo un análisis en profundidad del contenido manifiesto e inferencias del contenido latente que es contrastado con el marco teórico que respalda la investigación.

7. Análisis de contenido

En el siguiente apartado se describen los datos recogidos de las entrevistas en profundidad, organizados en categorías y subcategorías según los objetivos de la investigación. En este sentido,

se identifican las respuestas de las entrevistas con una R y su respectivo número, datos que están organizados en un cuadro de sistematización que se adjunta como anexo.

7.1 Trayectorias somáticas

Por trayectorias somáticas entendemos todos los hitos vitales y experiencias somáticas en dispositivos tecnosomáticos-estéticos¹. A su vez, los dispositivos tecnosomáticos-estéticos serán analizados a través de la función normativa y performativa que emerge de cada dispositivo en tanto se ponen en contacto con experiencias y trayectorias biográficas particulares, cruzadas por aspectos personales, políticos y socio históricos.

7.1.1 Categoría 1: Hitos vitales

Esta categoría aloja todas las experiencias vitales significativas en la historia de vida, más allá del contexto de formación y del quehacer dancístico. Sin embargo, las tres trabajadoras de la danza comentan que sus primeros acercamientos a la danza estuvieron marcados por el hito vital de la infancia. En todos los casos hubo un acercamiento al movimiento que describen desde el juego.

La entrevistada N°1 (R1-R2) siempre estuvo inevitablemente ligada a la danza desde muy pequeña, ya que su mamá estudió la carrera y es parte de la generación de Nury Gutes. Comenta que esta vinculación siempre fue desde el arte más que la pedagogía en danza, ya que como su madre era profesora de danza no quería que ella también lo fuera. La entrevistada N°1 (R2) profundiza que ese vínculo con la danza era desde un lugar de mucha expresión corporal y el cuerpo presente, no desde

¹ Llamamos tecnosomático-estético a todo dispositivo que a través de un lenguaje de movimiento se pone en relación con la experiencia de un cuerpo integrando, cruzado por aspectos personales, políticos y socio históricos.

el ballet, pues la generación de su madre ya venía con nuevas perspectivas de la danza. Define como muy orgánica su llegada a la carrera profesional.

En el caso de la entrevistada N°2 (R2) su primer acercamiento a la danza es más bien desde el acceso al mundo y el despliegue físico, no desde un dispositivo tecnosomático-estético, formación, escuela, lenguaje, técnica, etc. La entrevistada N°2 (R2) menciona como le encantaba subirse a los árboles, correr como el viento, por lo tanto, se vinculó con el movimiento desde un lugar de despliegue físico, pero no poético dancístico.

En el caso de la entrevistada N°3 (R2) hubo un acercamiento a la danza directo desde la formación disciplinar a temprana edad: "...fui al conservatorio a los diez once años, de los diez a los once, porque cumplo año justo entremedio, en junio y ahí claro po, la transición de niñez a la adolescencia, entonces entre súper jugando" (Entrevistada N°3, 2021: R2). El contexto histórico post dictatorial marca su pasada por el espacio formativo, lo atribuye a las autoridades de la institución y sus preferencias políticas que ella describe como fascistas.

En ambas entrevistas, la entrevistada N°2 (R2) y la entrevistada N°3 (R7), señalan experiencias vitales muy fuertes que afectan en su emocionalidad y en algo físico, corporal. Estas experiencias las marcan por diversos motivos, en el caso de la entrevistada N°2 (R3) el aborto fue un hito muy violento, sobre todo por enmarcarse en el contexto chileno de ese entonces. La entrevistada N°2 (R2) profundiza más en esa somatización de la experiencia e identifica una desconfiguración progresiva al punto de no poder caminar.

...no podía caminar, o sea, fue una desconfiguración progresiva, donde perdí la capacidad de caminar, no es que no caminara, así como freudianamente, no me puedo parar, era que había perdido toda organización, era como que tenía que caminar frente a la gente y me daba pudor

porque era como que no, que estaba completamente desconfigura... (Entrevistada N°2, 2021: R2)

En este sentido la entrevistada N°1 (R7) destaca la maternidad como un hito importante que cambió su relación con el cuerpo. Donde el cuerpo empieza hablar con mucha fuerza y reflexiona que en verdad el cuerpo siempre está hablando.

7.1.2 Categoría 2: Experiencias sentidas en los dispositivos tecnosomático estéticos: función performativa y normativa

Enmarcada en el quehacer de la danza, esta categoría aloja todas aquellas experiencias somáticas, o también le llamamos experiencias sentidas en dispositivos tecnosomático-estéticos, donde emerge lo físico y emocional. Llamamos tecnosomático-estéticos a todo dispositivo que a través de un lenguaje de movimiento se pone en relación con la experiencia de un cuerpo integrando, cruzado por aspectos personales, políticos y socio históricos. Adquiriendo una función performativa y/o normativa según la experiencia sentida y vivida en el dispositivo tecnosomático-estético.

La entrevistada N°1 (R2) comenta que inició su carrera profesional en danza audicionando a tres universidades que la impartían: la universidad de Chile, la Arcis y la Espiral, quedando seleccionada para las últimas dos y se decidió por la Espiral, le pareció que aquí se iba a mover más, le pareció más exigente.

En el caso de la entrevistada N°2 (R2) fue estudiando Diseño Teatral donde tuvo ramos de movimiento y donde dio cuenta de una cierta inteligencia corporal la cual describe como gozosa. Posteriormente toma clases con Francisca Fuenzalida en el centro de danza Espiral y en una instancia realiza una práctica de meditación trascendental la cual la transformó, incluso siendo notorio para su entorno. Práctica que contrastaba con la formación Leeder de la escuela. Destaca su reflexión sobre lo blando que somos a las palabras. Luego la entrevistada N°2 (R2) entra a estudiar la carrera

de danza en el Espiral, donde da cuenta sobre su formación modernista, poniendo énfasis en su decisión de entrar en una escuela donde te enseñan un determinado lenguaje y donde se bailan obras con ese determinado lenguaje. Menciona recordar la sensación de un trabajo muy físico “como onda ponte el overol y trabaja” (Entrevistada N°2, 2021: R2). En este lugar no volvió a tener una experiencia somática como define la práctica anteriormente mencionada, sino que la formación profesional tiene un enfoque más disciplinar, con mucha carga corporal, desgaste físico y mental. La entrevistada N°2 (R2) define su primer año en la carrera como muy duro a nivel físico, también transformador, y su pasada por los deportes en su adolescencia le ayudó a transitarlo de mejor manera.

De igual manera se refiere la entrevistada N°3 (R5) a su formación profesional en el conservatorio de la Universidad de Chile, quien se define muy trabajadora en esos tiempos de estudio, donde estuvo callada y poniendo el cuerpo, y rescata que de alguna manera esto le sirvió para formaciones independientes futuras. A su vez caracteriza el dispositivo tecnosomático-estético Universidad de Chile, como disciplinante y con alto rigor técnico, comenta que su formación hubiera sido más terrible sin sus hermanas amigas, con las cuales se rebela, transformando esto rígido en algo más llevadero.

...yo creo que si no hubiera sido por las compañeras que tuve, mis hermanas amigas, hubiera sido más terrible, con ellas podíamos hacer revoluciones, nos metíamos adentro de los casilleros, iban a buscarnos porque no entrábamos a clases a veces, porque había mucho smog y no queríamos hacer la clase, bien pesadas también, o cerrábamos a veces la puerta a la profesora porque no queríamos hacer ballet, ahí quedaba la cagá pero no importa, estábamos juntas, muy aplanadas, entonces eso ayudaba un poco a llevar esta cosa rígida, que en el fondo uno cuando niño quiere jugar y por lo menos uno es niño hasta los trece catorce años en esa época... (Entrevistada N°3, 2021: R4)

La entrevistada N°3 (R2) expresa disgusto por ciertas prácticas pedagógicas vividas a temprana edad (10 u 11 años) en el conservatorio, a raíz de su relación con las técnicas para las cuales la categorizaban como “mala”, a pesar de que ella no se sintiera así, generando un mayor interés por la improvisación y la expresión. A pesar de esto tuvo una experiencia inspiradora con una docente que le permitió desplegar su imaginario y sensibilidad donde se busca la expresión propia, algo que se contrapone a la formación universitaria que era más bien técnica. Proceso que fue muy revelador en cuanto a la construcción de su personalidad a través del movimiento.

Agarrando lo anterior sobre las prácticas pedagógicas y el disciplinamiento la entrevistada N°3 (R4) expresa la sensación de miedo que tenía, junto a sus compañeras, en ese entonces hacía algunos profesores, algo que tiene muy latente, incluso a llegar a tener manifestaciones corporales como tiritar u orinarse. En su experiencia en la institución formativa señala lo horrible que era un timbre que existía previo a todas las clases, da cuenta de un disgusto en cuanto a lo disciplinar tan estricto y resalta cómo esto determina al cuerpo. A su vez, en el discurso de la entrevistada N°3 se destaca el rigor como base sólida en la formación de la Universidad de Chile, este rigor le enseña a disciplinarse y ordenarse, ya que sus padres trabajan todo el día. Además, menciona de manera reiterada la experiencia inspiradora con Peggy Kuruz, siente haber sido muy impulsada a desarrollar su creatividad, incluso llegando a crear su primera compañía llamada Lluvia bajo luna.

Para la entrevistada N°1 (R3) el proceso de carrera universitaria fue muy intenso en cuanto al rigor y la disciplina, y cree que es porque estas vienen desde algo externo por lo tanto es difícil integrarlo sobre todo cuando hay un formato fijo en el cual encajar, lo cual le costó mucho incluso siendo super rigurosa y disciplinada. Expresa que no era que no le gustara moverse, todo lo contrario, si no que le costó por un tema de conexión corporal el cual se enseñaba de manera muy abstracta, desde la interpretación y expresión, “pero no desde el sentido interno del cuerpo ¿dónde está mi cuerpo?, levantarlo así ok! ¿Cuál es el contexto? ¿Cuál sería el motivo real? cómo se justifica si después solo

voy a improvisar, ¿Para qué? no me cuadraba, el mono no me cuadraba...” (Entrevistada N°1, 2021: R3). Ella pensaba que había técnicas que enseñaban, las cuales no se ligaban entre sí, y describe también cómo tenía la sensación de estar cayendo, pero de manera rígida, la sensación de tropiezo la cual le parece poco pedagógica y no le hacía sentido. La entrevistada N°1 (R2) identifica como el rigor y la exigencia de la carrera la llevó a lesionarse varias veces durante el proceso. Percibe que tenía que aplicar mucha tensión en cuanto a tono muscular para mantenerse en pie y con una postura correcta y rígida. Esto no le hacía sentido, no sentía la preparación necesaria en su cuerpo, el cual se resintió. Aunque ella se considera una persona exigente y con una fuerte capacidad física, no le hacía sentido esa perspectiva de abordar el cuerpo, sintió el proceso muy duro e incómodo corporalmente lo que la llevó a buscar la conciencia corporal.

En esta misma línea, la entrevistada N°2 comenta sobre la autoexigencia que se impone al decidir hacer de la danza su carrera profesional: “esa sensación muy instalada de como dije yo voy a ser de esta weá algo, entonces me puse el overol y trabaje trabajé trabajé trabajé y trabajé” (Entrevistada N°2, 2021: R2). Autoexigencia que se impone porque se percibe atrasada, permeada por nociones más tradicionales sobre el quehacer de la danza, donde la formación comienza desde una etapa muy inicial. En esta línea comenta haber tenido experiencias de lesiones muy extrañas que no atribuye al dispositivo de formación en danza moderna escuela Espiral, sino que lo atribuye a su asimetría corporal y desconfiguración a propósito de hitos vitales que marcan su trayectoria de vida.

...en segundo igual tuve unas lesiones raras porque yo era muy asimétrica, tenía una rotación, una escoliosis con torsión en la lumbar, entonces no podía poner los pies paralelos, si no que tenía que separarlos como más afuera de la cadera, era realmente chueca, estaba muy chueca, o sea esa desconfiguración que yo sentía que no me permitía caminar, era real, se había, era, se había transformado en algo físico... (Entrevistada N°2, 2021: R2).

Durante la formación profesional la entrevistada N°2 (R2) destaca un hito vital importante que fue su embarazo, el cual trae consecuencias físicas que la mantienen constantemente decodificando su cuerpo. Perdió musculatura, después de considerarse alguien fuerte, pero destaca que ganó cierta libertad en su cadera en relación a una lesión derivada de la técnica Académica y la apertura. Expresa el impacto de la maternidad en combinación a estudiar la carrera de danza, pues ella no dejó de estudiar y cuando vuelve a cuarto, un profesor la interpela a volver al inicio de su carrera.

Por otro lado, la entrevistada N°3, menciona que pasar del conservatorio de la Universidad de Chile a la escuela Espiral fue una experiencia positiva, la base que traía del conservatorio le permite bailar e interpretar las técnicas, y a su vez el Espiral le da la posibilidad de salir de ese formato tan rígido aprendido en la Universidad de Chile, le da la posibilidad de liberar esas técnicas, porque de alguna manera ya estaban integradas. También menciona que en la escuela Espiral no le dan tanto énfasis a las calificaciones, sino más bien a la persona: “...pero más importaba la (su nombre) cachay, en el Espiral yo sentía mucho más fresco eso, empecé a agarrar más el gustito al hacer también más” (Entrevistada N°3, 2021: R5)

Retomando a la entrevistada N°2 (R3), ella no siente que su primera formación profesional la haya rigidizado, sino más bien la habilitó en términos de fuerza y que su tema tenía que ver más con la postura, con una organización estructural, y su desconfiguración corporal por experiencias vitales previas. A su vez tenía la percepción de estar atrasada en la formación en danza, comienza a tomar clases de manera paralela a su formación profesional. Conociendo otros dispositivos tecno somáticos estéticos donde el cuerpo entra desde otro lugar. En esta línea también es importante resaltar la intención que moviliza a la entrevistada N°2 a la búsqueda de otros lenguajes, paralelo al proceso de formación profesional.

Con respecto a estos lenguajes o tendencias contemporáneas, menciona que este abordaje comenzó con Nury Gutes, desde lo formativo, luego con Almudena Garrido conoce un trabajo diferente del

que venía haciendo: “era como la primera persona con la que estuve en el piso diferenciando articulaciones ¿cachai? y después un fraseo” (Entrevistada N°2, 2021: R3). Continúa profundizando en el lenguaje de la danza contemporánea en la Vitrina, en específico con Daniela Marini, desde donde aprende de la danza y el movimiento a un nivel técnico de intimidad física, descripción que parece interesante resaltar. Donde el gran tema ha sido desaprender, menciona estar muchos años en la búsqueda de desaprender lo aprendido a nivel corporal.

En el ámbito de la danza contemporánea, la entrevistada N°2 resalta una mención a la primera facilitadora que le dice que no se corrija, eso le causó extrañeza ya que se corregía constantemente. Durante un largo periodo se corregía pensando que lo que hacía en términos corporales, dancísticos y de movimiento no estaba bien, mencionando que esta manera disciplinar de relacionarse consigo no solo tiene que ver con la formación, sino con aspectos inconscientes, como la configuración del súper yo, menciona: “cuantas le puede uno atribuir a la formación y cuantas vienen en uno de antes de la configuración del súper yo no más ¿cachai? Como del deber ser y de la obediencia, todos esos mambos que traemos po, entonces ahí es difícil, pero como un proceso largo...” (Entrevistada N°2, 2021: R6).

Por su parte, la entrevistada N°3 (R5) se acerca al lenguaje contemporáneo desde un lugar más profesional, audicionando a Espacios Invertidos, obra de danza contemporánea dirigida por Elizabeth Rodríguez. La entrevistada N°3 menciona vivir dos exhaustas semanas de audición para quedar seleccionada como intérprete de esta obra. Agrega el carácter vanguardista de Espacios Invertidos, donde le sacaron el jugo. Mencionando que Elizabeth Rodríguez había llegado de Estados Unidos con un nuevo lenguaje, siendo el boom de la época noventera, donde Elizabeth atrae las miradas de las revistas de espectáculos, específicamente la Revista Paula, en su rol de coreógrafa. En la búsqueda de la entrevistada N°3 (R5) destaca su encuentro con el lenguaje Brumachon, en esos tiempos de moda, con el cual nunca se sintió realmente cómoda por su intensidad corporal.

En su acercamiento a las técnicas contemporáneas, la entrevistada N°2 (R4) pone foco en los facilitadores de las prácticas en las que ha participado, más que en la técnica. No invisibiliza al facilitador en ese traspaso y valida los posibles cruces de técnicas que el genera.

Primero como que cacho que más allá de las técnicas, hay personas que transmiten técnicas, y eso es como zoom, no podí hacer como que no está, porque lo que te está entregando esa persona es su comprensión de algo. Entonces cuando yo les nombro a todas estas personas, todas estas personas me introdujeron en un montón de conceptos que ellos manejaban, desde Alexander, desde Feldenkrais, desde, y de Eukinecis, desde Reales, ¿cachai? (Entrevista N°2, 2021: R4).

La entrevistada N°1 (R4) se siente atraída por las tendencias contemporáneas que en primera instancia aparecen en su espacio formativo, donde destaca la apertura a la tridimensionalidad, no porque le fuese fácil si no que le gustaba lo acrobático y le parecía que entrar al suelo era más orgánico y no solo distal. Posteriormente hubo un mayor acercamiento a las tendencias contemporáneas en su viaje a Bélgica, en un momento dónde estaba sucediendo mucho la danza en ese lugar. Aquí había escuelas de formación para profesionales donde cualquiera podía ir a tomar clases por poco dinero, las cuales sucedían todos los días. Con facilitadores como David Zambrano con Fly Low, el cual es muy rápido, ágil, acrobático y elíptico, y Frey Faust con Axis Syllabus el cual le “dio todo ese contexto de apoyo somático para poder desarrollar este otro lugar contemporáneo que es súper performático que es súper competitivo por decirlo, entonces si el Axis me dio esa basecita ese colchoncito de cómo entender, ¿no cierto?, de cómo hacer ambas digamos.” (Entrevistada N°1, 2021: R4).

La entrevistada N°2 (R6) explica a través del trabajo de David Sambrano con el Fly Low como algunas tendencias contemporáneas en la danza nacen de experiencias somáticas ligadas a la autoexploración y lo terapéutico, y cómo finalmente puede derivar en una técnica.

En esta misma línea, retomando a la entrevistada N°1 (R5), ella relata que sus ganas de observarse y saber de dónde venían sus dolores corporales, la llevaron con una kinesióloga en Chile con la cual tuvo su primera relación con prácticas somáticas, aunque no lo sabía directamente. La kinesióloga no trabajaba solamente con la manipulación miofascial, sino que te investigaba a través de la caminata, el baile libre, acostada, diferentes formas con las cuales ella inventaba su metodología, la cual la lleva a desarrollar su conciencia corporal. Experiencia que le hizo click y le abrió cuestionamientos sobre el peso corporal, lo que después viene a reafirmar la práctica de contacto la cual está muy ligada a las prácticas somáticas. A la entrevistada N°1 le parecía muy frustrante no poder levantar a alguien más pequeño por ejemplo y entendió que constaba solo de organización estructural del cuerpo. Esta experiencia la incentivó a indagar más llegando al Aikido, que no es en sí una práctica somática, pero desarrolla una línea somática. Posteriormente la entrevistada N°1 (R4) incursiona en otras somáticas en su viaje a Viena, Austria. Experimenta el Body Mind Centering, Feldenkrais, Alexander, y comenta que en este lugar geográfico existe harto estudio de performances llegando a la conclusión que la formación contemporánea es ecléctica.

La entrevistada N°1 (R1) comenta que en su primera formación en el Espiral no había un trabajo de conciencia corporal ni tampoco ella podía acceder a un dispositivo que lo tuviera. En este primer periodo de formación dice no haber entendido tanto el dolor y como este te muestra con claridad los límites, los cuales te ponen en contexto. Contrastado con su formación en Axis, encontró esa fusión entre el dinamismo y la conciencia somática con el trabajo de energía cinética en el cuerpo. Algo que le abrió un mundo con respecto a la diferencia entre lo funcional y lo estético, y lo importante de la decisión en ello. Comenta que:

...el objetivo es en el desarrollo del cuerpo en locomoción, en cinética, no quiere decir que tengo que estar saltando todo el rato, pero quiere decir que si tengo que estar saltando todo el rato ese va ser mi lugar de pesquisa y es también somático, no deja de serlo, no deja de ser profundo, eso me abrió el Axis como que fue muy, para mí fue muy debelador en ese sentido... (Entrevistada N°1, 2021: R6).

También hubo un cambio de perspectiva con respecto al dolor físico, la práctica somática le trajo una relación con el que se presentaba a favor de mostrarle sus límites, y eso la removió bastante, su cuerpo cambió y comenta que hasta ahora no ha tenido ninguna lesión: “me duele el cuerpo, me duele la espalda, me canso, normal, todo me pasa eso normal. Pero hace muchos años que no tengo ninguna lesión.” (Entrevistada N°1, 2021: R7).

La entrevistada N°1 se sumergió profundamente en el Axis y le trajo cuestionamientos sobre la danza en sí misma: “estaba todo mal (risas) y que todos lo estaban haciendo pésimo, todo no, lo están haciendo pésimo, se van a romper, lo están haciendo pésimo, por favor cuiden el cuerpo y pasé varios años bien policia (risas) como encontrando todo pésimo...” (Entrevistada N°1, 2021: R8).

Entonces para ella el dispositivo Axis fue una escuela de descolarización, ya que te incentiva a buscar intereses propios, donde los facilitadores comparten herramientas contigo, pero no te dicen cómo hacer las cosas y si tú quieres más orientación tienes que buscar el diálogo, lo que le permite empoderarse de su proceso. En ese lugar de formación más informal, que en esa época clamaba Axis, se entrega la capacidad de agencia al estudiante y el facilitador es solo un intermediario, una perspectiva que la enamoró para posteriormente dar clases, cuando la pedagogía no era lo que realmente le llamaba la atención, se sentía más coreógrafa e intérprete, una división que traía desde el Espiral y que el Axis también removió, ya que percibió que los roles eran imaginarios. El Axis la motivó a querer compartir la información y acercarse a la pedagogía.

La entrevistada N°2 (R4) y la entrevistada N°3 (R8) destacan una experiencia en prácticas de Authentic Movement o Movimiento Auténtico que en si no es una práctica somática, pero identifican ciertas perspectivas similares. Ambas relatan que había que estar con ojos cerrados, acompañada de un observador que posteriormente te comparte su testimonio sobre tu experiencia. En el caso de la entrevistada N°2 (R6) lo que le gusta de la práctica es que no está enfocada en ideales y virtuosismos, y destaca su intención hacia la introspección y viajes internos. Para la entrevistada N°3 (R8) fue muy revelador en cuanto al aprendizaje que define como llevadero y no rígido, en contraste con otras formaciones más tradicionales. La entrevistada N°3 (R6), en su reflexión sobre ciertos dispositivos de carácter disciplinar, menciona diferencias claras entre las técnicas somáticas y prácticas somáticas, comentando sobre su experiencia en el Body Mind Centering, significando este dispositivo como una práctica libre, de reflexión y observación, desde donde se abre una posibilidad subjetiva de entender la práctica.

Posterior a un momento de crisis, a la entrevistada N°3 (R8) se le abren cuestionamientos con respecto a cómo era su danza en esos momentos, ya que notaba que habían ciertos patrones aprendidos a los que recurría siempre al ponerse en movimiento. El BMC le posibilitó la idea de repatronizar con la búsqueda de no volver siempre a la misma movilidad.

La entrevistada N°2 (R6) destaca dos experiencias en dispositivos con enfoque somático en los cuales existe una revelación. Ambas experiencias se asocian al placer. En una instancia se trabajó con la imagen de “estar tirando” y en la otra desde la vagina y sus músculos, en esta segunda se destaca la potencia creativa de la sexualidad femenina. La entrevistada N°2 (R8) menciona también una práctica en Viena donde experimentó un ejercicio desde el movimiento del sacro, añade como a través de un ejercicio (incluso repetitivo) se abre una deriva completamente nueva en el cuerpo. Agregando la siguiente pregunta: “¿Quién no ha tomado una clase de técnica somática que nos ha

haya hecho sentir la raja y la haya aplicado en algún grado a su propia práctica, sea la que sea?”
(Entrevistada N°2, 2021: R9).

La entrevistada N°1 (R6) resalta de la práctica del Axis su enfoque de que el movimiento era canal de pesquisa y no al revés. Recuerda sufrir dolores por su curva lumbar pronunciada, y que la constante práctica de un año de Axis la llevó a entender que solo se trataba de una reorganización de la tensión de la estructura corporal, lo que le sacó de encima prejuicios sobre sí misma, lo que significó como un trabajo personal interesante que no lo dio directamente el Axis, en el sentido de que nadie la orientó hacia ese lugar, si no que a través de la práctica ella generó conciencia que la llevó a escuchar sus necesidades corporales.

La entrevistada N°2 (R8) destaca a una facilitadora de Axis Syllabus que la removi6 e insiste con poner foco en los facilitadores más que en las técnicas, como un acto radical. Cree que las técnicas somáticas es el ámbito donde nos movemos y que de ellas se desprenden varias derivas. En este sentido la entrevistada N°3 (R8) destaca a las personas del lugar geográfico donde estudia BMC, que es en Brasil, lo cual se contrapone a su formación anteriormente expuesta. Ella llegó con un foco muy disciplinar y las personas con las que compartió, le entregaron tranquilidad y confianza para su proceso.

La relación con el mundo somático, para la entrevistada N°2 (R10) y su experiencia, es concreta y tiene que ver con el bienestar en cuanto a la salud y acceso a sus coordinaciones y fuerzas de manera amable, al igual que la entrevistada N°3 (R8), quien lo contrapone a una enseñanza más rígida. En lo somático la materia entra desde lugares poco convencionales como el inconsciente y el tacto, posibilitando una conexión con el interior del cuerpo, tus sistemas, y el movimiento.

La entrevistada N°2 (R10) instala la idea de la negociación constante con los dispositivos tecnosomáticos-estéticos según necesidades, perspectivas y momentos durante las trayectorias vitales, y destaca la importancia de la somática en su experiencia y su interés en seguir “aprendiendo

de esos espacios que están somatizados o de personas que crean a partir de esos paradigmas somáticos vital.” (Entrevistada N°2, 2021: R15).

Para la entrevistada N°2 (R12) lo somático tiene que ver con la presencia y la experiencia, el estar, y en eso puede observar un potencial transfigurador del dispositivo. En este mismo sentido para la entrevistada N°3 (R9) existe un potencial micropolítico en las prácticas somáticas, en específico en su trabajo con el BMC cuando buscan una profundización y sensibilización de la experiencia del juntarse a generar contacto con un otro, lo cual significa como un acto muy debelador.

...fue bien debelador de capas profundas, así como siento que uno empieza a entender el mundo también, te sensibiliza, la danza ya nos sensibiliza, pero es una micropolítica en el fondo, quien se junta a tocar a la otra persona y entender la célula, por eso yo creo que a la médico le costó más entenderlo y después danzarlo, yo creo que para mí fue una experiencia súper debeladora, como pa!, aquí hay otro mundo... (Entrevistada N°3, 2021: R9).

Para la entrevistada N°3 (R9) la práctica de BMC ha sido tan reveladora incluso identificando un cambio en su personalidad, aspectos subjetivos que se van negociando, lo que repercute también en sus relaciones y vínculos de una manera potente.

....yo venía de una cosa emocional, de mi cambio de piel, de cambiar muchas cosas, ahí encontré algo también, estaba con una enfermedad a la piel, que la tengo, me vienen crisis muy fuertes, pero entendí que también era sistema nervioso, porque BMC me dijo no el doctor ¿cachai?, entendí que la piel y la ectoderma venía de... viene junta con el sistema nervioso, y ahí pude empezar a controlarlo esta explosión que me da en la piel, por eso yo digo que llega y no es una wevá como ahora voy a estudiar esto ¿cachai?, yo creo que ese es el gran cambio de cuerpo y te cambia el paradigma igual heavy... (Entrevistada N°3, 2021: R10).

La entrevistada N°2 comenta sobre una práctica de taller coreográfico desde su experiencia como facilitadora, donde se destaca la experiencia somática y la función performativa del dispositivo, cuando se empiezan a sacar capas de pretensión y te encuentras con lo que está ahí, un espacio de contención e intimidad, la experiencia de un cuerpo sensible:

...eso que estás haciendo está perfecto, quizás no lo has hecho antes ¿cómo te sentí? y claro po, ahí de nuevo lo somático ¿puedo entrar en ese tiempo? siento que lo hábito, o no tengo que estar haciendo pam pam pam pa habitarlo, es como puedo habitarlo y me estoy moviendo lento y estoy mirando y estoy oliendo al otro y si eso es suficientemente claro lo puedo habitar y lo puedo habitar como conjunto... (Entrevistada N°2, 2021: R7).

6.2 Significados y resignificaciones del quehacer dancístico

6.2.1 Categoría 3: Significados en torno al quehacer dancístico desde lo tecnosomático-estético

Esta categoría contiene todos los datos que refieren a significados en torno al quehacer dancístico de las entrevistadas. Aquí se encuentran perspectivas y visiones en torno al cuerpo, la técnica, lo somático, lo estético y lo artístico.

6.2.1.1 Significados en torno a la danza: cuerpo y somática

6.2.1.1.1 Significados en torno a las técnicas somáticas y perspectivas sobre el cuerpo

La entrevistada N°2 (R5) menciona que las técnicas somáticas habilitan la posibilidad de entrar en una relación menos cartesiana con nosotros y con el mundo. Son espacios habilitadores porque integran, integración de toda la experiencia y de todo el volumen humano, donde lo imposible se

hace posible. Ejemplifica a través de la experiencia de los fundadores de algunas técnicas somáticas, que luego de lesionarse, exploran e investigan en su lesión, abriendo un camino donde no había y compartiendo la investigación.

La entrevistada N°1 (R5) menciona que las técnicas y/o prácticas somáticas son diversas, pero hablan todas de investigación corporal. En este sentido, le llama la atención sobre el término somático, que refiere a un cuerpo que no solo es objeto:

...que no es cuerpo solo acá, sino que es cuerpo hacia afuera, cuerpo hacia adentro, es a nivel como de expansión y condensación del cuerpo, no solo el cuerpo como un objeto que se puede mover así y así, como un poco del punto de vista biomecánico se objetiviza un poquito, si no que incluye respiración, incluye la sinergia, incluye la complejidad en esa investigación entonces no es algo necesariamente fijo... (Entrevistada N°1, 2021: R5).

Entonces, la perspectiva sobre el cuerpo que emerge de la conciencia somática, tiene que ver con un cuerpo que está en constante “comunicación hacia afuera y hacia adentro, entonces no es fijo y es particular, cada cuerpo efectivamente presenta una relación somática particular específica.” (Entrevistada N°1, 2021: R5).

En esta línea, la entrevistada N°1 (R1) comenta estar acuñando el concepto de lo ecosomático “que tiene que ver con la idea de cómo se presenta la ecología en el cuerpo, en sí mismo, como se organiza el sistema en sí mismo, cuáles son los factores que permiten que haya estabilidad y es como una manera de hablar de salud sin hablar de salud...” (Entrevistada N°1, 2021: R1).

La entrevistada N°3 (R10) por su parte, comenta que, a través del estudio de la somática, comenzó a profundizar en la atención, eso modificó de inmediato su cuerpo, incluso celularmente, “realmente ahí empezó a modificarse todo y al pensamiento al tiro y así del pensamiento al cuerpo y así iba y venía, yo creo que ese es el gran cambio” (Entrevistada N°3, 2021: R10).

6.2.1.1.2 Significados en torno al cuerpo desde lo somático en el espacio dancístico

En esta subcategoría emergen diversos significados en torno al cuerpo y la fisicalidad, desde una perspectiva somática. Las tres entrevistadas se han formado en diversas técnicas, lenguajes y/o prácticas modernistas, contemporáneas y somáticas, tomando el estudio de la somática como base de su propio quehacer dancístico.

La entrevistada N°2 (R6) menciona que lo somático tiene que ver con el presente y aceptar, generar un espacio dancístico con lo que tienes permanente y en ese momento:

...no hay nada más mutable que el cuerpo de una mujer, además, entonces es hermoso eso, cómo es bello, como bailar sangrando, qué ganas de chorriar el piso, ya ¿y qué pasa? ¿Qué pasa con eso? cómo está tu fisicalidad ahí, como como generai con lo que tení permanentemente en tu espacio, tu espacio de práctica dancística, ¿cómo bailai con lo que tení? (Entrevistada N°2, 2021: R6).

La entrevistada N°3 (R6) por su parte menciona que la danza es un espacio muy somático, la danza es el estudio del cuerpo vivo: “¿cachai? como que la palabra somática tiene que ver con la relación del cuerpo y la experiencia, soma, experiencia viva...” (Entrevistada N°3, 2021: R6).

Por su parte, la entrevistada N°1 (R11) menciona que el trabajo con la consciencia somática trae al espacio dancístico una temporalidad más lenta, entonces la expresión no pasa solo por la emocionalidad sino por el cuerpo que no es solo emociones, es eso y mucho más. Esta perspectiva le ha permitido comprender:

...que el cuerpo en el fondo puede presentar mucho más dinamismo en términos expresivos y que no es solo lo emocional de un personaje o de un cuerpo que está queriendo decir algo

particular y por lo tanto lo tiene que decir de cierta manera ¿sí?, si no que el cuerpo en sí mismo puede hablar mucho más desde otros lugares (...) es mucho más dinámica la expresión cuando no es solo pff la emoción, por ejemplo, o solo la técnica, ¿sí? (Entrevistada N°1, 2021: R11).

En su discurso, la entrevistada N°3 (R10) visibiliza el contraste de la formación en danza más modernista versus la formación en prácticas somáticas. Menciona que la enseñanza de la coréutica en el cuerpo y en el espacio es más bien desde la forma, comprendiendo los planos fuera del cuerpo. Versus la experiencia somática en BMC, donde a través de ejercicios del sistema vestibular, comprende que su danza viaja por los planos desde el interior del cuerpo. Insiste al mencionar que hubo un periodo donde el estudio del cuerpo y de danza era más bien desde un plano formal (de la forma), y dice: “que antes claro uno está probablemente desde lo formal y ahora lo integraste, lo encarnaste, por eso BMC dice embodiment, no sabemos cómo se traduce, en brasileiro lo tradujeron, (...) a corporalización, pero hay otra gente que dice encarnación, encarnar” (Entrevistada N°3, 2021: R5).

7.2.1.2 Perspectiva en torno a la danza como dispositivo técnico y/o tecnológico

Es interesante observar en el discurso de la entrevistada N°2 (R4) una profunda contradicción con respecto a la técnica: “ahora, me pasa que me encantan las técnicas, pero al mismo tiempo desconfío profundamente de ellas, y amo las técnicas” (Entrevistada N°2, 2021: R4). En este sentido, la entrevistada N°2 comenta que las técnicas son un mecanismo que permite mucho en términos de conexión, pero invita a preguntarse ¿para qué?, cuáles son los patrones neuronales y sensibles que se están reforzando: “son bacanes porque pueden habilitar, pero habilitar ¿para qué? ¿cachai? como que todo el rato vivimos en esta ficción de que tenemos que estudiar para bailar” (Entrevistada N°2, 2021: R4).

En esta línea, la entrevistada N°2 (R4) plantea una nueva mirada en torno a lo técnico, plantea no entrar en la palabra como habitualmente la conocemos “vinculada a la explotación porque la técnica es una manera que hemos desarrollado de explotar el ambiente, básicamente. Nuestro entorno” (Entrevistada N°2, 2021: R4). Entiende la técnica desde una mirada más amplia, comenta que todas las personas que están pensando el movimiento están generando técnicas, donde un proceso de investigación de obra desde donde se establece una premisa, puede ser entendido como el desarrollo de una técnica.

En relación a lo técnico, es interesante resaltar lo que la entrevistada N°2 llama como una relación no extractivista consigo, donde se tiene consciencia de que el cuerpo es la fuente de lo que está sucediendo, manteniendo una relación de retroalimentación: “donde no es a pesar mío, como Cisne Negro, cachan esa onda?” (Entrevistada N°2, 2021: R4). En el marco de estas reflexiones, la entrevistada N°2 invita a preguntar para qué sirve determinada técnica, que deseo con ella, que intimidad y/o puerta de acceso deseo generar conmigo:

...porque finalmente yo creo que bailo porque es una manera de pensarme, es una manera de mantenerme actualizada, de negociar las pulsiones y las energías que me habitan. Entonces por una parte está todo este rollo de que me permite limpiarme, me permite ser creativa, pero por otra parte también como no uso esto pa que se transforme en un monstruo que me pide cada vez más, entonces empiezo a alimentar el trauma, porque el trauma igual me abre, ¿cachai? si me azoto, igual me abre, ¿igual te bailo mejor cachai? (Entrevistada N°2, 2021: R4).

La entrevistada N°2 (R4) menciona lo importante de mantener un espacio de exploración corporal hacia consciencia en los espacios de formación técnica, donde puedes comprender mejor tus partes y como diferenciarlas. Comenta que en sus clases de técnica contemporánea las exploraciones están

alimentadas de las técnicas somáticas, pero también de los mundos, delirios y necesidades personales creativas:

...cómo eso se puede transformar en algo que es un camino dentro del bosque que es un fraseo, que es una excusa en sí mismo, pa transitar en ciertos espacios y que uno creo no debería buscar rendirle más tributo que eso, que es un camino en el bosque, podí seguir paseando por el bosque, si, no más que eso. (Entrevistada N°2, 2021: R4).

En esta línea, se puede observar en el discurso de la entrevistada N°3 (R7) cierta tensión con lo técnico, comenta que no se siente en facultades de enseñar una técnica, por este motivo prefiere identificarse como facilitadora antes que profesora: “...aquí vamos a ver el espíritu, el alma, no sé si van a ver una técnica, la técnica la inventan ustedes...” (Entrevistada N°3, 2021: R7).

La entrevistada N°1 (R8) por su parte, comparte una reflexión sobre su actual relación con la danza, donde emerge una tensión con respecto a lo técnico, comenta que ha tenido que hacer un proceso de sacarse las técnicas que ha estudiado y dejar hablar al cuerpo en sí mismo, sin la mediación de un dispositivo técnico, menciona: “¿pero es posible hablar?, dejarlo hablar o siempre le vamos a decir lo que tiene que decir” (Entrevistada N°1, 2021: R8).

7.2.1.3 Significados en torno a la danza desde lo estético y artístico

En el caso de la entrevistada N°2 (R3) su perspectiva está permeada por la búsqueda por desaprender el maximalismo en el movimiento, propio del lenguaje moderno y de la danza. Construyendo una perspectiva desde donde valora las técnicas que logran un eje de limpieza y pulcritud que comunica en su abstracción.

La entrevistada N°2 (R3), resalta: “el movimiento suave que emerge, que no tiene que tener un sentido, que no tiene que comunicar, que no tiene que estar súper conectado conmigo” (Entrevistada

Nº2, 2021: R3). Buscando maneras de salir de esa grandilocuencia, que tiene que ver con una idea fija, de verdad, con una idea que puede ser súper contemporánea, pero que apela a lo absoluto.

La entrevistada Nº1 (R3) por su parte, se pregunta sobre la conciencia al tomar ciertas decisiones estéticas, poniendo como ejemplo su propia experiencia. Menciona que el estado de conciencia corporal es distinto al estado de conciencia interpretativa, de conciencia performática. En su caso personal tuvo la necesidad de abordar este estado de conciencia corporal o pre-expresivo para que, el expresivo tuviera lugar en el cuerpo y no solo un devenir emotivo:

...porque ese estado al desconectarse fácil del cuerpo te lleva a lugares altos de emocionalidad de expresión, es fácil lesionarse y no soy el único caso, o sea en la danza se vive muchísimo eso, y por eso te digo, que son decisiones estéticas que si se justifican desde el punto de vista estética, la cuestión es que uno está consciente de eso, de que entonces voy a tomar esa decisión estética de expresión potente y eso me puede llevar, me lleva a un riesgo potencialmente, soy consciente de eso, o el cuerpo tiene que resolverlo igual,

¿cachai? (Entrevistada Nº1, 2021: R3).

Entonces el estado de profundidad interpretativo si te lleva a un estado de conexión profundo, pero cuando la forma externa es tan concreta y rígida no necesariamente encaja el estado interpretativo con el estado de conexión corporal.

En esta línea, la entrevistada Nº1 (R10) menciona que toda decisión que pasa por el plano de la fisicalidad es inevitablemente estética, porque son decisiones que organizan a un objeto en el espacio:

...o sea cuando uno organiza algo, presenta una estética. Entonces cuando yo estoy dejándome caer o dejando percibir la energía cinética eso me lleva a caerme o a orientarme hacia atrás percibo, dejo eso pasar luego voy a tomar la decisión de colisionar va tener un

efecto estético, voy a derretirme y voy a ser todo lo contrario de colisionar, en fin tengo un montón de posibilidades de decidir eso, no cierto? entonces para mí la improvisación es ese estado en que me abro a esas posibilidades y luego decido una, esa que decido es la que me permite desarrollar un posible segundo paso, no cierto? (Entrevistada N°1, 2021: R10).

Entonces, la entrevistada N°1 (R12) al igual que la entrevistada N°2, menciona que, en términos de expresión, lo más relevante no es necesariamente lo que estoy diciendo, sino como se mueve en el espacio. La entrevistada N°2 plantea que lo somático tiene que ver un desarrollo estético:

...o sea lo somático es físico, soma es cuerpo, entonces cuando estamos hablando de lo somático estamos reconociendo mente cuerpo y en la medida que eso esté siendo propuesto creo que, por eso digo es como la base, porque creo que tiene que ver con un desarrollo a estas alturas estético... (Entrevistada N°2, 2021: R15).

La entrevistada N°1 (R13) comenta que en su vida ya no hay una separación clara entre lo somático y otros aspectos, sin embargo hay varias decisiones estéticas que ha tomado con fines creativos que no necesariamente son adecuadas con su cuerpo, para poder abordar el cuerpo no solo desde un lugar en lo creativo, abriendo un cuestionamiento sobre el arquetipo de lo somático “que no se rompe, que es un cuerpo que está siempre perfectamente fluyendo, que está siempre espiraleando en el espacio y nunca acaba el movimiento (...) entonces eso si lo abordamos como desde el cuerpo como que también está vivo de verdad que no solo está fluyendo en el planeta en el alfa...” (Entrevistada N°1, 2021: R13).

Por otro lado, con respecto a las motivaciones que movilizan a la entrevistada N°1 (R12) a generar el espacio de laboratorio llamado Proxémicas Virtuales, tienen que ver con reflexiones propias sobre el contexto pandémico, en torno a cómo generar vínculos e identificación con un otro a través de

una pantalla plana. En este sentido, instala una emergencia estética en cuanto a la relación espacial del cuerpo y la virtualidad, reflexionando sobre cómo generar volumen dentro de lo plano.

Por otro lado, con respecto a la experiencia de la entrevistada N°1 (R8), su relación con el arte es desde un lugar muy intuitivo y sutil, y no muy performático, en el sentido de buscar escena, ya que vive lejos de la ciudad donde sucede el arte y la cultura. En este contexto donde desaparece el público y el contexto artístico, se pregunta sobre la danza, “¿qué es lo que queda en el cuerpo? ¿Cómo sigue apareciendo la danza, si igual parece que no está, pero sigue apareciendo?” (Entrevistada N°1, 2021: R8). Ante estas reflexiones concluye que la danza no deja de estar, independiente de otros factores como el contexto y el público.

En esta línea, la entrevistada N°2 (R8) significa la danza como un lenguaje profundamente abstracto, donde la emergencia del arte surge siempre en diálogo, por lo tanto, la palabra es una gran parte de la mediación. Reflexiona sobre la importancia del lenguaje, las imágenes que crea y su relación con el tiempo.

7.2.2 Categoría 4: continuidades o tensiones en torno a la práctica coreográfica y resignificación de la práctica creativa.

En esta categoría se rescatan aquellas continuidades o tensiones que establecen las trabajadoras de la danza contemporánea y prácticas somáticas, en su relato, con la práctica coreográfica. Entendiendo continuidades como posibles acercamientos y las tensiones como distancias con una perspectiva coreográfica para la creación. La categoría también aloja las resignificaciones de la práctica creativa que instalan los relatos en cuanto a roles, operaciones, espacio, etc.

7.2.2.1 Continuidades en torno a la práctica coreográfica

La entrevistada N°1 (R1) cuenta que se vinculó más con la coreografía en su viaje a Europa, donde le tocó trabajar con coreógrafos y colaboraciones creativas en muchos procesos de creaciones independientes. Comenta que en su residencia en Gamboa ha generado un estudio el cual han usado durante dos años como un espacio creativo, compartiéndolo para residencias, jams de contacto e improvisación, encuentros de Axis a los cuales les llama pesquisa y práctica, todos posibles proyectos culturales.

La entrevistada N°2 (R11) expresa gustarle la palabra coreografía, lo relaciona a una dimensión de la escritura, la escritura del cuerpo. Comenta un cambio de paradigma en torno a la escritura donde antes se conocía como este posible acceso a tu ser desde una mirada idealista “una traducción absoluta”. Ahora se puede observar más bien las experiencias, las cuales no tendrían un centro. El hacer este cruce con la escritura le abre cuestionamientos sobre la palabra, “¿cómo hablamos de lo que hacemos?”. Llega a reflexionar sobre la negociación, un concepto importante que da cuenta de un intercambio constante desde un lugar honesto y abierto, a eso refiere con negociación, un ida y vuelta, me dan, otorgo y recibo, asociado con la seducción en términos de confianza y de motivación a querer ser parte del espacio creativo, viendo en él, un lugar de contención y de transfiguración como un intercambio. Ella cree que esos espacios se forman con el estar, la presencia, con la práctica y el contagio en ello, fenómeno que define como misterioso e interesante.

La vinculación más artística y somática viene después para la entrevistada N°1 (R10), al principio no había tanto interés en ese cruce. Ella comenta que trabajaba principalmente con la improvisación, la cual tiene una base coreográfica en cuanto a la organización espacial, como se entiende el cuerpo en el espacio. Ejemplifica con su experiencia con Joao Ferreiro en su viaje a Chile, el cual traía una idea de la improvisación muy conceptual:

...en el que el cuerpo es un objeto que se dispone en el espacio ¿qué es lo que transmite ese

objeto? (...) ¿Cuáles son los factores que determinan que ese cuerpo esté haciendo eso y no otra cosa? pero y eso que me dio como una base como una raíz bien potente de que la improvisación no era por acaso, no era una cosa aleatoria, sino que independientemente que esté improvisando puedo organizarme en el espacio, puedo organizarme en el cuerpo ¿sí? (Entrevistada N°1, 2021: R10).

El trabajo creativo de la entrevistada N°1 (R9) se enmarca en la colaboración y muy fuertemente desde la improvisación. En esta última puede encontrar ciertos lineamientos, pero refiere mucho más a la presencia en relación a lo que se presenta, donde busca develar una transparencia. Por esto no se considera con tanta expertis en términos coreográficos. En esta misma línea la entrevistada N°1 (R13) comenta sobre un solo de 40 minutos que creó junto a un músico, donde destaca un proceso interesante de trabajo con la improvisación y la creación de estructuras para esta, desde una idea con la poesía donde aparecía la irreverencia y el no sentido. Para la entrevistada N°1 no existe una desconexión, de hecho, hay una fusión entre lo somático y la pesquisa artística, donde está constantemente identificando el automatismo, lo que le permitió una relación orgánica y fluida con esta obra.

La entrevistada N°3 (R13) también tiene un enfoque colaborativo en cuanto a la creación y un cruce con las prácticas somáticas muy potente, como en el caso de su co-dirección con Ernesto Orellana, donde ella generaba los laboratorios corporales y él la dramaturgia. Tuvieron dos-tres primeros meses estudiando para saber cómo vincularse con los cuerpos intérpretes, tomando la práctica somática como motor creativo de movimiento, profundizando en las capas de la gastrulación, y en el tubo digestivo boca ano con la idea de degenerar el cuerpo. Resalta cómo los intérpretes se llenaban de reflexiones con estos pequeños ejercicios que buscaban volver a esa línea primitiva, destaca el proceso con una gran potencia reflexiva.

La entrevistada N°2 (R12) comenta que lo somático es el lugar en donde ella se desarrolla creativamente, y que le parece ser el núcleo de lo posible, ya que las técnicas le parecen insuficientes para hacer coreografía. En este sentido vuelve a comentar una experiencia en una práctica no somática, pero con ese enfoque, donde se movilizó desde la vagina, resaltando como una experiencia somática puede tener esa dimensión creativa que, quizás no siempre tiene un canal claro hacia un producto de obra, pero que algo creativo puede emerger desde ahí. Lo relaciona a su trabajo con Bárbara Pinto, pero desde la columna y la respiración, en contraste con otra obra colaborativa en la que participa, que pone foco en los imaginarios más allá de la técnica “como el misterio de eso que está movilizándolo...” (Entrevistada N°2, 2021: R12).

La entrevistada N°2 (R15) expresa que las prácticas somáticas están en la base de su práctica coreográfica. Da cuenta de que en algunas de sus obras es menos evidente este cruce a nivel técnico, pero son reveladoras en términos de operaciones. Cuenta que en un ensayo probó junto a sus intérpretes un trabajo simple y concreto en relación a la muralla con acciones como empujar, deslizar y rodar, lo que permitió un espacio abstracto de exploración ligado a la gravedad, a la sensibilidad y la piel, donde los intérpretes pudieron verter su imaginario, lo que les hizo incluso cambiar a un mejor estado de ánimo al finalizar el ensayo. Aquí, la entrevistada N°2 destaca una potencia en lo somático en cuanto a la transformación, y el permitir negociarte y no tan solo operar. En este espacio que se dispone abierto para poder vertir lo que tengo con la confianza de que va a caber en él por su sencillez. También destaca un momento de contacto en la obra donde insiste en que ese tocar sea realmente presente y no una representación del tocar, dando la posibilidad de encontrarse en el estar, y todo esto lo vincula directamente a las herramientas somáticas las cuales permiten calibrar y buscar esa presencia en la escena.

En este sentido comenta el trabajo de la obra colaborativa, la cual no considera principalmente somática, la relaciona más bien con los delirios y los imaginarios. En cambio, con Bárbara Pinto

encuentra ese cruce más evidente con lo somático por lo sensorial. Pone de ejemplo en una obra de Bárbara donde la relación con los elementos, en verdadera presencialidad y vinculación, generaba la transformación de lo que sucedía y por lo tanto de la corporalidad, y no es que se mueva distinto el cuerpo, sino que el estado de atención cambia, lo que permite mirar en detalle y calibrar. Por otro lado, comenta que una de sus obras tiene un enfoque más político pero que una de sus escenas se evidencia el cruce:

...la parte de la pornografía era profundamente somática po, porque, porque ahí era como onda la virgen María cantando, la niña ahí felación profunda y el cuerpo pa mí, era el cuerpo de una mujer entremedio, como sintiendo su peso, deslizándose, tocando la espalda con su propio pelo, abriendo la boca, sintiendo cómo podía ser la garganta y cómo de ahí, como claro, como el contraste brutal de las representaciones sobre una experiencia corporal, y todo lo que se puede dibujar. Pero como que a veces es por pincelazo que se usa, porque es un registro finalmente también, eso quizás sea, sea bueno de cachar, es un registro, entre muchos que se pueden poner en escena. Más allá de la forma, como un estado de presencia también. Si. Altas reflexiones” (Entrevistada N°2, 2021: R15).

6.2.2.2 Tensiones en torno a la práctica coreográfica

Para la entrevistada N°1 (R9) el trabajo coreográfico, crear obras, no es el lugar que realmente le mueve, a pesar de que lo ha hecho hartó. Lo que le mueve es la búsqueda de estados, el proceso de organización espacial, el cuerpo dispuesto a algo, resaltando que no aborda en su práctica mensajes concretos como lenguajes específicos o teatralidades. Por el contrario, busca generar proyectos que tienen que ver con la improvisación y la intuición corporal. Tiene más experiencia como colaboradora creativa, lugar que la identifica, y siente no tener tanta experiencia de manera

individual, tampoco tiene experiencia en metodología creativa por su vínculo con la improvisación. No se identifica como coreógrafa, pero sí como creadora exponiendo que la danza está todo el tiempo, y la discusión sería más bien si eso es arte o no. Similar es para la entrevistada N°3 (R12), a quien le cuesta mucho la palabra coreografía y su relación con el coro, ese unísono entre muchas personas. También no le gusta que le digan directora, por eso ella prefiere la palabra colaboración, en este sentido le insistía a Ernesto de que le pusiera asistente, ya que ella corporizaba la dramaturgia que él componía, y a su vez aportaba también en esa dramaturgia. Esto la lleva a reflexionar sobre cómo caen los roles.

La entrevistada N°3 (R11) comenta cómo fue moldeando el trabajo con los intérpretes de la obra, negociando con Ernesto ciertas perspectivas compositivas, donde él le pedía coreografiar y ella se oponía, finalmente expresa que la dejó hacerlo. Esto la llevó a buscar una estructura en la cual los intérpretes pudieran tener más capacidad de agencia que les permitiera decidir: “si hoy día tengo ganas de tocarte te toco, si no, no te toco ¿cachai? eso yo lo validaba también”. (Entrevistada N°3, 2021: R11). Considera que para eso se necesita más entrenamiento y confianza. La entrevistada N°3 (R12) no se siente con la capacidad de dirigir por eso les otorga esa libertad a los intérpretes, expresa no temerle al caos que se puede generar, lo asume como una nueva manifestación y por eso le gusta la improvisación, por esa presencia vital.

Finalmente funcionó la propuesta y lograron darse cuenta de que los intérpretes eran autores de su corporalidad, ella no quería imponerse. No le hubiese gustado hacerles una coreografía tan estructurada, la cual hicieron en algún momento, pero finalmente la destruyeron, para usarla desfiguradamente: “los intérpretes la hacían cuando querían, a su tiempo, en su energía, que no apareciera esa coreografía literal” (Entrevistada N°3, 2021, R13). En este sentido la entrevistada N°3 (R14) no le interesan los roles y le llama la atención el concepto de autoría, no como se conoce de “yo escribo este poema, yo soy el autor”, sino más bien cómo se desarrolla el contagio a partir de

compartir lenguajes y cómo eso tiene una potencia biográfica: “porque lo entendí primero conmigo también” (Entrevistada N°3, 2021: R14).

A la entrevistada N°3 (R12) le gusta y le entrega mucho valor al proceso más que al resultado final, donde encuentra algo mucho más interesante de experimentar. En este sentido la entrevistada N°2 (R12-R13) ironiza sobre el fracaso de las obras pensando en todos los rollos que llevan a generarla para que después solo fracase, pero no le da importancia a este fenómeno ya que valoriza más el viaje, el proceso creativo que el resultado final, y esto lo define como una actitud somática frente a la creación.

Para la entrevistada N°2 (R14) y su perspectiva coreográfica con el cruce de lo somático, es importante asumir al espectador como un ser sensible, que no hay porque entretener, sino que él puede ser seducido por el acto íntimo del bailar. Ese acto de presencia que a través de lo somático se puede habitar en movimiento:

...que no necesito más movimiento para que sea más chori, que no necesito más música, más efecto especial, sino que lo que necesito es un estar que se transforme y que de alguna manera logre una coherencia en relación al todo que se presenta como obra y que el espectador por compartir ese tiempo lo puede presenciar y lo puede disfrutar y que lo puede conectar también con eso en sí, en si mismo, como yo también tengo eso. Creo. Y que de nuevo tiene que ver con, como con lo no cartesiano, con la cuestión del extractivismo y sobre todo con la relación con el tiempo y con la intimidad. (Entrevistada N°2, 2021: R14)

La entrevistada N°2 (R11) percibe que hay una idea instalada con respecto a la creación como de tener que defender la obra y desde un lugar más bien teórico. En este sentido ella cree que en el hecho de construir ese material teórico ya se está coreografiando también, por ejemplo, al escribir un proyecto y postularlo, eso ya es la coreografía, en tanto implica una disposición a la creación.

7.2.2.3 Resignificaciones de la práctica creativa

La entrevistada N°1 (R1) define su contexto en cuanto a la creación como colaboración creativa, por sus diversos trabajos como asistente coreográfica, o colaborando para proyectos de performance o artes visuales donde se trabajaba el cuerpo organizado en el espacio. Un trabajo que no se esperaba pero que le ha parecido muy interesante, siempre ligado a algo pedagógico: “desde ese lugar de facilitar, de abrir puertas más que de decir cómo hacer las cosas.” (Entrevistada N°1, 2021: R1).

La entrevistada N°2 (R11) distingue como fue mutando su manera de crear a través de dos obras más antiguas que son Karaoke y Desarme. En ellas puede reconocer claramente la composición por escenas distintas que generan el todo obra, lo define como montaje. Posteriormente ha ido articulando un trabajo más colaborativo, el cual viaja en momentos en los cuales también ha percibido crisis y reconciliaciones, y hay una constante negociación con las particularidades. Se puede observar que durante su trayectoria hubo un cambio de perspectiva en torno a la creación, la cual antes la movilizaba a algo más individual, es decir, ella trabajando como coreógrafa. Posteriormente se cansó y se derrumbó, y luego de esa crisis comenzó a colaborar en los espacios creativos. Con esta perspectiva la entrevistada N°2 (R11) nos comenta su colaboración creativa con Bárbara Pinto que, a pesar de tener roles, ella interprete y Bárbara coreógrafa, se puede destacar la negociación, el diálogo y la confianza constante que tienen, y como sus perspectivas van desdibujando esta idea que se tiene con respecto a estos roles, volviéndolos así no tan limitantes ya que ella también observa y opina (intérprete activa) generando un espacio creativo en conjunto.

En este sentido la entrevistada N°2 (R13) comenta una frase que surgió en el proceso de obra Karaoke que le llamó la atención “el alma es el espacio entre dos cuerpos”, lo que le rayó la cabeza ya que nunca había pensado en el alma con algo externo, reflejando así la ficción de interioridad. En este sentido instala una emergencia estética en la danza reflexionando en cómo hacer dispositivos que nos trasluzcan para reconocernos en ese momento, como una negociación y no como un acto de

violencia, algo que le parece interesante y misterioso. Comenta esto porque le llama la atención ese fenómeno coreográfico que ocurre cuando se genera un espacio en común de encuentro, que no pertenece a nadie, es de todos, un espacio entre, esa perspectiva de cómo las ideas pueden instalar una emergencia estética y visibilizarla en escena, como en el caso de taller coreográfico a través del cuestionamiento de generar una horizontalidad en el espacio creativo. La emergencia estética de involucrarse en una temática. Comenta el adiestramiento de la mirada desde las películas y guiones donde hay giros, cambios, clímax, etc., formas alineadas de composición. Reeducar la mirada más allá de los patrones ya dados, y como, como creadora puedes ponerte al servicio de eso o construir un margen y una perspectiva estética, realmente creadora, no replicadora de los mismos imaginarios. Relata también ciertas dinámicas que le permitían horizontalizar el espacio donde entregaba posibilidad de agencia a los cuerpos, y lo compara a su proceso creativo con Bárbara donde hay roles diferentes, pero no desde un lugar jerárquico.

La entrevistada N°3 (R12) resignifica los roles que se dan en proyectos creativos, donde ella no le da importancia al nombre, coreógrafo, director, intérprete, sino más bien le gusta la colaboración, aunque sus compañeros de proyecto se llamen diferente. En ese sentido ella siempre se identificó como una intérprete autora y considera que: “si uno tiene un imaginario súper amplio, pero si estamos soñando lo mismo y a una se le ocurre una cosa distinta, cuando se junta con la otra aparece un paisaje mucho más potente...” (Entrevistada N°3, 2021: R12).

La entrevistada N°1 (R1) dice performear en un lugar que no es para eso específicamente, pues no tiene todo lo que implica como el público, por ejemplo, pero ha permeado la creatividad corporal, proceso que define de mucha danza concreta, donde el contexto la invitó a percibir los factores que hacían esa danza. En este sentido la entrevistada N°1 (R13) percibe que su proyecto artístico actual no es un proyecto en sí porque no trae público, y es el trabajo de improvisación que hace en las dunas, que a veces se graba e incluso ha salido en una revista, en ocasiones ha aparecido el público

sin querer. Proyecto que no tiene un nombre solo tiene premisa, que no tiene una forma definida y no sabe si la tendrá porque el proyecto vive así. Para ella la danza aparece en lo sencillo de estar en el espacio, percibirlo y dejarse caer.

La entrevistada N°3 (R7) comenta a propósito de encarnar, la presencia y la percepción del cuerpo, como es afectado por el ambiente y la atención en los sentidos, incluso en el plano cotidiano, es un canal creativo que la moviliza y modifica, y posteriormente lo incorpora a su proyecto de obra Living Paradiso. También incorpora un trabajo que tiene que ver con la herramienta somática de ir constantemente decodificando su cuerpo e ir entendiendo que va mutando, como eso la modifica y la vuelve más consciente de sí misma, esto en contraste con su trayectoria como intérprete donde se dedica netamente a ejecutar coreografías.

8. Resultados y conclusiones

En este sentido, la investigación observa que las prácticas de danza son dispositivos profundamente técnicos y/o tecnológicos, que configuran imaginarios estéticos a través de la fisicalidad y la producción creativa, que se vinculan con un otro a través de lo expresivo e interpretativo pudiendo adquirir una función performativa y/o normativa, según la experiencia que cada corporalidad y subjetividad tenga con el dispositivo.

Esta investigación pretende observar, a través de la indagación en las trayectorias somáticas de tres trabajadoras de la danza contemporánea y prácticas somáticas, las experiencias sentidas en los dispositivos tecnosomático-estéticos a lo largo de su formación dancística, y busca conocer el vínculo de estas experiencias con sus significados y/o resignificaciones que hacen en torno al quehacer creativo. Entendiendo las trayectorias somáticas como experiencias biográficas particulares cruzadas por aspectos personales, políticos y socio-históricos.

En esta línea, parece importante resaltar ciertos hitos vitales que repercuten de forma psicosomática en las experiencias de tres trabajadoras de la danza, entendiendo la importancia de cada trayectoria de vida y sus acontecimientos. Esto se ilustra en un caso, donde el hito vital repercute de tal manera, al punto de generar una desconfiguración física progresiva a nivel estructural. La desconfiguración se genera a propósito de una experiencia profundamente marcada por dimensiones de género y sexualidad, entendiendo el sexo y género como tecnologías de producción de subjetividad, que se configuran a través del aparato identitario. Otro hito importante en relación con estas dimensiones, es el de la maternidad, donde dos entrevistadas observan cambios en la forma de relacionarse con su cuerpo. Parece importante recalcar un caso, donde este hito se enmarca durante la formación universitaria, dispositivo tecnosomático-estético que influye en la relación que la entrevistada establece con su cuerpo en el proceso de maternidad, exigiéndose físicamente para recuperar la disposición corporal que siente haber perdido con el embarazo, relacionándose con el dispositivo desde el deber ser.

En esta misma línea, las trayectorias somáticas o experiencias sentidas, se enmarcan en diversos dispositivos tecnosomático-estéticos que, a través de un lenguaje de movimiento se ponen en relación con la experiencia del cuerpo, adquiriendo una función performativa y/o normativa según la experiencia sentida y vivida en ellos. En este sentido, es importante señalar similitudes en las tres entrevistadas en relación a las experiencias somáticas en los dispositivos de carácter institucional de formación profesional en danza. Si bien son diversas las experiencias, lenguajes y prácticas vivenciadas en esta formación, se puede analizar que las tres entrevistadas experimentaron sensaciones de miedo, dolor, rigidez corporal y repercusiones como lesiones reiteradas, significando la experiencia desde el rigor y la exigencia. El caso de la entrevistada N° 1 es muy ilustrativo, identifica el nivel de tensión en cuanto al tono muscular que aplicaba para mantenerse de pie en la

postura correcta, sin embargo, la entrevistada N°2 no atribuye las experiencias de lesiones al dispositivo de formación profesional, sino a su asimetría y desconfiguración corporal a propósito de una sumatoria de hitos vitales, sin embargo, menciona que la relación que establece con su cuerpo es desde la corrección. Por su parte, la entrevistada N°3, comenta sobre ciertas manifestaciones corporales como el tiritar u orinarse, a propósito de la sensación de miedo que le provocan ciertos facilitadores en la formación institucional en danza, en una etapa muy inicial de su desarrollo vital.

En esta línea, es interesante observar como los dispositivos tecnosomático-estéticos adquieren una función performativa y/o normativa según la experiencia sentida por el practicante. Entonces, cuando el dispositivo es significado desde el rigor técnico y lo formal, en desconexión con la consciencia corporal, emerge una función normalizadora del cuerpo, como menciona Jiménez (2011), quien investiga los procesos de dominación del cuerpo por medio de la danza contemporánea en Chile, haciendo un paralelo entre los procesos de docilidad de la danza y los procesos de introyección de los valores socio-culturales. Por lo tanto, cuando la formación o el dispositivo no toma en cuenta aspectos socio históricos, personales políticos y trayectorias de vidas, tendrá una función normativa. En esta misma dirección, Ginot (2017) reflexiona sobre la importancia de poner atención cuando una práctica se desliza hacia una función normativa definiendo el buen y el mal movimiento y por lo tanto lo que se debe y no se debe hacer.

En esta línea, es interesante observar que durante y posterior al periodo de formación profesional, emergen inquietudes por la búsqueda de otros lenguajes y por la búsqueda de explorar en la consciencia corporal. La entrevistada N°1 destaca su atracción por las tendencias contemporáneas que en primera instancia aparecen en el espacio de formación profesional, donde la tridimensionalidad y el trabajo de suelo le parece ser más orgánico. La entrevistada N°2 destaca que en esta búsqueda de otros lenguajes emerge la primera experiencia corporal donde le dicen que no

se corrija, en este contexto destaca una primera experiencia dancística donde conoce un trabajo corporal diferente del que venía haciendo, la que luego profundiza en específico en la Vitrina, desde donde aprende de la danza y el movimiento a un nivel técnico de intimidad física, descripción que parece interesante resaltar. En el caso de la entrevistada N°3 el encuentro con lenguajes o tendencias contemporáneas es significado desde el rigor y el trabajo duro, ya que su acercamiento está ligado al desarrollo profesional de su quehacer como bailarina y las inquietudes por la búsqueda de consciencia corporal llegan en un periodo posterior y de manera orgánica y menos pensada.

Por otro lado, la entrevistada N°2 comenta sobre los facilitadores más que el tipo de técnica o práctica que hacen, pues reconoce a través de su experiencia que uno va agarrando de varios lados para ir construyéndose y en el facilitador se generan cruces de diferentes técnicas o prácticas inscritos por su trayectoria, y eso es lo que van entregando. En este sentido resalta el fenómeno del contagio que ocurre en la danza el cual tendría un gran potencial biográfico.

Las entrevistadas resaltan que la formación en prácticas somáticas como el Axis Syllabus o Body Mind Centering, es abierta, lo que se opone a las pedagogías tradicionales, donde no se determinan ideales ni se busca el virtuosismo, sin juicios ni direcciones establecidas, movilizadas más bien por la observación.

La entrevistada N°1 lo relata como un proceso de descolarización, donde los facilitadores orientan, pero no te dicen cómo hacer las cosas, el cual le permitió empoderarse de su proceso y la incentivo a entrar en la pedagogía. Estas prácticas buscan más bien, según Ginot (2017), organizar dispositivos que le permitan al practicante ir construyendo su proceso de aprendizaje del sentir, y no entregar saberes ya construidos.

En los relatos se puede observar cómo las prácticas somáticas y sus perspectivas tan abiertas le entregan la capacidad de agencia al cuerpo para decodificarse y generar cruces con su propia

experiencia, sus somatizaciones. Para la entrevistada N°2 y la entrevistada N°3 existe un potencial transfigurador y micropolítico en los dispositivos somáticos que tienen que ver con la experiencia y la presencia, en tanto buscan profundizar en la sensibilización del estar presente y en contacto con un otro.

...fue bien debelador de capas profundas, así como siento que uno empieza a entender el mundo también, te sensibiliza, la danza ya nos sensibiliza, pero es una micropolítica en el fondo, quien se junta a tocar a la otra persona y entender la célula, por eso yo creo que a la médico le costó más entenderlo y después danzarlo, yo creo que para mí fue una experiencia súper develadora, como pa!, aquí hay otro mundo... (Entrevistada 3, 2021: R9)

En este sentido la entrevistada N°3 comenta el hallazgo de encontrarse con el concepto de repatronizar en la práctica del BMC, con esta inquietud de encontrar nuevas formas de moverse. En este sentido, y pensando en la vinculación con la perspectiva cyborg de Haraway, se puede observar cómo las prácticas somáticas funcionan como posibles dispositivos de hacking corporal, donde a través de la autoexperimentación se puede ir decodificando y reprogramando ciertos códigos o patrones normativos instalados en los tecnocuerpos, ubicando al cuerpo como lugar político de resistencia a la producción normalizadora y abriendo posibilidades de tránsito para las corporalidades.

Es interesante como se puede inferir la importancia de la función performativa de cualquier dispositivo tecnosomático-estético en tanto entrega capacidad de agencia al sujeto para experimentar e interpretar sus propias sensaciones. En este sentido la entrevistada N°3 comenta cómo en la práctica somática se van constantemente negociando aspectos subjetivos, y con ello los vínculos y las relaciones, notando incluso un cambio en su personalidad.

Esto da cuenta de la función política del activismo perceptivo en las prácticas somáticas que comenta Ginot (2017), el cual le entrega valor a la autonomía del cuerpo y se distancia de las normas

gestuales, lo que desarticula toda noción hegemónica y normalizadora sobre los cuerpos. En este sentido la entrevistada N°3 resalta que el enfoque de las somáticas abre una posibilidad subjetiva de entender la práctica.

Según Ginot (2017) las prácticas somáticas no buscan reemplazar otras prácticas corporales, sino más bien coexistir para habilitar más posibilidades para el cuerpo. Sin embargo, han tomado un rol significativo en las trayectorias y prácticas de las entrevistadas, incluso llevándolas a posicionarse desde esta vereda somática en la danza.

En esta dirección la investigación pretende develar la relación entre trayectorias somáticas y experiencias sentidas en los dispositivos tecnosomático-estéticos desde la primera formación profesional en danza hasta hoy, y los significados en torno al quehacer dancístico. En el caso de las tres entrevistadas, sus prácticas están permeadas por diversos lenguajes y técnicas que se han integrado de manera ecléctica en su quehacer, donde lo somático se presenta como una posibilidad enriquecedora de todo el volumen humano, posicionándose desde esta vereda en el desarrollo de su propio quehacer dancístico. Desde las perspectivas de las entrevistadas las prácticas y/o técnicas somáticas posibilitan entrar en una relación menos cartesiana con el entorno, son habilitadoras e integradoras de toda la experiencia humana. El término somático llama la atención de la entrevistada N°1 y la entrevistada N°2, porque la noción de cuerpo que hace emerger tiene que ver con un cuerpo que no es sólo un objeto de movimiento, como lo es desde una perspectiva biomecánica, sino un cuerpo que está en constante comunicación y negociación hacia afuera y hacia adentro, incluye la sinergia, la respiración y la complejidad en esa investigación, “donde cada cuerpo efectivamente presenta una relación somática particular” (Entrevistada N°1, 2021: R5). En esta línea, Bardet (2017) menciona que diversas operaciones teóricas, tanto la performativa de Butler como la constructivista de los feminismos han dejado pasar la oportunidad de una experiencia donde no se

presupone un cuerpo pre-discursivo. Proponiendo un modo de entender el cuerpo en términos de corporeidad, un cuerpo en términos de relaciones hacia afuera y hacia adentro.

En esta línea, parece importante develar cómo la consciencia somática ha permeado el espacio dancístico de las entrevistadas. La entrevistada N°2 propone generar espacios dancísticos con lo que tienes permanente y en ese momento, desde la presencia y el aceptar. La entrevistada N°1 comenta que el espacio de la conciencia somática trae a la danza una temporalidad más lenta, donde la expresión no pasa solo por la emocionalidad sino también por el cuerpo, que es respiración, sinergia, emociones y mucho más. La entrevistada N°3 menciona que su experiencia somática en BMC, trajo profundas repercusiones en el modo de comprender la relación del cuerpo con el espacio desde un lugar mucho más interno, donde a través de ejercicios del sistema vestibular comprende que el movimiento viaja por los planos en el interior del cuerpo. Esto es interesante porque la consciencia somática entrega al espacio dancístico esta posibilidad de transitar de una experiencia formal (de la forma), que podría entenderse como algo que no entra en el plano de la experiencia, a una experiencia de encarnación, como menciona la entrevistada N°3 en su relato:

...que antes claro uno está probablemente desde lo formal y ahora lo integraste, lo encarnaste, por eso BMC dice embodiment, no sabemos cómo se traduce, en brasileiro lo tradujeron, (...) a corporalización, pero hay otra gente que dice encarnación, encarnar... (Entrevistada N°3, 2021: R5).

En el plano de lo técnico y lo tecnológico, es interesante observar ciertos significados que emergen sobre la relación que las entrevistadas establecen con los dispositivos. Lo tecnológico se presenta cuando las entrevistadas hackean los dispositivos haciendo un uso performativo de estos. En el caso de la entrevistada N°2 se observa una contradicción con lo técnico y un desplazamiento hacia lo tecnológico como mecanismo habilitador en términos de conexión, invita a reflexionar y dudar sobre

el desarrollo técnico, menciona que la palabra técnica ha estado vinculada a la explotación pero que “la técnica es una manera que hemos desarrollado de explotar el ambiente, básicamente nuestro entorno” (Entrevistada N°2, 2021: R4). En esta línea, es importante destacar un significado que emerge de la relación que se establece con la técnica desde lo tecnológico. La entrevistada N°2 planea entablar una relación no extractivista consigo, donde se tiene consciencia de que el cuerpo es la fuente de lo que está sucediendo, manteniendo una relación de retroalimentación, reflexionando sobre la intimidad que se establece con los dispositivos. En esta línea, la investigación reflexiona sobre la importancia de generar dispositivos tecnológicos que a través de la consciencia corporal sean mecanismos para que el cuerpo se pueda manifestar tal y como se presente en determinado lugar y contexto. En esta línea, como menciona Ginot (2017), las prácticas somáticas podrían ser una alternativa, al configurar una estructura pedagógica reticente a la imposición de normas.

En cuanto a los significados en torno a lo estético, se observa que toda decisión que pasa por el plano de la fisicalidad es profundamente estética. Dos de tres entrevistadas expresan una tensión en torno al maximalismo en la danza, relevando la posibilidad de conectar con el cuerpo que comunica en su abstracción, que no tiene por qué decir algo, tampoco tener sentido, ni estar profundamente conectado. La entrevistada N°1 menciona sobre la importancia de conectar el estado expresivo, interpretativo performativo con el estado de consciencia corporal o pre expresivo, para que lo performativo tenga un lugar en el cuerpo:

...porque ese estado al desconectarse fácil del cuerpo te lleva a lugares altos de emocionalidad de expresión, es fácil lesionarse y no soy el único caso, o sea en la danza se vive muchísimo eso, y por eso te digo, que son decisiones estéticas que si se justifican desde el punto de vista estética, la cuestión es que uno está consciente de eso, de que entonces voy a tomar esa decisión estética de expresión potente y eso me puede llevar, me lleva a un riesgo

potencialmente, soy consciente de eso, o el cuerpo tiene que resolverlo igual, ¿cachai?

(Entrevistada N°1, 2021: R3).

En este sentido, la investigación reflexiona sobre las dificultades de conectar el estado interpretativo, con el estado de conexión corporal, cuando la forma externa es tan concreta. Insistiendo en configurar dispositivos tecnosomático-estéticos como canales de exploración somática sensorial donde cada practicante pueda codificar su propio mecanismo. En este sentido, Martínez (2019), aboga por la importancia de la autoexperimentación como práctica política a través de la investigación de diversas tecnologías somatopolíticas como la performance y postpornografía, dispositivos que diluyen fronteras naturaleza cuerpo tecnología, abren y subvierten códigos corporales y subjetivos, desde la construcción de identidades placenteras. Es relevante destacar que Martínez (2011), rescata un importante desplazamiento en la metodología de los laboratorios, desde la representación a la experimentación sensorial. Añadiendo que, desde la experimentación sensorial se pone énfasis en la experiencia donde el autoconocimiento invita a ampliar imaginarios, poniendo en el centro deseos y necesidades propias.

A su vez las entrevistadas mencionan que no todas las decisiones que pasan por un plano estético que se toman con fines creativos, pasan por un plano de consciencia corporal, generando un cuestionamiento sobre el arquetipo de lo somático en tanto cuerpo que está en constante movimiento, perfectamente fluyendo y espiraleando en el espacio. La entrevistada N°1 y la entrevistada N°2, son cuidadosas al no enaltecer lo somático como un único paradigma en la danza y en la vida. En esta línea, es importante mencionar que Ginot (2017), es bastante crítica al reflexionar sobre las prácticas y discursos somáticos, que al enaltecer las bajas intensidades pueden caer en la imposición de normas, al juzgar otras prácticas corporales, sexuales y/o políticas con cualidades más fuertes. En este intento toda práctica y/o dispositivo tecnológico perdería su potencial de energía política,

apuntando en el clavo al reflexionar sobre la complejidad que se compromete cada vez que una práctica se relaciona con un cuerpo en un contexto determinado.

En este sentido Ginot (2017) comenta lo transformador que ha sido para la danza incursionar en las prácticas somáticas, más allá del lugar terapéutico y pedagógico. Esta investigación busca conocer desde las perspectivas de las entrevistadas como es que la somática remueve a la danza en el ámbito estético creativo.

Lo somático hackea y transforma diferentes espacios de la danza en el ámbito pedagógico, estético y jerárquico, siendo este último uno de los más señalados por las entrevistadas. Se infiere que esto ha repercutido en sus perspectivas sobre la creación, porque a pesar de que a la entrevistada N°2 le guste la palabra coreografía (escritura del cuerpo), las tres trabajadoras tienen esta perspectiva colaborativa de la creación. Se alejan de ese espacio más individual de la creación para compartirse y negociarse con un otro, y así potenciarse: “si uno tiene un imaginario súper amplio, pero, si estamos soñando lo mismo y a una se le ocurre una cosa distinta, cuando se junta con la otra aparece un paisaje mucho más potente...” (Entrevistada 3, 2021: R12).

Dos de las entrevistadas no se identifican como coreógrafas, a pesar de haber trabajado la coreografía en algún momento de sus trayectorias, debido que hay mayor afinidad con la colaboración creativa, o en espacios donde los roles (coreógrafa, directora, intérprete) se desdibujan, alejado de la idea tradicional de estos, permitiendo el tránsito entre posiciones y ampliando las maneras de crear. En este sentido, la entrevistada N°3 comenta sobre un proceso de obra donde generó cierta estructura que buscaba entregar capacidad de agencia a los intérpretes donde pudieran tomar decisiones: “si hoy día tengo ganas de tocarte te toco, si no, no te toco ¿cachai? eso yo lo validaba también”. (Entrevistada N°3, 2021: R11). En su visión los intérpretes son autores, similar a lo que relata la entrevistada N°2 sobre un proceso de obra en el cual hay roles, ella es intérprete, pero en la práctica se resignifica ese rol al poder opinar, proponer y decidir en constante diálogo con la coreógrafa, lo

que genera un espacio creativo en conjunto. Diálogo donde el lenguaje toma un valor fundamental al ser el mediador en la relación con los cuerpos, lo que instala una inquietud en la investigación sobre el cómo ocupamos el lenguaje al facilitar las prácticas ¿cómo esto permea al cuerpo? En este sentido la entrevistada N°2 propone el concepto de la negociación desde un lugar amable, honesto y respetuoso, para que la relación no sea a pesar de mi o del otro.

Retomando lo anterior, Bardet (2012) propone entregarle atención al movimiento desde la relación cambiante de todos los agenciamientos en curso, lo que alejaría a la danza contemporánea de la representación, dándole más valor a la presencia. Para Brzovic (2012) significa vislumbrar al cuerpo y su subjetividad, lo que abriría nuevas posibilidades en la creación y la puesta en escena. Es por esto que la creación en danza contemporánea, según Mellado en Brzovic (2012), podría tener un carácter autobiográfico en su discurso, anunciando su performatividad, haciendo aparecer las subversiones identitarias de un cuerpo, desafiando las normas incrustadas en las subjetividades.

En este sentido, la entrevistada N°1 y la entrevistada N°3, comentan sobre su interés y acercamiento a la improvisación, que si bien podría tener una base coreográfica o lineamientos, se enfoca mucho más en la presencia en relación a lo que se presenta, donde busca develar una transparencia, o más bien no ocultar los contenidos y las enunciaciones discursivas performativas de los cuerpos, lo que para Brzovic (2012) generaría un vínculo y abre el diálogo con el espectador, rompiendo esa distancia con el cuerpo en escena y los roles, y exacerbando la experiencia estética. Lo que para la entrevistada N°2 sería asumir al espectador como un ser sensible, al cual no hay que entretener, pues puede ser seducido por el acto íntimo de bailar, esa presencia somática que permite habitar el movimiento.

... que no necesito más movimiento para que sea más chori, que no necesito más música, más efecto especial, sino que lo que necesito es un estar que se transforme y que de alguna manera

logre una coherencia en relación al todo que se presenta como obra y que el espectador por compartir ese tiempo lo puede presenciar y lo puede disfrutar y que lo puede conectar también con eso en sí, en si mismo, como yo también tengo eso. Creo. Y que de nuevo tiene que ver con, como con lo no cartesiano, con la cuestión del extractivismo y sobre todo con la relación con el tiempo y con la intimidad. (Entrevistada N°2, 2021: R14)

Parece relevante destacar el caso de la entrevistada N°1 a quien no le mueve el generar obras de danza. Ella resignifica la práctica creativa generando espacios como jams de contacto e improvisación o encuentros de Axis de pesquisa y prácticas, etc., ya que la moviliza la búsqueda de estados y no el comunicar mensajes concretos o lenguajes específicos, por esto su afinidad con la improvisación y la intuición corporal. Es por eso que su proyecto creativo no tiene un nombre solo premisas, no tiene una forma definida y no sabe si la tendrá, porque el proyecto vive así, no trae público, lo que parece una importante resignificación de la práctica creativa pues expone que la danza y la creación están todo el tiempo, y la gran discusión sería si eso es arte o no.

La entrevistada N°2 instala una emergencia estética en el reeducar la mirada más allá de las formas alienadas de la composición, las cuales adiestran esa mirada desde patrones establecidos como en las películas y guiones que tienen siempre giros, cambios y climax. Instalando la reflexión de decidir cómo creadora ponerse al servicio de esto, o construir un margen y una perspectiva estética que genere nuevos imaginarios, y cómo esto puede cruzar todos los ámbitos de la creación.

En este sentido las entrevistadas instalan perspectivas críticas de la producción en danza, algo que para Mellado (2008) es importante de hacer en las creaciones y en la incidencia de la danza en la cultura. Estas miradas, según Jiménez (2011) abren perspectivas y posibilidades discursivas en lo interpretativo representacional en los procesos de creación y en el quehacer dancístico. Es por esto que, en los relatos de las entrevistadas, se puede observar cómo se resignifica la práctica creativa en tanto se pone en tensión ciertas normas, ya sea categoriales y/o compositivas. Normas que se

hackean y transforman para generar nuevas perspectivas, que en estos casos están permeadas por la somática.

Por lo tanto, esta investigación desde una mirada crítica y transfeminista, pretende problematizar en torno a los dispositivos tecnosomático-estéticos y la producción en danza, en tanto atiende o desatiende la complejidad que implica cuando una práctica se pone en relación con los cuerpos, entendiendo que las tecnologías de producción de subjetividad como menciona Preciado (2011), operan fragmentando el cuerpo y naturalizando ciertas prácticas sexuales y corporales. Los dispositivos tecnosomático-estéticos tendrán la responsabilidad de habilitar posibilidades de transitar entre gestos, repertorios y agenciamientos, adquiriendo una función performativa, a través de la autoexploración propioceptiva, transfigurando la experiencia subjetiva del cuerpo, tomando un carácter micropolítico o en términos de Preciado somatopolítico. En este sentido, el activismo perceptivo de Ginot (2017) en las prácticas somáticas se toma como un posicionamiento en torno al quehacer, permitiendo permear los mundos creativos y generando nuevos imaginarios en la creación en danza.

Por lo tanto, esta investigación pretende proponer nuevas miradas desde una perspectiva política y crítica en torno al quehacer para generar posibles fisuras en las relaciones extractivistas que se establecen con el cuerpo y los cuerpos, en búsqueda de espacios seguros que permitan el diálogo en constante negociación, poniendo en el centro deseos y necesidades propias y colectivas.

Para esta investigación es importante instalar la inquietud de integrar dispositivos con enfoque en la consciencia corporal en los espacios formativos, que a través de la autoexploración busquen conectar con el autoconocimiento y el bienestar en el movimiento. Y habilitar coordinaciones y fuerzas desde un lugar propioceptivo para abordar otras prácticas en consciencia con las limitaciones y libertades de cada cuerpo, generando una relación no extractivista donde no es a pesar de mí.

Como proyección investigativa, se va a ampliar la muestra de la investigación con el fin de integrar más y diversas perspectivas en torno al quehacer dancístico desde lo somático. Paralelamente se trabajará en la reducción y ajuste del escrito para desarrollar un formato artículo.

Por último, este proyecto de investigación no pretende establecer una única manera de producir danza o de reflexionar en torno a ella, por lo contrario, se busca abrir el diálogo y generar preguntas abiertas, para fortalecer los espacios dancísticos y su vínculo con otros quehaceres, y con el contexto político social que se enmarca en este territorio.

9. Bibliografía

Antivilo, J. (2013). *Arte feminista latinoamericano. Rupturas de un arte político en la producción visual*. Tesis de grado publicada. Universidad de Chile. Santiago. Chile.

Arango, N. (sin fecha). El arte contemporáneo en el régimen farmacopornográfico. *I Congreso Internacional de Artes*, 69-79.

Ayala, R. (2013). *Hoyo Glorioso Breve historia de la pornografía en Chile*. Tesis de grado. Universidad de Chile. Santiago. Chile.

Bardet, M. (2008). *Pensar con mover*. Paris: L'Harmattan

Bardet, M. (2012). ¿Pensar a través del movimiento? *Actas del I encuentro Latinoamérica del Investigadores sobre cuerpos y corporalidades en las culturas*, Ed (1), sin páginas.

Bardet, M. (2018). Saberes gestuales. Epistemologías, estéticas y políticas de un “cuerpo danzante”
* en Enrahonar. *An International Journal of Theoretical and Practical Reason*, volumen (60), 13-28.

Bogdan, R., & Taylor, S. J. (1984). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Nueva York: Paidós.

Browne R & Ortiz A & Hurtado M. (2015). Exclusiones sexuales: la farmacopornografía como dispositivo fuera de género. *ALPHA* (41), 87-101.

Brzovic, V. (2012). *La puesta en escena de la vida y el arte*. Tesis de grado. Universidad ARCIS. Santiago. Chile.

Butler, J. (2004). *Deshacer el género*. New York, Estados Unidos: PAIDOS.

Campagnoli, M (2016). Feminismos descentrados Paul B. Preciado leído desde América Latina. Argentina: *Nueva Sociedad*, 89-102.

Galindo, M. (2020). Desobediencia, por tu culpa voy a sobrevivir. En P. Amadeo (Ed.), *Sopa de Wuhan* (pp. 119-127). ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio).

Garnica, Naím. (2018). Postestructuralismo y estética: entre arte y género. *Trans / Forma / Ação*, 41 (4), 205-222. <https://dx.doi.org/10.1590/0101-3173.2018.v41n4.11.p205>

Ginot, I. (2017). Discursos, técnicas del cuerpo y tecno-cuerpos. *A.Dnz*, (2), 164 - 185.

Ginot, I. (2017). Suavidades somáticas. *A.Dnz*, (2), 186 - 193.

Gutiérrez, M. (2015). Entre las intervenciones feministas y el arte de mujeres. Aportes, rupturas y derivas contemporáneas de los cruces entre arte y feminismos. *Revista Asparkia: Investigación Feminista*, volumen (27), 65-78

Ibacache, A. M. (2018). Las olas del feminismo en Chile: Desde el sufragismo a las tomas feministas. *ElDesconcierto.cl*. Opinión <https://www.eldesconcierto.cl/2018/06/19/las-olas-del-feminismo-en-chile-desde-el-sufragismo-a-las-tomas-feministas/>

Jiménez, C. (2011). *Paulina Mellado ¿inflexión y reflexión de la danza contemporánea chilena?*. Tesis de pregrado publicada. Universidad Arcis. Santiago. Chile.

Martínez. L. (2019). *Descodificación corporal: laboratorios de disidencias transfeministas*. Tesis doctoral publicada. Universidad de Granada. Granada. España.

Mellado, P. (2008). *Por qué, cómo y para qué se hace lo que se hace*. Santiago, Chile: Andros.

Mellado, P (2014). Tesis para optar al grado de magister en artes visuales con mención en AAVV Danza. Universidad de Chile Santiago. Chile.

Mujica V, (2012). *La emergencia del cuerpo en la danza contemporánea. Pensar la danza desde el cuerpo y el cuerpo desde la danza*. Tesis de grado. Universidad de Chile. Santiago.Chile.

Richard, N. (1997). Lo político en el arte. Recuperado de <https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-62/6-2-essays/lo-politico-en-el-arte-arte-politica-e-instituciones.html>

Richard, N. (2009). La crítica feminista como modelo de crítica cultural. *Debate Feminista*, Vol. (40), 75-85.

Richard, N. (2018). *Abismos Temporales*. Santiago de Chile: metales pesados.

Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección*. Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón.

Preciado, B. (2011). *Manifiesto contrasexual*. Barcelona, España: Anagrama.

Preciado, P. (2020). Aprendiendo del virus. En P. Amadeo (Ed.), *Sopa de Wuhan* (pp. 163-185). ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio).

Salazar, G. (2019). El «reventón social» en Chile: una mirada histórica. *Nueva Sociedad*. Opinión <https://www.nuso.org/articulo/protestas-Chile-estudiantes-neoliberalismo>

Sthuderland, J. (2009). *Nación Marica. Prácticas culturales y crítica activista*. Santiago. Chile. Ripio Ediciones.

Wittig, M. (2005). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona, España: Egales.

Anexos

Cuadro de sistematización: Trayectorias somáticas

Categoría 1: Hitos vitales

Entrevistada	N°	Contenido manifiesto	N°	Contenido latente
Entrevistada N°1	R1	“...mi mamá estudió danza es de la generación de la Nuri Gutes, del Nelson Avilés, y como que tengo una relación con la danza siempre fue muy vinculada a las artes digamos, no tanto a la pedagogía, por trauma, mi vieja también es profe de danza, entonces tenía súper trauma ella de que yo también fuera profe de danza (risas)”		
	R1	“...actualmente vivo en Brasil... en un lugar súper recóndito, como chiquitito una playa no hay nada, en una región de Brasil, que particularmente es, tiene una vinculación con arte y cultura muy fija...”		
	R1	“...y eso, así que este año quedamos virtuales. Estamos, totalmente soy una persona que trabaja virtualmente (risas) en términos de danza, con la danza trabajo virtualmente.”		

	R2	<p>“Entonces mi mamá estudió danza, ¿no cierto!, eso siempre me vínculo con la danza inevitablemente y entonces mis primeros acercamientos a la danza fueron de muy chica, realmente como de muy chica, pero no desde el ballet y eso, porque mi mamá imagínate estudio con Nuri o sea imagínate súper poco ballet, entonces pero siempre mucha expresión corporal, el cuerpo siempre estaba presente y como que de alguna manera llegar a estudiar danza era como un proceso muy orgánico...”</p>		
	R7	<p>“He cambiado muchísimo, porque la maternidad no es un factor menor (risas) si, o sea en el sentido que el cuerpo empieza hablar muy literalmente. Antes cuando uno se lesionaba, yo me lesionaba era como “¡Ah! me duele aquí” ahora mi cuerpo es distinto como habla, esa relación con el cuerpo, fue muy interesante como cambio en ese sentido, y con la maternidad, y lo menciono porque era gracioso para mí, porque era como que yo, literalmente sentía un (sonido gutural) una</p>		

		<p>receta de lo que podía comer hoy (risas), no era como que hoy no puedo comer nada más que no sea esto, esta es la dieta de hoy. Era súper claro el cuerpo como hablaba y hablaba con mucha fuerza, pero claro siempre está hablando.”</p>		
Entrevistada N°2	R2	<p>“...desde chica una vinculación de mucha fascinación con el movimiento, me gustaba el niño que corría más rápido, si, y me encantaba subirme a los árboles, y como que sentía que podía correr como el viento, cachai, así corta, como onda yo soy el viento, corro. Y como que tengo un recuerdo de mucha felicidad en el despliegue físico, igual bien bien físico, así no era como ni cagando como poético dancístico, era, era bien como de acceso al mundo”</p>		
	R2	<p>“...no podía caminar, o sea, fue una desconfiguración progresiva, donde perdí la capacidad de caminar, no es que no caminar así como freudianamente, no me puedo parar, era que había perdido toda organización, era como que tenía que caminar frente a la gente y me</p>		

		daba pudor porque era como que no, que estaba completamente desconfigura...”		
	R2	“Esa pena, ese dolor, se había transformado en algo físico, me fue muy violento el aborto, fue muy muy violento en ese momento de Chile, fue una wea del terror, viví weas muy fuertes buscando donde hacerlo, y fue muy duro y que después se muriera mi papa y todo, entonces fue como (aplauzo fuerte) y eso, se tradujo en esto...”		
Entrevistada N°3	R2	“como partí yo en la danza, jugando, yo no tuve adolescencia normal ponte tú, como de ir a la fiestas, en ese tiempo existía la casquilla así, y yo veía a todas mis compañeras así y yo toda así, porque no tenía tiempo, fui al conservatorio a los diez once años, de los diez a los once, porque cumpla año justo entremedio, en junio y ahí claro po, la transición de niñez a la adolescencia, entonces entre súper jugando”		
	R2	“yo estudie post dictadura, los mismos estudiantes se rebelaban porque los profes seguían los mismos fascistas que estaban de		

		antes, súper loco, también uno se da cuenta ahora que había mucho fascismo y mucho racismo en el mismo departamento de danza de esa época, ahora ya es otra cosa, eso me ha marcado ene como inicio”		
	R7	“yo estaba súper deprimida, dije tengo que hacer algo, o sea tuve un año cero, 2015 que fue mi propia pandemia, que yo hice así crisálida por weas físicas, emocionales, duelos y qué sé yo, y dije aquí tengo que hacer algo”		

Categoría 2: Experiencias sentidas en los dispositivos tecnosomático estéticos: función performativa y normativa

Entrevistada	N°	Contenido manifiesto	N°	Contenido latente
Entrevistada N°1	R1	“...que ya una pesquisa mía personal de incluir un poco la conciencia corporal sin tener ni una herramienta porque en esa época no se tenía mucha, se tenían pero no en la escuela,	R4	“...cuando me fuí a Bélgica coincidentemente, Bélgica estaba en un periodo muy bueno para la danza, que estaba capital de la danza en Europa y tenía escuelas de formación que

	<p>como uno era muy joven no necesariamente llega a acceder, entonces el Axis me abrió ese portal de unión entre lo dinámico, el dinamismo en el movimiento y la conciencia somática, la conciencia del cuerpo de cómo y dónde está un poco presentándose la energía cinética en mi cuerpo en un determinado momento, entonces me abrió también al mundo de lo funcional y de entender cómo, la diferencia entre lo estético y lo funcional si? la relevancia entre, en esa decisión. No cierto? lo estoy haciendo solo por función o hay una decisión estética por detrás, en fin, eso lo podemos desarrollar.”</p>	<p>eran para profesionales, les llamaban, cualquiera podía ir, pero que eran clases todos los días, por ejemplo con David Zambrano, todos los días, después con Frey Faust todos los días, 6-5 días a la semana, tomabas clases por poca plata, muy accesible y tenías bailarines de alta calaña, secos y yo (risas) entre medio aprendiendo a bailar contemporáneo (risas). Entonces fue así, y estuve 2 años en eso, yendo todos los días súper metida, ¡me encantó! Mucho Fly Low están Les Slovaks...”</p>
--	--	--

	<p>R1 “Y el Axis fue una escuela de desescolarización, básicamente quiere que, decir un poco se estira como la camada de que una escuela que te forma, es una escuela un poco que busca decir, ok! cuáles son tus intereses, tu búscalo, nosotros tenemos aquí algunas de estas herramientas para compartir contigo y fue muy bueno porque me permitió justamente como empoderarme de mi proceso cien por ciento, no hubo como un profesor maestro que me decía como hacer las cosas en ningún momento, solo cuando yo quería tener algún diálogo me lo buscaba con ellos para orientarme, en fin, desde el lugar informal, y es como, por lo menos hasta esa época era</p>	<p>R4 “Así que después estudié Felden... y ahí empezó acontecer esta unión con lo somático con más y más carácter, Body Mind Centering, Feldenkrais, Alexander entraron, después cuando viví en Viena en Austria estaba, claro, había muchas más performance también clases más formación más performativas, más en esa línea, entonces la formación contemporánea es como bien ecléctica, entre capoeira, Aikido, Axis syllabus, Fly low, prácticas somáticas...”</p>
--	---	--

		<p>un poco lo que clamaba el Axis, en el sentido de la importancia, la relevancia de que el estudiante tenga una capacidad real integra, entonces en eso el profesor es solo un intermediario, solo un facilitador y eso me enamoró mucho de dar clases de entrar en la pedagogía, que nunca fue algo que yo pensé porque yo me sentía mucho más coreógrafa, mucho más interprete...”</p>		
--	--	---	--	--

	R1	<p>“...entonces como que yo siempre pensé, me imaginaba mucho más en eso y cuando durante la escuela de danza y con el Axis percibí también como, durante la escuela en La espiral en realidad percibí que lo del intérprete y coreógrafo es un imaginario en realidad y se forman varias..., las personas se forman de varias esferas o desde varios prismas cierto?, no es solo una cosa u otra. Entonces el Axis me inspiró muchísimo a dar clases, a querer como a compartir información, a llevar material para Chile, cuando volví a Chile, después seguir desarrollándome como...”</p>	R6	<p>“...el objetivo es en el desarrollo del cuerpo en locomoción, en cinética, no quiere decir que tengo que estar saltando todo el rato pero quiere decir que si tengo que estar saltando todo el rato ese va ser mi lugar de pesquisa y es también somático, no deja de serlo, no deja de ser profundo, eso me abrió el Axis como que fue muy, para mí fue muy debelador en ese sentido...”</p>
	R1	<p>“...de hecho el Bolshoi tiene la única otra escuela a parte de la</p>	R7	<p>Antes era más, todo mi primer periodo de estudio fue bien, de</p>

		<p>que hay en Rusia está en Blumeano que es aquí cerca, (risas). Me tocó dar clases por ahí ya! y es tipo, el padrón cultural de estética es muy diferente a lo que yo he venido haciendo hace mucho tiempo, entonces ha sido todo un impacto cultural para mí como (garabato) me organizo en este lugar; y por lo mismo la naturaleza se ha presentado como una especie de stage...”</p>	<p>no entender bien, dolor; no entender bien y dolor porque es el lugar en el uno, te informa con mucha claridad los límites de las cosas, más o menos, y los límites te ponen un poco en contexto, ¿dónde estoy? ¿cachai?, entonces el dolor es algo súper interesante como de cómo va apareciendo con el tiempo, de la maduración del cuerpo también, entonces lo somático me trajo esa relación, a que dolor no se presentará tanto como una cosa en contra de mí, sino que, a favor de mí, sí. Y eso cambió mucho como con el tiempo, mi cuerpo cambió no solo físicamente como qué, pero yo no, también está la parte de la maternidad que con los años parece que uno se chupa más, pero mi cuerpo</p>
--	--	---	--

				<p>responde de otra manera, y toco madera porque hace muchos años que no tengo una lesión, me duele el cuerpo, me duele la espalda, me canso, normal. todo me pasa eso normal. Pero hace muchos años que no tengo ninguna lesión.</p>
	R2	<p>“...audicioné en la Chile, no quedé, audicioné en el Arcis, quedé, audicioné en La espiral, quedé. Y de las dos es la que me pareció como la que más me iba a mover más. Básicamente fue esa la decisión. De los dos exámenes, creo que en esta me voy a mover más. Me pareció más exigente, no sé.”</p>	R8	<p>“Y paso por varios procesos porque cuando primero entre a la Axis, como cabeza rígida, me pareció que la danza en sí misma estaba todo mal (risas) y que todos lo estaban haciendo pésimo, todo no, lo están haciendo pésimo, se van a romper, lo están haciendo pésimo, por favor cuiden el cuerpo y pasé varios años bien policia (risas) como encontrando todo pésimo...”</p>

	R2	<p>“...fue súper bueno, pero en 3 años como de primera formación, de primera vez o de las primeras veces tomando clases de ballet, en ese tiempo la profe era (no se entiende) y fue bien intenso también, porque era tipo todos los días clases, todas esas cosas, como que en el imaginario te lo piensas y dices obvio!, pero en la acción se presentan millones de factores que no necesariamente hacen que uno pueda seguir ese rigor. El cuerpo se lesiona, en mi caso yo me lesione harta veces, tengo la sensación de que aplicaba mucha tensión, mucho de tono para tratar de mantenerme en pie, para tratar de mantenerse rígida en las posturas, en fin eso no me</p>		
--	----	--	--	--

		<p>cuadraba nunca me cuadró y mi cuerpo lo resintió mucho, porque igual soy una persona súper exigente y como que tengo una capacidad física fuerte, pero no, no me cuadraba, mi cuerpo no estaba preparado para ese tipo de, esa visión, o no lo sé. Entonces fue bien rudo para mí, me acuerdo, mi cuerpo se lesionaba no paré tanto, no fue como que para ese periodo parando, pero si incomoda en el cuerpo entonces eso siempre me llevo como a pensar como la cosa de la conciencia corporal...”</p>		
	R3	<p>Se hizo intenso, se hizo intenso, porque cuando el rigor y la disciplina vienen de afuera son difíciles de integrarlas. Cuando te las dicen que las</p>		

		<p>tenía que poner y tener que hacer esto, hay un delay hay un retraso entre lo que tú entendías que tenía que hacer y lo que el resto del formato en el cual te tenía que encajar y siendo muy joven, puede ser muy fácil, encajarte no más, porque está esponjado mucho o no (risas) que fue mi caso que soy más rebelde en general y me cuesta como ... pero porque sí, yo tengo una base como de personalidad súper rigurosa y bien disciplinada y me gusta cuando hago algo, me gusta hacerlo y como que no, mi cuerpo... me gusta moverme no es una cuestión como que de ay! me daba lata hacer las cosas. Me recuerdo que tenía un montón de compañeros que les daba</p>		
--	--	---	--	--

		<p>lata, a mi como que me costó y me fue intenso porque justamente la parte la conexión corporal era muy desde el lugar un lugar abstracto, desde el lugar de las artes, de la abstracción digamos, de la interpretación, de la expresión, pero no desde el sentido interno del cuerpo, donde está mi cuerpo, levantarlo así ¡ok! ¿Cuál es el contexto? ¿Cuál sería el motivo real? cómo se justifica si después solo voy a improvisar, ¿Para qué? no me cuadraba, el mono no me cuadraba...”</p>		
	R3	<p>“Me acuerdo de las clases con la Vale Pavez, que eran clases súper difíciles, como complejas musicalmente, especialmente en el cuerpo y</p>		

		<p>después como que no me cuadraba la clase de ballet con eso, no sé si era necesario una cosa para la otra me entendí?, como que había como algo que no me encajaba en mi cuerpo era intenso en ese sentido y me acuerdo que me sentía un poco como cayéndome pero teniendo que estar rígida, siempre como tropezándose, y esa sensación me parecía tan poco pedagógica y es más allá de ponerla en una crítica en el otro, en el profe, si no que en sí mismo, como que no me hacía sentido, y eso lo hizo mucho más intenso que para mucha otra gente obvio!, que se lo vivió mucho mejor o que se lo vivió mucho peor.”</p>	
--	--	---	--

	R4	<p>“...la Natasha me trajo como esa cosa de lo tridimensional, me encantó, y no me era fácil tampoco, na que ver una cosa con la otra, no porque se me facilitara, no, me pareció como muy rico lo acrobático, ese otro lugar, como que entrar al suelo era más orgánico y no solo como distal. Y eso me inspiró hartoo...”</p>		
	R4	<p>“Pero un lenguaje súper Fly Low rápido, ágil, acrobático, mucho subir y bajar, como movimiento elíptico y el Axis también, estaba paralelo, tomaba las clases del Axis a parte y el Axis como que me dio todo ese contexto de apoyo somático para poder desarrollar este otro lugar contemporáneo que es súper</p>		

		<p>performático que es súper competitivo por decirlo, entonces si el Axis me dio esa basecita ese colchoncito de cómo entender, no cierto?, de cómo hacer ambas digamos.”</p>		
	R5	<p>“Fue en realidad mi 1era relación con prácticas somáticas fue con una mujer en Chile, pero era porque yo era muy hinchapelotas me dolía el pie y quería entender ¿por qué me dolía? de dónde venía? pa dónde iba? esas cosas como muy así, entonces me terminé yendo a una profe, era una, ella era no sé si rolfer, era más raro todavía, porque no me acuerdo exactamente, era la Ximena Sandoval, era una kinesióloga a la antigua, pero ella trabajaba no sólo de la manipulación</p>		

		<p>miofacial sino que te hacía caminar, investigaba mucho la caminata, te hacía bailar libre, te hacía estar acostada, ella estaba inventando su metodología. Y a mí, fue mi primera relación con una práctica somática, ella no sabía que era una práctica somática pero lo era efectivamente porque no estaba trabajando solo desde el lugar manipulador físico, masajista o manipulador miofacial si no te estaba llevando a tu mismo desarrollar tu conciencia corporal. No sé si ella lo sabía en la época o yo no entendí en la época lo que ella me estaba intentando decir, con el tiempo lo entendí y fue mi primera cercanía con ella. Ella murió y dejó una escuelita en Chile, y</p>	
--	--	--	--

		<p>eso me hizo click, el trabajo con ella me hizo muchos clicks como de ah! la importancia de entender dónde está el peso...”</p>		
	R5	<p>“...después el contacto me reafirmo porque era muy frustrante tratar de levantar a alguien y no poder hacerlo, entendí?, como me caigo y es como ya! pero espérate es sólo organización estructural porque no soy tan chiquitita como para no sostener a esta más chiquitita que yo, si? entonces el contacto fue como la llave o como no sé si la llave, pero un portalcño hacia las prácticas somáticas y en ámbito del contact están súper metidas las prácticas somáticas, entonces ahí</p>		

		<p>también fue como orgánicamente llegue al aikido que no es una práctica somática pero tiene una línea de desarrollo somático súper grande, y así y por dolor, el cuello lo tengo malo ay voy hacer un Alexander, aprendí tome unas clases, para ibas construyendo un poco más o menos el imaginario.”</p>		
	R6	<p>“...me cautivó mucho como ese lugar de que el movimiento era el canal de desarrollo de pesquisa y no la pesquisa el canal de desarrollo para el movimiento ¿sí? Por ejemplo en esa época yo tenía una curva lumbar súper pronunciada, que la verdad tal vez no era tan pronunciada, pero a mí me parecía súper pronunciada y</p>		

		<p>me dolía cuando me iba a dormir, en la cama me dolía un montón, y el Axis, como con tiempo, no digo un año, si no cinco años me trajo esa conciencia de entender que la tensión se podría reorganizar en mi estructura, me trajo esa conciencia de que eso no estaba mal quizás que ese dolor no estaba mal, que era solo una reorganización de mi cuerpo, es como que un poco tiró varias prejuicios que yo tenía de mí misma sobre el cuerpo. Entonces fue un trabajo bien interesante para mí de trabajo personal y eso el Axis no lo buscó, nadie me lo dijo, nadie me orientó, cachai? fue como realmente el cuerpo que es lo que aparece en este cuerpo,</p>		
--	--	---	--	--

		cuales son las necesidades de este cuerpo.”		
Entrevistada N°2	R2	“...y paso que ahí estaba un profe de movimiento por que las personas que estaban en Diseño Teatral, teníamos que tener obligatoriamente actuación y movimiento, y empezó a hacer estos ejercicios físicos bien en el mundo del teatro y ahí como que algo pasó que yo entendí que tenía un entrada al cuerpo, quizás me acorde que tenía esa relación con, como con el goce o como con la consciencia o como una cierta inteligencia como que algo se abrió como un río...”	R2	“O sea yo creo que era parecido y distinto, como en término muy parecido en que sigue siendo una escuela de moderno, sin lugar a dudas y de que yo entre a esa escuela de moderno donde se enseña es lenguaje donde se baila esas obras, eso es así, y es igual, a diferencia que la Yasna por primera vez hacía un curso quizás, cuando yo la tuve en primer año. Pero si, yo tengo la sensación de primero que haya sido trabajo muy físico, como onda ponte el overol y trabaja...”
	R2	“...entonces en un minuto y eso lo pruebo ahora después de haber investigado, como que ella nos hizo un ejercicio de	R2	“...lo que pasa es que también yo como estaba en el rollo de tengo 20 años estoy demasiado atrasada, entre pensando que

		<p>meditación trascendental (no entiendo lo que dice) , cacha lo vola que estuve, lo perdía que estuve que llegue allá a hacer meditación trascendental, y eso lo nombro alguna vez, pero bueno era todo bien moderno, bien Leeder, yo ahí con shortcito y malla, así chao, no entendiendo nada, tratando de coordinar, como bien, bien, esforzándome, dura, como todas esas cosas, todo eso... cuando uno empieza a estudiar a los 20 y, hizo este ejercicio, que lo cambió todo, que fue este ejercicio de meditación trascendental donde estábamos con los ojos cerrados y durante 10, 15 minutos al final de la clase nos hizo visualizar como desde la base de nuestra columna subía un espiral de</p>	<p>iba a ser coreógrafa porque era imposible ser bailarina pa mí, en mi mente tipo como que los niños a los 12 ya están formándose para bailarines...”</p>
--	--	---	--

		<p>humo y que lo iba guiando y terminaba saliendo por la coronilla y cuando yo abrí los ojos tenía un cuerpo que sentía completamente transformado y se veía transformado porque la Francisca me dijo weon quédate así quédate así y me acuerdo que fui caminando donde (nombre), papá de (nombre de su hija) y fue como ¿weon que pasa? así como onda como, como y eso me acompañó un rato y mi impresión fue como, somos tan blandos a las palabras, y esa wea me voló la cabeza.”</p>		
	R2	<p>“...hice la prueba en el Espiral, y quedé y entre a danza. Una paradoja porque en danza no paso más eso po, ¿cachai? Onda no, eso no sucedió (risas)</p>	R2	<p>“Entonces es como tengo esa, esa sensación muy instalada de como dije yo voy a ser de esta wea algo, entonces me puse el</p>

		<p>lo que sí sucedió fue como la máquina de moler carne donde como que (sonidos con las boca) posición del perro (gritos de dolor) pa la caga, a elongar, pa la caga, cansancio como nunca me había sentido en mi vida durante un año...”</p>		<p>overol y trabaje trabaje trabaje trabaje y trabaje...”</p>
	R2	<p>“...el primer año fue súper duro, muy de trabajo, muy transformador en una, como en un lugar muy primario, como primer chacra, pa! (aplauzo), toma, físico, y creo que de alguna manera tenía una memoria en términos, eh como de, de gimnasta, no de gimnasta pero de deportista, que me ayudó a transitarlo como con ese foco, y porqué de alguna manera yo dije ahora sí,</p>	R2	<p>“...en segundo igual tuve una lesiones raras porque yo era muy asimétrica, tenía una rotación, una escoliosis con torsión en la lumbar, entonces no podía poner los pies paralelos, si no que tenai que separarlos como más afuera de la cadera era realmente chueca, estaba muy chueca, o sea esa desconfiguración que yo sentía que no me permitía caminar, era real, se había, era, se había transformado en algo físico.”</p>

		de esto yo voy a ser algo en la vida...”		
	R2	<p>“Y el embarazo y parir y la readecuación física de todo eso te pide de manera automática como pinte tu yo parí a (nombre de su hija), quede sin ninguno músculo que hasta ese momento, bueno ahora no se me nota tanto pero era una persona muy muscular, muy fuerte físicamente, como dame saltos, yo quiero saltar como los hombres, así ese nivel como toc, cachai? y como que paso que me deshice muscularmente y algo que nunca me había pasado me daba la vuelta de carnero y las caderas se me caían arriba del torso, una wea que pa mí nunca me había sucedido en la vida.</p>	R2	<p>“Cuando empecé era tarde, entonces empecé a tomar clases con la Nuri en el Omnium, chao, onda súper matea, salía de clases y me iba al Omnium a tomar clases con la Nuri, y cuando habían clases entre medio de verano, tomaba clases ponte tú con gente del Arcis, entonces hice clases con la Muena Garrido, entonces ahí caché que había un mundo que también entraba el cuerpo por otra parte. Y eso estuvo desde el principio, como en paralelo en mí, pero porque yo lo buscaba también.”</p>

		<p>Y entendí en ese momento que había ganado una libertad en la cadera que no tenía y que tenía relación con una lesión que tuve por esta cosa de la torsión y el académico y la wea de la apertura y todo el mambo, y na po, como que yo creo que se fusionaron como los saberes y sobretodo entender que yo vuelvo a clases porque no congele tuve como clases, no congele nada, parí a (nombre de su hija) en vacaciones de invierno, entre al segundo semestre, y como que entendía que todo eso que estaba haciendo era solo parte de mi vida porque yo iba a volver y tenía que ser una persona consiente que cuidaba una guagua chica, con todo el shock y lo reformatiente y loco</p>		
--	--	---	--	--

		<p>que es tener una guagua chica, que es una wea de un impacto que es como, me estay weando lo impactante que es tener una guagua chica. Uno no, no sabe lo que es eso, no está preparado. Entonces yo creo que algo pasó muy consciente que mi energía como que fue como wacha esta wea tiene que ser eficiente (risas) tenemos que encontrar la manera de estar en todas, así que ponte habilosa, suma resta y haz lo que tengai que hacer.”</p>		
	R2	<p>“...no siento que me haya rigidizado de esa manera, creo que me habilitó en términos de fuerza, mucho, como de despliegue, como que me entrego como un cuerpo aparentemente fuerte que creo</p>	R2	<p>“Y entre medio conflicto po, Jorge Olea en cuarto, así como ¡y usted! ¿qué está haciendo aquí? váyase a primer año, ¿cachai?... llanto, todo eso pero al mismo tiempo na po, como, seguí todo el rato, y menos mal</p>

	<p>que fue fuerte pero nunca aprendí del centro mientras estuve en el Espiral, siempre mi tema era la postura, onda la Manuela era como por fa, si vai a hacer el poema 15 buena onda pero como, como hacemos con la entrada, teni que caminar, como que no pongas a (su nombre) a caminar, cachai? porque era como, como que podía era una súper buena posición y me tenía que mover, y claro si eran weas podía transitarlas pero las sencillas todavía pa mi seguían siendo un misterio porque no tenía todavía esa construcción más profunda a nivel de estructura, y eso fue un camino largo...”</p>	<p>que tuve a (nombre de su hija) entremedio, porque creo que me hubiese vuelto loca estudiando 5 años, me hubiese desesperado.”</p>
--	---	--

	R2	<p>“Primero como que cacho que más allá de las técnicas, hay personas que transmiten técnicas, y eso es como zoom, no podi hacer como que no está, porque lo que te está entregando esa persona es su comprensión de algo. Entonces cuando yo les nombro a todas estas personas, todas estas personas me introdujeron en un montón de conceptos que ellos manejaban, desde Alexander, desde Feldenkrais, desde, y de Eukinecis, desde Reales, ¿cachai?”</p>	R2	<p>“Yo creo que empezó con la Nuri que me dijeron teni que estudiar con esta persona, y empecé en primero a tomar esas clases que fue un rato muy cortito y después con la Mueña Garrido, que la Mueña tenía, claro un trabajo súper, súper distinto, como a lo que yo hacía, brigido, brigido brigido, que era como la primera persona con la que estuve en el piso diferenciando articulaciones ¿cachai? y después un fraseo...”</p>
	R2	<p>“Entonces como que creo que na po es interesante la relación con la técnica, la improvisación es una técnica, todo es una técnica y de las técnicas que me he alimentado</p>	R2	<p>“...pero con la Dani aprendí a nivel técnico, a nivel como de intimidad física, mucho.”</p>

		definitivamente tiene que ver con las personas con las que he trabajado y he tenido como ese acercamiento...”		
	R3	<p>“Como que el ahí vivía en algún lugar, no sé si en Venezuela, creo que es Venezolano, como bien ahí en el mundo como del tipo corporativo, había estudiado ingeniería informática, no sé qué wea y en un minuto fue como a las veinte tanto dijo chao adiós me voy a estudiar danza, se fue a Estados Unidos, se volvió loco, empezó a tomar todas las clases del mundo y le dio fascitis plantar, como no podía caminar, chao no podía caminar, onda no podía estar de pie, ¿cachai? Y entonces el weon por eso empezó a tener</p>	R2	<p>“Igual también, es como, pa mí el gran tema ha sido desaprender, creo que estuve muchos muchos años buscando desaprender, lo que aprendí.”</p>

		<p>todas estas exploraciones en el piso, y entonces en un minuto como que les amigos le dijeron oye está súper bueno eso qué estai haciendo como que estai volando bajo, Fly Low, chao, aquí se patenta, pim. Entonces cuando digo como no es casual que él estaba en ese mundo y ese mundo contenía todo esa información ahí pero candente y más, todo lo de las, o sea uno ve el trabajo de David Sambrano, uno ve el trabajo de las personas que vienen después de David Sambrano como Les Slovaks y todos los que viene después, y todos tiene un rollo así como carretera en el cuerpo, por eso logran esas velocidades porque entienden muy bien el mundo centro distal y toda las</p>		
--	--	--	--	--

		<p>variaciones que hay en eso, entonces ponte tú, eso no es directamente un técnica somática sino que es como que viene a partir de eso somático, y se instala como una técnica y como una manera de especializarse ahora, y si eso lo mezclai con el mundo del break, con todo lo que viene de allá ¿cachai?”</p>		
	R3	<p>“A mí el Autentic movement me gusta mucho, no es una técnica somática pero es bien liminal, es una técnica bien liminal porque no está ahí necesariamente para generar capacidades, virtuosismos dancísticos, es muy de introspección, es muy liberar paisajes (no se entiende) y a mí</p>	R2	<p>“...la Caro fue la primera que dijo como estando en una clase como “no corrija”, y fue como, tengo que corregir, vivo años corrigiendo (risas) creyendo que ni cagando está bien lo que hago, como onda, no puedo (no se entiende) en la base de mi misma, sino de algo que tengo que como que (sonido), brigido.</p>

		<p>eso me flipa, me dispara la cabeza, como cuando uno empieza a mirar lo que tiene adentro y a dónde puede viajar es muy alucinante.”</p>	<p>Y cuando fui a esa wea fue como “oh”, tiré una lagrima pal lao y fue como empezar a relacionarse distinto porque es muy loco igual, como cuando empezai a ver la cantidad, muchas de esas no son, cuantas le puede uno atribuir a la formación y cuantas vienen en uno de antes de configuración del súper yo no más ¿cachai? Como del deber ser y de la obediencia, todo esos mambos que traemos po, entonces ahí es difícil pero como un proceso largo...”</p>
	R3	<p>“Y como que el Feldenkrais ponte tú, he hecho con Sasha, no sé cómo se llama, un chico en Viena, me fascinaba. Lo he hecho después con otras personas pero no me ha</p>	R2 <p>“...como que pa mí el mundo místico es un mundo que me refascina, como de manera personal ponte tu el Authentic movement me ha generado</p>

		<p>gustado tanto pero él tenía una wea que me encantaba, cómo enfocaba sus clases, siempre tenía como, puede ser muy bizarro pero no lo era de alguna manera porque el Feldenkrais claro como que tenía harto movimiento acá, bien lento, de la cadera y harto como con soltar la mandíbula y la boca, y había un minuto como que el daba una imagen, si como cuando estai tirando, como que lo conectaba con una cosa media sensual y yo encontraba que era súper calentón de una manera que no lo era, pero que encontraba que era muy buena.</p> <p>Que ponte tú, tampoco es una técnica somática pero un taller que cambió un poco mi perspectiva fue uno con el Robert Staing y con la Angela</p>	<p>unos espacios flipantes de experiencia dancística...”</p>
--	--	--	--

		<p>Shbot que son dos, que viene de mundos distintos, bailarina, teórico de la danza que bailar, plum plum plum. Ella con investigación sobre la respiración muy clara y el cómo del mundo chamanico un poco, alimentándose de México y la primera vez que, ponte tú, trabajé desde la vagina, ¿cachai? que fue como, quizás se los conté en clases porque nunca lo había hecho, y me aprecio tan brutal que te hayan nombrado todos los músculos que podi tener en el cuerpo y como la matriz creativa femenina del placer por excelencia es como ¡ups! nadie la nombró, no, se perdió, no está. Y es como ¿por qué? qué fuerte, y ahí caí en cuenta</p>		
--	--	--	--	--

		como wow! como que nos queda pega...”		
	R4	“...Authentic movement me ha generado unos espacios flipantes de experiencia dancística, que todo esto como el Authentic movement viene de una niña que era como discípula de la Mary Wigman justo, y que agarra como todos los conocimientos junguiano y lo fusiona, dice fusión. Y como que tiene toda esta dimensión media arquetípica y como que bailai los ojos cerrados, y como con un testigo, como que por una parte eso también es una técnica...”	R5	“...probablemente en algún momento yo les hice como pedir permiso al sacro, poner las manos en el sacro y que el sacro se mueva. Y de repente es como wa!, porque con esto y lo hemos hecho cien mil veces como que con esto, es como que se abre una deriva completamente nueva...”
	R5	“Axis Syllabus, puta es como, me acuerdo como las primeras clases que tomé con la Kira Kiush, que es como ¿me estai	R6	“...quien no ha tomado una clase de técnica somática que nos ha haya hecho sentir la raja y la haya aplicado en algún

	<p>webiando? como ¿quién es esta persona? ¿Quién es esta mujer? que pasa algo que ahí es muy bello también con la prespecialidad, y eso lo áurico de la danza, es pal pico. Es como, hay una persona ¿qué es lo que hace esa persona? que de pronto tenemos la capacidad de entrar en una conciencia, y en una concentración y en una sensibilidad de observación de nosotres que parece que es única de ese encuentro, es heavy. Por eso yo creo que pongo tanto énfasis, más que en la técnicas, en las personas que las habilitan, porque hay algo ahí que es es es brutalmente radical, se crea un espacio de trabajo, un espacio de trabajo y es súper bonito</p>	<p>grado a su propia práctica, sea la que sea. Como que yo siento que en este minuto igual es parte de la base con la que un poco trabajamos, obvio que hay espacio todavía que no y que son como de tortura y uno piensa que espanto ¿cachai? pero en general no se po la Ana Manríquez con el ballet consciente ¿cachai? Como que ahí también hay toda una exploración de cómo en el fondo asumir, que esa técnica y que esa forma no tiene por qué significar el desgarrar de las personas ¿cachai? y eso tiene que ver justamente con contenidos y con disposiciones y con entender para que estas haciendo eso y eso tiene que ver justamente con contenidos y con disposiciones y con</p>
--	--	---

		<p>eso, y claro cómo, creo que más que, es que ahí, de nuevo, porque las técnicas somáticas son como este punto y todas las derivas que emergen de ellas creo que son el lugar donde nosotros nos movemos, como en esas derivas porque hay muchas, y estoy pensando cada vez hay más...”</p>		<p>entender para que estas haciendo eso, porque de nuevo la técnica no es una en sí mismo, es una herramienta, la herramienta para qué? entonces ahí también uno va calibrando, va calibrando perspectivas, realidad y eso va pasando en uno, pero también va pasando en uno en la medida que hay un entorno que refuerza eso, que te dice no te corrijas, (sonidos) gracias! (risas) Soy chueca, si mírate, obsérvate ¿cachai?”</p>
	R6	<p>“Entonces pa mí no tiene que ver con la técnica somática o con el mundo somático como un abstracto, es una manera de mantener saludable también, como de mantener una amabilidad, de poder acceder realmente a, a mis</p>	R6	

		coordinaciones, a mis fuerzas a través de eso, como, pero claro eso.”		
	R6	“Igual la técnica es un tema y el extractivismo, todo el rato me puedo pasar de uno a otro infinitamente porque es un límite tan delgado y que uno tiene que ir negociando de distintas maneras en distintos momentos de acuerdo a lo que quiera en el momento, que van cambiando y eso es lindo. Sí, pero yo creo que lo somático y el paradigma que propone, han sido fundamentales en mi práctica, fundamentales, sin lugar a dudas y me interesa, y me interesa seguir aprendiendo de esos espacios que están somatizados o de personas que		

		crean a partir de esos paradigmas somáticos vital.”		
	R6	<p>“...pero lo somático, es como esa manera nuevamente de decir que soy una existencia en el mundo, no sé cómo decirlo (risas) como que fui un organismo con una imaginación cuática con memoria que está muy vinculada a la imaginación y con lenguaje que le hace tener cantidad de capas con las que puede relacionarse y lo somático pa mi tiene que ver con reconocer todo eso, aunque no lo puedas abarcar ni jamás quizás puedas abarcarlo como un todo, en un solo momento per sin embargo hay momentos donde se manifiesta con una claridad absoluta y</p>	R7	<p>“Entonces es bonito ahí como se va generando esa confianza, eso que estás haciendo está perfecto, quizás no lo has hecho antes ¿cómo te sentí? y claro po, ahí de nuevo lo somático ¿puedo entrar en ese tiempo? siento que lo hábito, o no tengo que estar haciendo pam pam pam pa habitarlo, es como puedo habitarlo y me estoy moviendo lento y estoy mirando y estoy oliendo al otro y si eso es suficientemente claro lo puedo habitar y lo puedo habitar como conjunto...”</p>

		<p>como que vivimos pa esos momentos un poco que nos transforman y que nos transforman porque nos reconfiguran realmente, nos permiten pensar también lo impensado hasta ese momento.”</p>		
			R7	<p>“...es que necesitaba que alguien le diera a ese espacio de belleza, como por fa se todo lo bello que puedas ser, eclosiona, cachai? no teni que ser este, otro, no es como la cago y eso es súper bello como cuando uno empieza a sacar las capas de pretensión y te encontrai con lo que está ahí, cachai? como, y permiti que exista y ahí de nuevo esos espacios de contención donde como que podi generar esa intimidad...”</p>

<p>Entrevistada N°3</p>	<p>R2</p>	<p>“fui al conservatorio a los diez once años, de los diez a los once, porque cumplo año justo entremedio, en junio y ahí claro po, la transición de niñez a la adolescencia, entonces entre súper jugando y yo por eso ahora me hace sentido en lo que estoy, cacha la vuelta, la improvisación porque fue lo que más me (puj) expresión de revelación, más que la técnica, yo nunca fui muy técnica de hecho tenía súper malas notas en lo técnico, a veces ni me evaluaban porque a veces era tan mala quizás, no sé, yo nunca me sentí mala, los profesores te decían que eras mala en lo que hacías, que es muy raro, horrible”.</p>	<p>R2</p>	<p>“tuve esta base sólida de la Chile que más que nada me enseñó a organizar, a disciplinarme heavy, el moño, estar a la hora, estar en la posición, a tal hora llega la maestra, como un rigor bien estricto, eso ayudó quizás a ordenarme y porque mis papas trabajaban todo el día, y yo pasaba pasada de lunes a viernes en la facultad todas las tardes, que fueron cinco años”</p>
-----------------------------	-----------	---	-----------	--

	R2	<p>“la Peggy, ella fue súper inspiradora de abrir imaginario y sensibilizarnos y abrir otras puertas que no fuera el ejercicio técnica de dar las mil piruetas y que se yo, ella fue súper importante, fue un canal, ya las niñas se tiene que expresar, estoy hablando de los once a trece años que es un momento, claro uno ya se armó un poco sobre todo como la personalidad, ahora llegaba el momento de encontrar la identidad y ahí claro, como es cada una desde su movimiento es muy loco, el movimiento hizo que nosotros empezáramos a tener como nuestra personalidad”</p>	R2	<p>“Peggy Kuruz fue una gran inspiración para seguir desarrollando y para ser creativas y ella nos impulsaba, junto a mis compañeras, esta amiga murió, hicimos nuestra primer compañía, lluvia bajo luna”</p>
	R4	<p>“en la Chile había un timbre, hay un timbre que te indicaba</p>	R3	<p>“de hecho pasar de la chile al espiral, claro yo era buena</p>

		<p>cinco minutos para entrar a clases y cinco minutos antes de terminar, entonces al tiro como que te determina y corporalmente es como uh (expresión de impacto), no me hice el moño, tengo el pelo así, y yo tenía el pelo hasta aquí, melena, imagínate la cantidad de pinches que me tenía que poner para partir, horrible, mi mamá sufría, me hacía un moño de mentira, tenía cinco minutos para almorzar”</p>		<p>porque el espiral era mucho más relajado, yo me daba tres piruetas porque ya venía de una base sólida creo, no es que yo quiera hacer tres piruetas, mi gran logro técnico, pero porque después jugué, empecé a jugar con esto chachay, en el espiral fue súper bacán porque imagínate venir de un edificio, ustedes conocen la Chile”</p>
	R4	<p>“tengo recuerdos de haber tenido miedo a los profesores cachay, tener miedo heavy, incluso otras compañeras, ellas relatan más, yo me acuerdo mucho, no sé si yo alcancé a tiritar, si como de haberme</p>	R3	<p>“cuando me dicen veinte al grupo espiral fue bacán también porque ahí empecé a interpretar también, empecé a interpretar las técnicas porque en el conservatorio quizás esas mismas técnicas eran tan</p>

		hecho pipi de chiquitita de puro miedo, no pude hacer pipí uh, si es muy heavy”		rígidas, mi profe de ballet en la chile, la hora y media, imagínate que eso”
	R5	“yo siento que fui súper trabajadora, así callaita y trabajadora, había que estar ahí y eso yo creo que eso ayudo toda la otra disciplina independiente de que haya sido una mierda”	R4	yo creo que si no hubiera sido por las compañeras que tuve, mis hermanas amigas, hubiera sido más terrible, con ellas podíamos hacer revoluciones, nos metíamos adentro de los casilleros, iban a buscarnos porque no entrabamos a clases a veces, porque había mucho smog y no queríamos hacer la clase, bien pesadas también, o cerrábamos a veces la puerta a la profesora porque no queríamos hacer ballet, ahí quedaba la caga pero no importa, estábamos juntas, muy aclanás, entonces eso ayudaba

				<p>un poco a llevar esta cosa rígida, que en el fondo uno cuando niño quiere jugar y por lo menos uno es niño hasta los trece catorce años en época”</p>
	R5	<p>“los brasileños son súper generosos cachay, en el sentido que va a estar todo bien, va a dar todo cierto, quédate tranquila, tienen como dichos, porque yo me urjo cachay, había que estudiar y tenía el cuaderno, materia, me había comprado el Netter que costaba como cien lucas, un kilo pesado, llevándolo de Chile cachay viajando”</p>	R4	<p>“...entre liberar esas técnicas, y que el cuerpo empezó a resolver y entender lo que había aprendido antes también , probablemente ahí me hubiera sacado un cuatro siempre en ballet probablemente en la chile en técnica académica, pero acá ese número era, pero más importaba la (su nombre) cachay, en el espiral yo sentía mucho más fresco eso, empecé a agarrar más el gustito al hacer también más, antes había que estar ahí, además era todos los días en la chile, en el espiral era tres veces a la semana.</p>

	<p>R8 “no importa si no lo entiende así formal porque te vamos a tocar vas a sentir tu sistema, después lo vas a mover, tocar ya es corporalizar, ahora lo entendí, hace poco y hay muchas cosas que sigo entendiendo recién, porque demora, lo vas a entender igual, y si te quedas dormida y sigues escuchando, tu inconsciente, igual va a entrar la materia cachay, eso fue bacán porque no fue la weva rígida que nos enseñan en todos lados y eso para mí fue mucho más amoroso, porque pa mi estudiar es como uhhhh (expresión de complejidad)”</p>	<p>R5 “a la Eli le costaba más ver en esa época, el José era más próximo y ahí cuando me llama, en esa época eran los teléfonos de la casa, hola soy la Elizabeth Rodríguez, después de dos semanas de sacarnos el jugo, bueno tu sabias que era la Pierina o tú, pero quedaste tú para espacio invertidos ehhhh (expresión de felicidad), y ahí fue bum porque espacio invertidos fue una obra bien vanguardista”</p>
--	--	--

	R8	<p>“además venía de una crisis y siempre me preguntaba pucha como ahora es mi danza, como después de tantos años siempre hago los mismos paso, cachay, uno entra en el mismo patrón y acá aparece la palabra re padronizar o re patronizar, perdón porque es portugués padrón con d, re pratonizar, repatrocinio mi danza, que también yo hacía preguntas en el BMC, como hago para no volver al mismo paso a no quedar con la misma movilidad, como no sé po, ahí nos hacían ejercicios de movimiento auténtico, cerrar los ojos, dejar que el impulso venga primero mientras un otro te observa, después te da un testimonio, no sé, y así</p>	R5	<p>“bueno hicimos esta obra y claro fue así como entrevista en la revista paula, a la Elizabeth porque a nosotros polainas, la Elizabeth había llegado de estado unidos con un nuevo lenguaje, había tomado clases de release y que se yo, y el yoga, fue todo es boom noventero, porque esto fue el noventa y ocho, claro, un estreno en el museo de bellas artes, sala blanco, con gente farandulera de esa época”</p>
--	----	--	----	--

		<p>hubieron muchas cosas que nos hicieron entender que la formación también puede ser una cosa mucho más llevadera y no rígida...”</p>		
	R8	<p>“fue bien debelador de capas profundas, así como siento que uno empieza a entender el mundo también, te sensibiliza, la danza ya nos sensibiliza, pero es una micropolítica en el fondo, quien se junta a tocar a la otra persona y entender la célula, por eso yo creo que a la médico le costó más entenderlo y después danzarlo, yo creo que para mí fue una experiencia súper debeladora,</p>	R6	<p>“son técnicas porque te hacen ejecutar, lo mismo que me pasa con el ballet, te hacen ejecutar ejercicios o códigos, mira a derecha, baja la cabeza, lleva los ojos primero, después haz el círculo, que se yo, pero te dicen que hacer, chachay, a diferencia de Body Mind Centering y el Body Mind Movement que también van bien de la mano, son prácticas más libres, como de reflexionar, de observar, no</p>

		como pa, aquí hay otro mundo”		quiere decir que lo otro deje de observar y reflexionar, tiene otro canal, esto es mucho más amplio, te abre esa posibilidad mucho más subjetiva de entender la práctica misma”
	R9	“pucha me desinhibí también, a ser un poquito más para afuera también, como la personalidad va cambiando y así más grandota y todo, me costaba me costaba , las relaciones también, relacionarme también fue, armar vínculos, fue bien bien	R8	“de hecho el primer módulo que tuvimos fue sentido y percepción, y ahí claro ella entendía toda la retórica de los sistemas, de los órganos, de los sentidos, sistema vestibular precioso y todo, pero no lo podía encarnar”

		power”		
	R9	<p>“yo venía de una cosa emocional, de mi cambio de piel, de cambiar muchas cosas, ahí encontré algo también, estaba con una enfermedad a la piel, que la tengo, me vienen crisis muy fuertes, pero entendí que también era sistema nervioso, porque BMC me dijo no el doctor cachay, entendí que la piel y la ectoderma venía de... viene junta con el sistema nervioso, y ahí pude empezar a controlarlo esta explosión que me da en la piel, por eso yo</p>	R8	<p>“además que te tienen todo el día, te tienen todo el día en eso, y es como uno se va a acostar con la cuestión y se levanta con el sistemas, de hecho en el sistema de los fluidos yo llegue a tener hasta sueños que me removieron, me hicieron tener visiones, que yo después preguntaba”</p>

		<p>digo que llega y no es una weva como ahora voy a estudiar esto cachay, yo creo que ese es el gran cambio de cuerpo y te cambia el paradigma igual heavy...”</p>		
	R10			

Categoría 3: Perspectivas en torno a la danza desde lo tecno somático estético

Entrevistada	N°	Contenido manifiesto	N°	Contenido latente
Entrevistada N°1	R1	“...como se dice intuitivamente digo, estamos, que en un grupo como gente errando, perdido así como, estamos acuñando el concepto de lo ecosomático, cierto?, que tiene que ver con la idea de cómo se presenta la ecología en el cuerpo, en sí mismo, como se organiza el sistema en sí mismo, cuáles son los factores que permiten que haya estabilidad y es como una manera de hablar de salud sin hablar de salud.”	R2	“...pero quería seguir moviéndome y no me quería poner hacer la imagen que yo tenía de la conciencia corporal, en la época era como, me tendría quedar acostada, básicamente nunca más voy a bailar.”
	R3	“De todas maneras, de todas maneras porque te aleja, la verdad es que yo tengo dudas sobre eso. Me parece súper	R7	“...no hay un contexto, me tendría que ir a una ciudad cachai?, entonces como en ese contexto como mis

	<p>interesante porque este lugar, como el estado de profundidad de un estado, el estado de profundidad interpretativo, si te lleva a un estado de conexión profundo integro... sin embargo cuando la forma externa es tan concreta y tan rígida no necesariamente siempre se encaja en esas dos cosas para mí, entonces tengo la sensación que, que ese estado como de conciencia corporal es distinto que el estado de conciencia interpretativa de conciencia performática. Me parece que son distintos, me parece que a mí personalmente pienso que hay un estado de pre - expresión que es el estado de conciencia somática en el cual como lo que voy hacer, el</p>	<p>prácticas están siendo de la danza... bailando mucho también, pero desde otro lugar, no tan competitivo por decirlo, eso también ha ayudado yo creo que mi cuerpo también lo recibe mejor tal vez, pero yo creo que el cuerpo va cambiando con el tiempo, entendiendo cuales son los límites más o menos, se ayuda. No lo sé, es un misterio aún.”</p>
--	--	---

	<p>mensaje es secundario, lo que voy a decir, de lo que estoy hablando es secundario. Puede aparecer mucho contenido en eso y vamos a dejárselo a quien lo está interpretando que lo interpreté él, pero en el cuerpo es pre-expresivo, quiere decir que estoy buscando conexiones básicas, de a nivel de donde está el peso, hacia donde entra, ¿cómo la física me contiene? ¿Cómo es la relación con la tierra?, cosas súper concretas. En eso puede aparecer un estado interpretativo profundo con certeza y no significa sin embargo que entonces necesito de ese pre para poder expresar o para poder desarrollar lo otro, para nada!, pero sí a mi, fue muy claro en</p>		
--	--	--	--

	<p>mi caso la necesidad de lograr abordar este pre-expresivo para que el expresivo tuviera un lugar en mi cuerpo y no solo un devenir un expresivo emotivo, explosivo; si porque ese estado al desconectarse fácil del cuerpo te lleva a lugares altos de emocionalidad de expresión, es fácil lesionarse y no soy el único caso, o sea en la danza se vive muchísimo eso, y por eso te digo, que son decisiones estéticas que si se justifican desde el punto de vista estética, la cuestión es que uno está consciente de eso, de que entonces voy a tomar esa decisión estética de expresión potente y eso me puede llevar, me lleva a un riesgo potencialmente, soy</p>	
--	---	--

		<p>consciente de eso, o el cuerpo tiene que resolverlo igual. ¿cachai?, esas son las preguntas que me hice en esa época, Cómo me cuido y a la vez si quiero expresar. Si quiero, quiero poder que fueran posibles las dos cosas.”</p>		
	R5	<p>“...pero quiere decir que hay varias distintas pero hablan todas de investigación corporal, estudio corporal, y a mí lo que me parece interesante del término somático es que no es cuerpo solo acá, sino que es cuerpo hacia afuera, cuerpo hacia adentro, es a nivel como de expansión y condensación del cuerpo, no solo el cuerpo como un objeto que se puede mover así y así, como un poco</p>	R8	<p>“...entonces fue todo ese otro proceso, como cuando uno construye, me acuerdo cuando llegue al Axis, como que tuve que hacer un proceso como de sacarme un poco La Espiral, después cuando tenía la Axis muy dentro, y fui hacer otras cosas me tuve que sacar un poquito el Axis, entonces la relación con la danza en sí misma es al final, siempre queda lo mismo para mí, que es en el fondo como el</p>

	<p>del punto de vista biomecánico se objetiviza un poquito, si no que incluye respiración, incluye la sinergia, incluye la complejidad en esa investigación entonces no es algo necesariamente fijo, aunque si hay prácticas que son súper así como este método lógico, pero si es más el contenido, como esa presentación de contenido y del estímulo a la conciencia corporal a la conciencia somática y somática claro desde este lugar en que no es solo el cuerpo coloquial o convencional en que el cuerpo parece que es esto y no del cuerpo que está en constante comunicación hacia afuera y hacia adentro, entonces no es fijo y es particular, cada</p>	<p>cuerpo habla en sí mismo, pero es posible hablar dejarlo hablar o siempre le vamos a decir lo que tiene que decir. Esa es mi relación actual con la danza en realidad...”</p>
--	--	--

		cuerpo efectivamente presenta una relación somática particular. específica.”		
	R8	<p>“...es como por ejemplo que es una de las estrategias que uso como un poco sobrellevar y entender el hecho que decidí estar lejos de la ciudad del lugar como más performático, como ya, desaparece la danza, entonces? ¿qué es lo que desaparece? ¿desaparece el público? ok! desaparece tal vez el contexto artístico, ¿desaparece la danza? ¿qué es lo que queda en el cuerpo? ¿cómo sigue apareciendo la danza, si igual parece que no está pero sigue apareciendo?, esos cuestionamientos han cambiado, ha sido muy interesante como integrarlo,</p>	R9	<p>“Entonces como que mi relación con las artes desde ese punto de vista es como muy intuitivo muy desde el lugar sutil y no muy performático desde el punto de vista de buscar mucha escena aunque sí, pero realmente siento que desde un lugar más sutil...”</p>

		<p>como percibirlo aceptarlo todas esas cosas, entonces yo creo que independiente que se tengan ganas de bailar más y de mostrarse más un poco eso, mostrar más la danza, la danza no deja de estar, y eso fue lo que yo tuve siempre cuando chica que mi lugar de danza era la pieza, encerrá sola en la pieza, con música o sin música era la danza que estaba como la primera parcerera, la primera compañera como la mejor amiga y lo sigue siendo, ¿cachai? sea con música o sin música sea con lo que sea lo sigue siendo y es como puede pasar que no baile mil años y pero la sensación es de que eso no se va, ¿cachai?, y yo creo que sí, que ese proceso como de ir en ambas direcciones ha</p>		
--	--	--	--	--

		<p>sido interesante percibir como eso sigue.”</p>		
	R10	<p>“Pero en definitiva es como lo que me pasa cuando hacemos estos ejercicios como de percepción de donde está viajando la energía cinética, si dejai de escuchar eso uno toma decisiones y esas decisiones son inevitablemente estéticas, desde el punto de vista que son organizativas y de un objeto, en este caso el cuerpo, o sea cuando uno organiza algo, presenta una estética. Entonces cuando yo estoy dejándome caer o dejando percibir la energía cinética eso me lleva a caerme o a orientarme hacia atrás percibo, dejo eso pasar luego voy a tomar la decisión de colisionar</p>	R12	<p>“...¿cómo se dice?, las camadas ¿sí? y me pareció que eso era súper rico en términos comunicativos, en términos de expresión como de nuevo, no necesariamente lo que estoy diciendo es lo más interesante, sino cómo se mueve en el espacio.”</p>

	<p>va tener un efecto estético, voy a derretirme y voy a ser todo lo contrario de colisionar, en fin tengo un montón de posibilidades de decidir eso, no cierto? entonces para mí la improvisación es ese estado en que me abro a esas posibilidades y luego decido una, esa que decido es la que me permite desarrollar un posible segundo paso, no cierto?, pero y en ese sentido si tengo como ese tipo de disciplina como mi trabajo como más de disciplina coreográfico y sin embargo, estaba pensando que el año pasado generamos una obra que era un solo con un amigo músico que es mucho más improvisador que yo, y me decía “(su nombre) por favor</p>		
--	--	--	--

		<p>no me pidai tanta estructura “ (risas) y yo como que “No, necesito estructura”, necesitamos estructura no cierto? ...entonces como que creo que mi trabajo particularmente está siempre en ese diálogo entre ok!, ¿cómo estructuro sin que se pierda aquel lugar? aquel lugar que es verdadero, para mí, no porque si cuando aprendo hacer una cosa muchas veces y queda muy automático deje de ser verdadero pero pasa a ser automático entonces ese cuestionamiento por el automatismo me parece vital. Cuando hacemos decisiones estéticas si? porque cuando es automática la decisión estética, el contenido de esa decisión pierde potencia y</p>	
--	--	---	--

		<p>pasa a ser más importante el mensaje, lo que estoy diciendo, quiero hablar sobre ... el cuerpo femenino, pero si es un automatismo para mi pierde potencia.”</p>		
	R11	<p>“Entonces creo la si, y entiendo ahora que me estai queriendo preguntar efectivamente la conciencia somática es el trabajo de investigación corporal, trae un poco ese tiempo, como que el tiempo pasara un poquito más lento por decirlo de una manera, ¿sí? entonces la emocionalidad no está tan a flor de piel, no es protagónica, la expresión no es solo que pasa por la emotividad por lo emocional sino que también por el cuerpo, que no es solo</p>	R12	<p>“Eso por una parte y por otra parte... claro se crea una foto no cierto?, se crea una foto particular y eso propone una estética particular, y por otra parte... me parecía interesante justamente como, cómo logramos estimular vínculos y por lo tanto empatía, identificación con el otro cuando está todo pasando siempre a través de una pantalla plana. ¿sí?, entonces cómo creamos volumen dentro de lo plano, que un poco todo lo contrario de lo</p>

	<p>emociones que es mucho más otras cosas, también lo es digamos. Y lo que es entonces, me ha permitido entender, pero eso algo que lo cual no estoy necesariamente preparada para hablar sobre eso, pero me ha permitido entender que el cuerpo en el fondo puede presentar mucho más dinamismo en términos expresivos y que no es solo lo emocional de un personaje o de un cuerpo que está queriendo decir algo particular y por lo tanto lo tiene que decir de cierta manera ¿sí?, si no que el cuerpo en sí mismo puede hablar mucho más desde otros lugares hay muchas otras (no se entiende) es mucho más dinámica la expresión cuando no es solo pff la emoción por</p>	<p>que hemos vivido siempre, estamos tratando de traer planos al volumen y nos sentamos en una silla plana, trabajamos en una mesa plana escribimos en un cuaderno plano, todo es plano, prácticamente y nuestro cuerpo es todo lo contrario de plano no hay ni una línea recta, no sé si durara la máxima así, es corto, o sea no hay líneas rectas, sólo rectas como una mesa, no existe esa rigurosidad y por lo tanto volumen, ¿sí? espacialidad, entonces es como me pareció muy potente como vincularnos en este nuevo contexto, me parece y me lo sigo cuestionando un motón, como nos vinculamos en este contexto, como traer volumen</p>
--	---	---

		<p>ejemplo, o solo la técnica, ¿sí?, sino que está , hay muchos tiempos entre medio o no es solo conceptual, algo que me pasa también como hartito, ¡que lata esta cuestión! solo estoy parada aquí dos horas, ¿sí?, sino cómo hacemos dinámico esto, dentro del cuerpo, que la expresión sea dinámica...”</p>	<p>en el fondo, cómo esto trae volumen ¿sí? es distinto el volumen porque igual es plano, no lo deja de ser pero si tu estai viendo mi boca, mi mano está tapando mi boca, es distinto que yo (no se entiende). .. eso es lo que me pareció Proxemicas Virtuales sigue siendo un proyecto que quedó medio stand by, en el sentido de que no me dio la cabeza de seguir desarrollándolo, pero está, es un proyecto como de desarrollarlo más a nivel creativo la verdad, como para llevarlo a un lugar más creativo.”</p>
	R13	<p>“...cómo desde ese lugar, como llegar a lo somático para mi actualmente no hay</p>	

		<p>separación en realidad de lo somático de otras cosas, sin embargo hubieron varias decisiones estéticas que no eran necesariamente adecuadas con el cuerpo como y fueron necesarias para desarrollar ese proyecto, para poder abordar el cuerpo no solo desde un lugar, que también lo que pasa con esto de lo somático y de lo no sé qué tara que hace como que crea otro arquetipo, el arquetipo que no se rompe, que es un cuerpo que está siempre perfectamente fluyendo, que está siempre espiraleando en el espacio y nunca acaba el movimiento y tarará y no es...entonces eso si lo abordamos como desde el cuerpo como que también está</p>	
--	--	--	--

		vivo de verdad que no solo está fluyendo en el planeta en el alfa...”		
Entrevista N°2	R3	“...es un camino que todavía hábito y que se pide reactualizar pero sobre todo lo que tuve que desaprender tiene que ver con el maximalismo en el movimiento, como con esta idea de lo alegórico, un poco, que creo que es súper propio de lo moderno, y de la danza también, un tipo de danza más allá de lo moderno, como esta, esta alegoría de lo humano, que se representa permanentemente en los bailarines, en los bailarines en el académico, en las técnicas, creo que en las técnicas que logran ese eje de limpieza y esa pulcritud que es lo único	R3	“...por el lado de las técnicas contemporáneas, hay un mundo, porque igual yo siento que las corrientes están mezcladas, ¿cachai? Porque ponte tú, yo flipaba y todavía flipo un poco con Mary Wigman, que es súper moderna, pero era onda pela de cable, alta pela de cable. Y, ponte tú, ella sus clases, ella no, no, somos herederos de una técnica de ella, ella trabajaba en su escuela con personas de todos los niveles al mismo tiempo y lo que hacía era generar en cada clase, investigaciones determinadas, en relación a

		que finalmente comunica, en su abstracción.”		girar, ponte tú, girar girar girar girar. Entonces pa mi hoy puede ser visto de una manera súper contemporánea, ¿cachai?”
	R3	“...no pensar que voy a mover y que ese movimiento va a ser nada más que algo suave que emerge, que no tiene que tener un sentido, que no tiene que comunicar, que no tiene que estar súper conectado conmigo, como una acuarela y ver dónde me lleva, la acuarela. Y eso, es heavy porque uno tiene que ir buscando maneras de salir de esa grandilocuencia de las que sea que te estai construyendo en el momento, que pueden ser súper contemporánea de alguna manera y que quizás no	R3	“Que esa es como la contemporaneidad más clara como tu generación, y las preguntas que se instalan de manera generacional, y los contagios que van ocurriendo también.”

		<p>lo son, pero justamente están apelando como a un absoluto, como una idea de verdad, como a una idea como del espacio, de la esencia, y de lo irreductible.”</p>		
	R4	<p>“...cuando yo uso la base de Bartenieff, pa mis clases es porque creo que es una, es una mirada que permite mucho, permite mucho y que me permite de manera organizada, usar mucha de las herramientas que he ido aprendiendo en la vida porque son como casillas vacías, cachai? cuando hablamos de la conexión. Ahora, me pasa que me encantan las técnicas, pero al mismo tiempo desconfío profundamente de ellas, y amo las técnicas. Pero, porque creo</p>	R6	<p>“...no hay nada más mutable que el cuerpo de una mujer, además, entonces es hermoso eso, cómo es bello, como bailar sangrando, qué ganas de chorriar el piso, ya ¿y que pasa? ¿qué pasa con eso? ¿cómo está tu fisicalidad ahí? ¿cómo cómo generai con lo que teni permanentemente en tu espacio, tu espacio de práctica dancística? ¿cómo bailai con lo que teni? Yo creo que eso es súper somático. Es muy del presente y de aceptar.”</p>

		<p>que como que hay que tenerlas como, como ahí ¿cachai? Son bacanes porque pueden habilitar, pero habilitar ¿para qué? ¿cachai? como que todo el rato vivimos en esta ficción de que tenemos que estudiar para bailar. Es como me formo y bailo, como vai a bailar como te formaste ¿cachai? ¿Cuáles son esos patrones neuronales que estai reforzando? ¿cuáles son esos aspectos sensibles que estai reforzando?”</p>		
	R4	<p>“...es interesante igual porque la técnica no solamente hacer caminos neuronales si no esas puertas de acceso. Entonces, todas las técnicas me parecen fascinantes, todas las somáticas, en general las</p>	R6	<p>“Si, es lindo, pero como todo, como que uno se puede quedar dormido y puede despertar creo que de nuevo como lo que hablábamos al principio como danza y metafísica, no hay ni una</p>

	<p>personas que están pensando el movimiento me parece que están generando técnicas, ¿cachai? cuando estai en una obra random y la persona ahí quiere llegar a algo, en concreto, quiere investigar, quiere destacar, sumergirse y establece una premisa, está desarrollando una técnica ¿cachai? Ahora la pregunta que creo que es interesante en este minuto, estaba leyendo todas estas cosas locas de las estéticas, es como en el fondo no entrar en la técnica como la conocemos, cómo conocemos la palabra habitualmente que está vinculada a la explotación porque la técnica es una manera que hemos desarrollado de explotar el</p>	<p>esencia tampoco ¿cachai? como tipo (sonido) a veces sí, a veces no, a veces teni que hacer abdominales, dale weon! has abdominales si esa es la wea que teni que hacer, a veces necesitai subir tu puto físico cachai, necesitai salir a trotar, necesitai salir a andar en bicicleta, a veces necesitai ducharte, a veces necesitai dormir, a veces necesitai, ¿cachai? como que tampoco es como, no sé, no, creo que de nuevo una herramienta como todo lo que está el mundo como que ponte tu llanto...”</p>
--	---	--

		ambiente, básicamente. Nuestro entorno.”		
	R4	<p>“Entonces como en el fondo vamos a mantener una relación conmigo que no sea extractivista, donde yo sé que soy la fuente de eso que está sucediendo pero al mismo tiempo mantengo una relación de alguna manera de retroalimentación donde no es a pesar mío, como Cisne Negro, cachan esa onda? así como la bailarina se volvió loca, la perdimos (risas) yo creo que eso está súper..., es como que vamos de la mano, todas tenemos esa potencia, de entrar como en un rollo muy (sonido), y es como, como que creo que ahí está súper bueno como ¿el pa qué? ¿Pa que me</p>	R13	<p>“¿Qué estamos haciendo? ¿Qué es lo que quiero hacer con esto? como me puede relacionar con este espacio, mantenerlo vivo, proponer una mirada, proponer un espacio de encuentro con ese otro que lo está diciendo que resuena algo y ahí las obsesiones personales que se encuentran con las obsesiones particulares como de cada quien...”</p>

	<p>sirve esta técnica? ¿qué quiero con ella? ¿Y qué tipo de acceso o de intimidad quiero generar conmigo? porque finalmente yo creo que bailo porque es una manera de pensarme, es una manera de mantenerme actualizada, de negociar las pulsiones y las energías que me habitan. Entonces por una parte está todo este rollo de que me permite limpiarme, me permite ser creativa pero por otra parte también como no uso esto pa que se transforme en un monstruo que me pide cada vez más, entonces empiezo a alimentar el trauma, porque el trauma igual me abre, ¿cachai? si me azoto, igual me abre, igual te bailo mejor ¿cachai?”</p>		
--	---	--	--

	R4	<p>“...y después eso está súper relacionado a lo que yo enseñé dentro de ese ramo que se llama Técnica contemporánea, que para mí está súper vinculado, por una parte, que creo que es súper importante de mantener, como en un espacio de exploración, en los espacios de conciencia corporal donde puedes comprender mejor tus partes, como diferenciarlas y ahí están todas las técnicas somáticas, que son todas súper fascinantes, como todas, todas todas. Las exploraciones que también se alimentan directamente de las técnicas somáticas pero que también pueden estar súper alimentadas de los mundos creativos y los delirios y como</p>		
--	----	--	--	--

		<p>las necesidades personales de destaparse creativamente y como es se puede transformar en algo que es un camino dentro del bosque que es un fraseo, que es una excusa en sí mismo, pa transitar en ciertos espacios y que uno creo no debería buscar rendirle más tributo que eso, que es un camino en el bosque, podi seguir paseando por el bosque, si, no más que eso.”</p>		
	R4	<p>“...pero todas las personas con las que he trabajado tienen un poco de información que vamos compartiendo y hay cosas que se van reforzando y así po.”</p>		
	R5	<p>“...las técnicas somáticas nos permiten entrar en una relación menos cartesiana con</p>		

		<p>nosotros y con el mundo heavy, es como el espacio de la imposible haciéndose posible, un poco. Cómo, y con esto digo realmente lo imposible, porque muchas de las técnicas somáticas son personas que se lesionaron y que les dijeron no no no no, chao no, no se puede, se perdió, ya fue, vaya a acostarse, a mimir y que fue como weon ni cagando voy a explorar en esta wea, voy a entenderla y voy a hacer lo que quiero hacer, y eso es súper bello, encuentro que ahí hay una potencia enorme, como y creo que me súper gusta de las técnicas somáticas, que es como abrir un camino donde se supone que no se podía, gente que tomó esa bandera y lo abrió, hermoso. Yo quiero</p>	
--	--	---	--

	<p>saber qué es esto y eso lo han compartido como Feldenkrais lesionado de la columna pal pico haciendo yudo, Alexander afónico pal pico no puedo hablar es actor, eh la, como se llama Ideokinesis también, no me acuerdo exactamente, es la historia de una mujer, una gringa que le paso la wea lo mismo, como explorar. Y así po, es como no se po Bonnie Bainbridge Cohen es distinta, con Body Mind Centering porque ella tiene formación terapeuta entonces su aplicación era hacia niños con polio, entonces el doctor que trabajaba en el hospital dijo no importa lo que estai haciendo, sigue haciéndolo, investiga que es porque funciona</p>	
--	---	--

		<p>¿cachai? como, como que creo que son espacio muy habilitadores y porque creo que integran, nos integran de manera, nos integran, sí. Como que son espacios de integración muy profundos, de toda la experiencia y de todo el volumen humano y es misterioso aún.”</p>		
	R8	<p>“...y creo que nuestra práctica es muy social y es también diaspórica, es como de pasar, diáspora, nos movemos, nos contaminamos entre todes, vamos aprendiendo y nos vamos renovando y nos vamos actualizando y nos vamos de alguna manera empujando, movilizandoo pero claro lo somático yo creo que en esos términos de tiempo y de</p>		

		<p>palabras en relación a lo imposible, hacerlo posible, hacer posible lo imposible, creo que está instalado de manera muy profunda, en lo creativo, en los lenguajes y en lo creativo.”</p>		
	R9	<p>“Un lenguaje que es profundamente abstracto y del que hay tan poca teoría, tan subsidiado por el teatro que es tan distinto también, entonces si po, como que es un pregunta que me habita, y que me habita no tan sólo en relación a la técnica sino también en relación a las jerárquicas que se establecen en la relaciones, en las relaciones tanto em como pedagógicas, como creativas, como intérprete. Es muy interesante la relación</p>		

	<p>con la que se logra estabilizar en una obra de danza, muchas veces lo que se logra estabilizar viene directamente del intérprete, de la intérprete que estuvo participando de eso, muchas veces no. A veces si se logra una estructura después es reemplazable, hay como distintas versiones pero casi siempre es en diálogo, entonces si es en diálogo y las palabra son una gran parte de la mediación que estamos, o sea claro son herramientas de mediación súper concretas, ahí ¿cuáles son las palabras que usamos? y yo creo que es súper importante como el lenguaje, que imágenes creo, que relación con el lenguaje y con el tiempo creo, porque de nuevo ahí si bien, como lo</p>		
--	---	--	--

		<p>somático es finalmente una mirada que como decía al principio de manera así pensando que puede ser, te saca de esto cartesiano.”</p>		
	R9	<p>“Entonces como que dar un paso al costado, ver cómo nos podemos relacionar, desde alguna manera permanentemente como una posibilidad de una especie de laboratorio, de laboratorio social y de laboratorio humano, entonces claro la intimidad es, es eso que de alguna manera estoy dispuesto a negociar sensiblemente dado una confianza y un acuerdo, creo que eso es súper importante y no es como a porque tú me contaste algo de ti yo lo puedo usar ¿cachai? y</p>		

		<p>como que (sonido), creo que hay una responsabilidad que es súper bella de entender y de asumir de los dos lados, como intérprete yo como sentir que eso que el otro está pidiendo de mí no es que me desgarre, o bueno si quiere que te desgarre bueno ahí ve tú, si tú te queri relacionar con eso con esos coreógrafos o no, yo soy pésima pa ese tipo de relaciones, me cargan, la encuentro brutales, a veces igual las personas pelean, se llevan mal y queda la caga, pero como por principio es así como del director de Hollywood que estresaba a los actores y los metía en un galpón durante una semana pa que actuaran bien? pa mi esa wea me parece espantosa</p>	
--	--	--	--

		<p>como que yo no, no creo que una obra valga la cordura de alguien cachai? como no me parece, entonces creo que todas las ideas de intimidad tiene que estar mediadas por la confianza y por acuerdos, por acuerdos y eso uno lo tiene que ir aprendiendo también, en relación a uno mismo, a una misma así como entender que es lo que uno va habilitando y además que el movimiento mismo va generando espacios de observación micro que puede abrirnos ideas de intimidad que son menos personales también, eso es súper interesante de la abstracción dancística, como potencias, como que trabajamos con muchas</p>		
--	--	---	--	--

		potencias y eso también es muy bello. Si.”		
	R10	“...entonces también por eso es tan bello complejo el aprendizaje de movimiento porque lo que se refuerza de alguna manera es lo que se habilita porque la mente quiere que puedas hacer las cosas de manera eficiente y por eso hace caminos que se refuerzan y que te permiten acceder a ello rápido y generar márgenes en eso, es un trabajo permanente y no tiene que ver con una forma, tiene que ver con una disposición a, no sé, seguir aprendiendo me imagino a seguir reconociéndonos como seres vivos, cambiantes, habitando un mundo cambiante que		

		necesitamos organizarnos y reorganizarnos, de acuerdo a los cambios que van...”		
	R10	<p>“...el habla de la técnica en este sentido extractivismo pero hay un momento el que habla de la violencia, como nos podemos acercar a las cosas realmente y de la violencia que hemos ejercido hacia las cosas, cuando lo único que sabemos de ella realmente no es mucho, no es mucho, podemos pesarla pero que vai a saber? su peso, su color, podemos saber las características podemos medirlas de muchas maneras pero que tenemos, no tenemos idea lo que son realmente las cosas, como y esa violencia que hemos ejercido hacia las cosas yo creo que es la que</p>		

	<p>hemos ejercido hacia nosotros mismos en términos que nos podemos nombrar cuerpo, y esa es una violencia brutal y esa violencia yo creo que está en el mundo y nosotros como seres del mundo tenemos, la negociamos siempre entonces la técnica puede ser una herramienta que canalice esa violencia que podemos dirigir hacia nosotros mismos, no necesariamente pero puede llegar a ser eso, entonces como que nada, y eso de nuevo más somático, menos somático, más allá más acá, técnicas entendiendo esa manera de acceso también, de acceder, entonces creo que ahí hay que calibrar más allá de los nombres y entender cómo en el fondo podemos em, negociar</p>		
--	--	--	--

		<p>nuestras metas y nuestras ambiciones propias de manera amable, amable y sin de alguna manera ejercer esa violencia que hemos ejercido hacia el mundo, hacia nosotros. Como negociarlas, de alguna manera, que es medio inevitable igual porque ahí también es lindo, como que todo lo somático también está súper vinculado a este mundo de esa otra medicina también, la que dice que igual eh estamos llenos de violencia en términos de qué nos enfermamos a nosotros mismos a través de nuestros propios sistemas inmunológicos estresados que se vuelven contra nosotros y nos generamos alergias, y nos generamos inflamación y nos</p>	
--	--	--	--

		<p>generamos un montón de cosas y eso es estrés estrés estrés, deber ser y relación con el mundo”</p>		
	R12	<p>“...y claro uno puede decir es súper técnico, es súper técnico igual (nombre) se negocia súper creativamente con premisas de improvisación que no necesariamente son somáticas pero si te permiten y te pide componer en un presente y eso de alguna manera es medio somático, creo no sé, creo que es como un terreno que es basal está ahí y que me alucina mucho justamente por la conciencia por el movimiento por el fenómeno estético por entender ¿que wea hacemos cuando estamos bailando?,</p>		

		<p>¿por qué insistimos en bailar?</p> <p>¿Qué esperamos de bailar?, entonces no sé creo que lo somático es completamente necesario para mantener esto vivo.”</p>		
	R6	<p>“Lo que más me cautivó del Axis es que es una práctica somática en el sentido que es una práctica de investigación corporal, investigación somática, in and out, hacia afuera y hacia adentro, pero se aplica a movimiento dinámico, quiere decir que, el objetivo es funcional, el objetivo es en el desarrollo del cuerpo en locomoción, en cinética, no quiere decir que tengo que estar saltando todo el rato pero quiere decir que si tengo que estar saltando todo</p>		

	<p>el rato ese va ser mi lugar de pesquisa y es también somático, no deja de serlo, no deja de ser profundo, eso me abrió el Axis como que fue muy, para mí fue muy debelador en ese sentido, como tiró categorizaciones, de ah! esto sí, esto no, esto si esto no, de hecho en sí mismo el Axis como si tú hablas con Frey Faust él no se considera que el Axis es una práctica somática pero él no considera de que el Axis es una práctica en sí misma, no hay metodología en fin es un anarquista profundo (risas) entonces como en eso pero yo lo considero, y es una discusión en realidad con ellos y lo considero una práctica somática desde el punto de</p>		
--	---	--	--

		vista que si trae una perspectiva súper concreta de investigación somática...”		
Entrevistada N°3	R6	“le decía finalmente cachando que la danza es súper somática po, cachay como que la palabra somática tiene que ver con la relación del cuerpo y la experiencia, soma, experiencia viva, el cuerpo es cosificado cachay, como los doctores cuando estudian el cuerpo y que se yo, como un cuerpo muerto, en cambio uno estudia el cuerpo vivo cachay”	R7	“yo creo que la palabra profesora, todavía me queda huuh (expresión de indigerible), digo chicos soy una facilitadora, aquí vamos a ver el espíritu, el alma, no sé si van a ver una técnica, la técnica la inventan ustedes”
	R 10	“porque empecé a tener más atención po empecé a poner más atención, quizás si eso cambio, si po empezó a		

		<p>cambiar celularmente incluso, si ya empecé a pensar a sentir, esto micro y esto macro, realmente ahí empezó a modificarse todo y al pensamiento al tiro y así del pensamiento al cuerpo y así iba y venía, yo creo que ese es el gran cambio”</p>		
	R10	<p>“probablemente cuando te enseñan la danza, te enseñan de la forma cachay, entonces, lo más debelador yo creo que, cada vez que hago un taller lo digo, cuando a uno le enseñan la coreútica en el cuerpo, en el espacio y te hacen hacer el mono, el dispositivo fuera de ti para entender los planos que son la raja ayudan un montón,</p>		

		<p>un montón, un montón, un montón, pero a mí me hicieron ejercicios del sistema vestibular de los planos y quede loca y ahí dije ya mi danza es sagital, es horizontal, pero es de acá wuuuuu (expresión de arrojito), y ahí me fui”</p>		
	R10	<p>“que antes claro uno está probablemente desde lo formal y ahora lo integraste, lo encarnaste, por eso BMC dice embodiment, no sabemos cómo se traduce, en brasileiro lo tradujeron, portugués brasileiro lo tradujeron a corporalización, pero hay otra gente que dice encarnación, encarnar”</p>		

	R10	<p>“eso, relacionado a la danza fue que había más autoría po, por eso yo empecé a darle vuelta, más singularidad, uno podía explotar mucho más ese lenguaje más personal, veía a mis compañeros que no todos eran bailarines, no todos, diseñadores, psicólogos, psicólogas, mi amiga médico, habían coreógrafos bailarines, pero que siempre hacían otra cosa más, actores, actrices, ese era bueno porque dialogábamos desde diferentes lados”</p>		
--	-----	--	--	--

Categoría 4: tensiones o continuidades en torno a la práctica coreográfica y resignificaciones de la práctica creativa

Entrevistada	N°	Contenido manifiesto	N°	Contenido latente
--------------	----	----------------------	----	-------------------

<p>Entrevistada N°1</p>	<p>R1</p>	<p>“...en un contexto que yo le llamo colaboración creativa porque me ha pasado, que me llevó a ser asistente coreográfica o gente que está trabajando con performance o artes visuales en escena que quieren alguien que te ayude como un poco como a organizar el cuerpo en el espacio y esas cosas, que es algo que yo no esperaba que podía acontecer pero es súper interesante el trabajo, pero siempre desde la pedagogía desde ese lugar de facilitar de abrir puertas más que de decir cómo hacer las cosas.”</p>	<p>R1</p> <p>“...como una especie de lugar de performear que no lo es, porque no hay público, que no lo es, porque no hay todo lo que, no hay todo lo que implica, pero sí ha permitido como permear mucho la creatividad corporal ha permeado mucho un proceso corporal, mucha danza concreta, no sé cómo decirlo, en el sentido de como si, de alguna manera el contexto me llevó a percibir como no sé, por ejemplo a trabajar en la arena, como un contexto concreto, en la arena se presentaban un montón de factores que hacían esta nueva danza, un nuevo contexto en el cuerpo.”</p>
-----------------------------	-----------	---	--

	R1	<p>“...que me certifique y después de eso he trabajado con gente, cuando viví en Europa me tocó trabajar con algunos coreógrafos muchas colaboraciones creativas, en fin. Procesos de creación independientes un montón y todo eso...”</p>	R9	<p>“Igual no tengo tanta experiencia, tengo más experiencia como colaboradora creativa, siempre me identifico en ese lugar, en el sentido. Igual he trabajado solo y ha sido súper interesante de todas maneras, tengo la sensación de que no tengo tanta experiencia necesariamente con metodología creativa por ejemplo. No soy coreógrafa, no me identifico necesariamente como coreógrafa pero si me identifico como creadora inevitablemente, desde ese lugar que te decía anteriormente, que es como que la danza está ahí. Cómo tirarla de ahí, entonces podemos discutir si es que es</p>
--	----	--	----	---

				<p>arte o no es arte si?, eso podemos discutirlo, pero de que hay danza, hay danza, entonces no tengo mucha experiencia así como coreógrafa metodológica y como ese tipo de cosas, no la tengo porque en realidad siempre fue y eso fue del día uno mi relación con la improvisación era como el director ¿cachai?”</p>
	R1	<p>“Y eso es un tema que me tiene más interesada últimamente, y aquí en Gamboa tenemos un estudio, en mi casa tenemos un estudio, y eso hasta antes de la pandemia lo usamos durante dos años, que es nuevo el espacio, lo usamos para residencia, hacemos pequeñas cosas, hacemos jams de</p>	R9	<p>“No me lleva a la sensación de cómo ...no es lo que me mueve el trabajo como de crear obras, crear obras no me mueve, independiente de que igual lo hemos hecho harto, pero tengo la sensación de que me mueve mucho más la búsqueda de estados, el proceso de organización espacial, de</p>

		<p>contacto e improvisación, cosas como de procesos culturales posibles; hicimos dos encuentros de Axis también que les llamo pesquisa y práctica...”</p>		<p>cómo el cuerpo se propone como un algo, pero no tengo mucho como experiencias con mensajes concretos si?, como lenguajes concretos, teatralidad como todo eso está en un lugar en el cual yo no lo he abordao realmente y de hecho coincidentemente, coincidentemente entre comillas, con todos los coreógrafos que he trabajado que son como un poco más conocidos y cosas así, también siempre hemos trabajado en los proyectos mismo aunque ellos no lo sean, con proyectos mucho más de improvisación y proyectos mucho más de intuición corporal y todo eso.”</p>
	R9	<p>“...entonces esas son colaboraciones creativas y es a</p>	R13	<p>“O sea a ver, proyecto lo que más me lleva a vincularme con</p>

	<p>eso que me refería como trabajamos mucho más en contexto de la creación a partir de la improvisación en el cual puede haber, obviamente si lineamientos y eso, pero al final es mucho más respecto como al presente, respecto de y de que es de lo que se presenta ese develar esa transparencia y en eso si que hay mucho error y no error, como no sé como se dice, ensayo error, pero tengo la sensación de que mi trabajo creativo mi trabajo artístico siempre ha sido, de hecho ha sido full y solo a partir de la improvisación. Entonces ese lugar no me hace una persona hace mi expediente en términos coreográficos, si tal vez como improvisación pero no, y lo digo como con súper</p>	<p>lo que hago actualmente, y no es un proyecto artístico porque no trae público es el trabajo que hago en las dunas y que es de improvisación y a veces ha sido grabao y ha sido, y hasta ha salido en una revista, como han pasado cosas locas así y a veces aparece el público sin querer, pero eso es el proyecto que se vincula más literalmente con lo que estoy haciendo hoy, que no tiene nombre pero tiene la premisa de que ¿cómo aparece la danza?, ¿cuál es la danza que aparece? ¿sí?, que es simplemente estar en el espacio, percibir el espacio y dejarse caer. Es un proyecto, que es un proyecto que no tiene forma, no sé si la va a tener, como que vive así.”</p>
--	--	--

		integridad porque tampoco tengo la expectativa.”		
	R10	<p>“Si no no no, pa mis las prácticas somáticas llegan después, mucho después por mucho tiempo no las pesque pa na en relación a lo artístico de hecho!, creo que recién el último año las estoy metiendo ya como a ... ok! No, por mucho tiempo como o sea en realidad tampoco no quiero transmitir que la improvisación no tiene ningún tipo de fundamento que no tiene posibilidad de organizarse coreográficamente, al contrario no pienso de hecho que sea posible de improvisar sin una base coreográfica en el sentido de la organización espacial de cómo entendemos el cuerpo en</p>	R13	<p>“...entonces fue un proceso súper interesante de improvisación y de crear estructuras (risas) para esa improvisación, una obra de 40 minutos, con un músico en vivo y justamente lo que traemos es como como es la poesía es a la danza entre comillas, como aparece la irreverencia, lo que no tiene sentido, el sentido y fue súper interesante...”</p>

		<p>el espacio. Tengo, tuve la suerte, no sé si la suerte, pero el encuentro con la composición en tiempo real con Joao Ferreiro que estuvo en Chile también, hace años atrás que si me trajo una raíz de improvisación súper como conceptual en el que el cuerpo es un objeto que se dispone en el espacio que es lo transmite ese objeto, cuando la energía, cuáles son los factores que determinan que ese cuerpo esté haciendo eso y no otra cosa, pero y eso que me dio como una base como una raíz bien potente de que la improvisación no era por acaso, no era una cosa aleatoria, si no que independientemente que esté improvisando puedo organizarme en el espacio,</p>	
--	--	---	--

		puedo organizarme en el cuerpo si?		
	R14	<p>“Si, es interesante eso porque en realidad como que ahora me estoy contextualizando un poco más, como recordando también un poco más, desde mi punto de vista como hay una diferencia entre como la producción y esta como entre comillas necesidad de expresión, entonces como cuando la producción anula como las necesidades vitales las pulsaciones vitales para mí como que pierde potencia, pierde interés con mucha facilidad, entonces como ese proceso de coreográfico en el cual como el objetivo es lograr que más o menos encajen las piezas coreográficas que uno</p>	R13	<p>“...pero si no hay mucha más desconexión para mi entre lo somático y mi pesquisa artística porque normalmente están fusionás, y lo único que sí, es ese juego de ah! esto fue automático... aaah! Esto fue automático. ¿si? como también ese estudio como de ah! Esto fue automático y eso me permitió tener una relación con esa obra como bien, muy orgánica, como muy orgánica y como muy fluida.”</p>

		<p>hace, ¿sí? entonces tengo este solo aquí tengo este cuarteto acá comienza esto así y voy montando todo esto pa que encaje, pa que tenga sentido entonces si necesito método, si necesito sistematización eso me va ayudar a crear esas cápsulas, ¿no cierto? que hacen un todo. Como desde ese punto de vista totalmente hace sentido, pero desde ese punto de vista cómo se transforma si, si en una investigación es una investigación arquitectónica del punto de vista del cuerpo en el espacio ¿sí? como ok! pa el ritmo, cosas así como factores súper específicos y no pasa necesariamente la investigación somática en ... justamente tiene una pulsión la cual la estructura no es externa,</p>	
--	--	---	--

		<p>la estructura aparece necesita poder aparecer, se necesita tener un espacio blanco vacío, no puede haber como una coreografía pre-vista me ¿cachai?, no significa que no lo pueda hacer, por supuesto puede hacer lo que quiera, el punto de vista de la investigación para mi es vital que esté lo menos contaminado posible considerando igual que siempre vamos a estar muy contaminados. Pero ese proceso de permitirse ok! vaciar, vaciar, vaciar...vaciar ¿que aparece? aparece esto! ok! vaciar, vaciar, vaciar, ¿que aparece?, ¿cuáles son las cosas que si van generando pulsión creativa? que van ... porque es muy fácil y muy fácil me es de verdad, que se automaticice muy</p>		
--	--	---	--	--

		<p>fácil , no cierto? tengo ... esta es una pulsión entonces empiezo armarla a montarla y que esa pulsión como comience a perder sentido y tengo que tratar de justificar porque estoy haciendo esto y se pierde, deja de estar eso, ya desapareció hace años pero tengo que justificarlo ahora porque ya fue una pulsión. Para mí en ese lugar ya deja de ser investigación y pasa a ser coreográfico, entonces es como ¿en qué momento el proceso coreográfico se permite la investigación? ¿en qué momento la coreografía se permea de lo investigativo real? y no solo como de una investigación institucional o académica ¿no cierto?, si no desde ese lugar bien atípico que</p>	
--	--	--	--

		<p>es sensorial que es perceptivo, en ese sentido no logro diferenciar uno del otro, ¿cachai? como las artes para mi implican ese lugar, ese estado de investigación, que no es matemático necesariamente que no es importante que si no son 5 cuerpos y son 10.”</p>		
<p>Entrevistada N°2</p>	R11	<p>“...es que me encanta lo coreográfico, la palabra coreografía que es esta escritura del cuerpo, cierto? como, como que es una tremenda pregunta porque de nuevo pone como de manera de traducción la idea de escritura, y la escritura ha tenido dimensiones, por justo lo que estábamos hablando antes de cómo nos hemos em reconocido como humanes, en</p>	R11	<p>“Entonces como que lo coreográfico se arma a partir de lo imposible, de nombrar lo imposible como de lo que se supone que en verdad es como uh, de lo que te pasaste (no entiendo) y lo metiste porque la otra te creyó todo, como que así un poco se ha articulado nuestro trabajo en conjunto, con todos los viajes que tiene, porque también hemos tenido momentos súper críticos</p>

	<p>como ponte tú, antes la escritura se supone que era este posible acceso directo de tu ser, como que podiai entrar en ese idealismo, como que era una traducción absoluta, ahora como que no se reconoce tanto esencia, si no al revés escritura sobre nuestras experiencias que nos van constituyendo y que pareciera no tener un centro, entonces cuando hablamos de coreografía, justamente ¿quien escribe la danza? ¿Cómo se escribe? ¿Onda cómo se escribe? y ahí de nuevo me llevó a preguntar ¿cómo hablamos de lo que hacemos? yo creo que una palabra súper importante pa mi es la negociación, no hay, no conozco ningún otro ámbito donde sea tan necesaria la</p>	<p>donde como que weon ruptura amorosa ¿cachai? pal pico, después te reconciliai, después te peliai, pasan un montón de weas intensas, las neurosis personales emergen, una eclosión, cuatico po pero como que claro, ese es como el grueso porque después todo se hace particular po, particular en términos de que como no se po, yo súper fan de la Megs Stuart, como uuh quien es la Megs Stuart? oh no pasaste al lado de la Megs Stuart no la viste, como a no lo puedo creer quién es? o tiene estos libros, es como la biblia si las prácticas wa wa, Sudamérica, nosotros, pam de nuevo tenemos esa cosa igual yo cacho de como estar, que nos juntamos en una observación</p>
--	---	---

		<p>negociación honesta abierta y el espacio de seducción tan desplegado, y creo que eso es muy bello...”</p>	<p>crítica de nuestra realidad que es más precaria que la chucha ¿cachai? como y ahí le metemos a la juguera como un poco en la irreverencia total del pastiche, como este hizo esto y traigámoslo! pam tirémoslo pa acá, este hizo esto otro ¡hagámoslo! y así (risas) y sabi hacer esa wea? no pero te sale bacán!, dale vo dale. Así po. Ese es como el tono, entonces como un poco así. Y con la Bárbara es súper distinto porque claro como yo pienso ponte tú en mi trabajo como coreógrafa, cuando era una coreógrafa, cuando yo quería ser coreógrafa, después se me paso heavy no está wea chao, no me la banco, ni cagando y pum quedo la caga, me derrumbe pum y después</p>
--	--	--	---

				de que me derrumbé empecé a colaborar y empecé a tener estos espacios creativos.”
	R11	“...uno tiene un plan pero quizás ustedes tienen otro y bacán, y lo tenemos que conversar y de alguna manera, creo que también ahí está súper importante la seducción en términos de confianza no de seducción como (sonido) si no como, quiero ser parte de ese espacio, genero, siento que puedo confiar en ese espacio por eso quiero ser parte de ese espacio porque siento que ese espacio me puede contener y me puede dar de vuelta algo, y como se construye esos espacios? entre presencia, palabra, práctica, contagio, es	R11	“...pienso en (obra 1), pienso en (obra 2) y son obras que se fueron, se puede reconocer como súper claramente de escenas, de escenas distintas que conviven y generar un todo, muy montaje así como de definición de montaje....”

		súper lindo y es súper misterioso, y me interesa...”		
	R11	<p>“...como de repente uno lee en reseñas de obra y parece que venían directo de un paper, de un paper académico y es como que fuerte, yo pienso, como, porque eso está en la práctica también como la necesidad de defendernos como de un lugar profundamente teórico, como si somos todos monitos, pero ¿y? le estamos pegando a un lugar cuatico, ahí pa. Y eso también me pone nerviosa en algún lugar como, no sé si nerviosa, pero creo que es observable. Y cuando hablamos de coreográfico estamos hablando todo el rato de eso, estamos hablando de que escribí un proyecto que postular, estamos</p>	R11	<p>“...es súper bonito el diálogo que tenemos ahí porque también es de mucha confianza, como yo siento que yo pongo en cuerpo muchas de las ideas que ella no sabe cómo poner en cuerpo quizás, no es como que la Bárbara me dé premisas exactamente, es como que las vamos negociando en conjunto, a veces yo me muevo y ella me dice ¿que estai haciendo? y ahí como que empezamos a nombrar en conjunto, establecemos un lenguaje en común, no es como que ella llegue y me diga ya mira si esto es esto, no es como muy, o como que a veces cacho que</p>

	<p>hablando de que te presentai a un proyecto a otras personas sobre del que les conversai y eso puede ser una institución entonces le teni que presentar un proyecto que les parezca interesante, que les parezca contemporáneo, o sea por fa, que les parezca contemporáneo, que les aparezca contingente ¿cómo lo defendí? puta citai, pa pa pa, sacai de acá, tráete a los teóricos críticos, tirale pa adelante ¿cachai? y es súper heavy po, porque pienso eso de alguna manera ya es coreografía en términos de que nos dispone de manera súper clara hacia la creación y nada me parece interesante...”</p>	<p>me dio una premisa pero veo una oportunidad de entrar a otra cosa y entro y es como uy si esa wea y que es? no la hice así, ya pam, como, entonces es muy un dialogo desde la confianza de lo que ella observa y de lo que yo hago y de lo que podemos nombrar pero con un pequeño loop y es que al mismo tiempo yo también necesito observar y tengo una opinión sobre lo que me interesa coreográficamente y ahí ya de alguna manera también tiene ese propio loop que tiene sus obsesiones físicas, entonces es como diferenciado pero no realmente porque igual, y tiene que ver con ese mundo...”</p>
--	---	---

	R12	<p>“Entonces como que lo somático pa mí es como estar en el núcleo de lo posible porque la técnica es un lugar súper insuficiente pa hacer coreografía...”</p>	R12	<p>“...ponte tú el (nombre) dice muévanse de la vagina, te abre una dimensión creativa, ¿cachai? y es física y esas preguntas no necesariamente encuentran un canal claro hacia la creación en términos de producto, pero si es un canal creativo que está ahí y que por ejemplo claro eso pasa con la Bárbara ponte tu esta esta cosa de la columna, está esta cosa de la respiración, está esta cosa de la Megs Stuart, está esta cosa de los imaginarios que me súper fascina como más allá de la técnica, como el misterio de eso que está movilizándolo...”</p>
	R13	<p>“...me gustaría trabajar sobre estos roles tan binarios de la danza, un poco transfigurarlos</p>	R12	<p>“De hecho yo creo que las obras solo fracasan y esa también es tan divertida, es</p>

	<p>y desarmar esa idea del dúo como el hombre que sostiene y la mujer la lánguida, la que es sostenida permanentemente y lo vamos a hacer a través de, el dúo tiende a ser romántico, a través de esta ópera y a través de este texto que es la Eneida y la historia de Dido y Eneas, que es súper clásica. Entonces como que claro nos permitimos reconocer un ambiente clásico para justamente desarmar lo que se ha venido sosteniendo en esa figura clásica que es este rol binario del hombre soporte y la mujer la que se eleva. No sé qué me hubiesen dicho, o sea como que cacho que les tiro eso y que de alguna manera instala una pregunta como a ver... igual, igual, igual ya. Entonces aparte si le metemos cadera y</p>	<p>como, te pasai a rollos, así como una weas que son bacanes y la obra fracasa, y con esa wea la Fran nos cagabamos de la risa, así como ¿qué importa? si la wea es el viaje también y ahí, también eso. (risas) es una actitud muy somática frente a la creación.”</p>
--	--	--

		<p>podemos entrar en una experiencia física como que se va, como que me voy disponiendo y digo, a mí me ha pasado así, aquí hay algo que yo puedo aprender y lo puedo aprender porque de alguna manera también está en relación con una mirada crítica que me puede interesar y sobre la que siento que tengo algo que decir, entonces como que esa es mi apuesta, yo cuando les tiro eso, se los tiro de alguna manera, porque yo como ser del mundo y ustedes como seres más del mundo aun en su juventud y en su rebeldía, digo pueden resonar con ello po”</p>		
	R13	<p>“...pa mi era súper importante de horizontalizar el espacio y que eso también estuviera</p>	R13	<p>“...no porque aparezcan más o estén más, sino porque le dan consistencia al proceso...”</p>

		<p>instalado como ese cuestionamiento, estuviera instalado también desde las propias maneras de que eso te pone en escena, que era una dificultad súper grande porque era como tener puta no se 16 dúos en escena, ¿cachai? cuando en general como que se tiende a elegir uno, pero es como dale, como negociái eso estético o como al revés permite que ideas que te interesan explorar tengan una emergencia estética y ahí como ver que es lo que se va visibilizando y como se puede finalmente organizar o generar también una mirada, educar una mirada, una mirada que está súper adiestrada a Netflix, a las series a las películas, guiones que tiene giros,</p>	
--	--	---	--

		<p>cambios, climax como que ahí también, que, donde me pongo yo como creadora al servicio de esto o quiero generar un margen de eso y generar una perspectiva estética otra, y ahí es como como apostarle, apostarle y que ustedes le apuesten porque también es súper lindo, cuando yo les decía como ustedes se tiene que hacer cargo del material, yo nunca voy a aprender el material de todos ustedes, o sea olvídense o como cuando les hacía exploraciones y las exploraciones les permitían entrar en algo y las mirábamos y decía esto es interesante, aprendamosnos esto como que es algo que de alguna manera se va negociando en una horizontalidad que es un poco</p>		
--	--	--	--	--

		<p>lo que pasa con la Bárbara, que es muy bonito que puede tener roles distintos, pero que no por eso se establece como jerárquico, y que creo que eso igual es interesante de explorar...”</p>		
	R14	<p>“Yo creo que la manera, y más clara, es permitiendo asumir que el espectador es alguien sensible (risas) que puede ser muy tonto pero no es alguien a quien tenga que entretener, como básicamente esto, como es alguien que puede ser seducido también por el acto profundamente íntimo que está sucediendo de bailar y entre medio por su puesto como que jugar ahí con el tiempo y un poco, y ahí como (sonido), pero yo creo que sobre todo ahí, yo</p>	R13	<p>“No sé, es impresionante, es impresionante el fenómeno coreográfico creativo. Como ese espacio común que se genera de encuentro, no es mío no es tuyo, es como el espacio entre y ahí claro me acuerdo de este texto de (nombre) que cuando hice (obra 1), cuando hicimos (obra 1), era esa la frase que me rayo la cabeza, “alma es el espacio entre dos cuerpos”, y como que yo quedé loca con esa wea, nunca había pensado en el alma</p>

		<p>creo que por sobre todo ahí, como en la confianza de que a través de lo somático puedo habitar el movimiento, que no necesito más movimiento para que sea más chori, que no necesito más música, más efecto especial, sino que lo que necesito es un estar que se transforme y que de alguna manera logre una coherencia en relación al todo que se presenta como obra y que el espectador por compartir ese tiempo lo puede presenciar y lo puede disfrutar y que lo puede conectar también con eso en sí, en si mismo, como yo también tengo eso. Creo. Y que de nuevo tiene que ver con, como con lo no cartesiano, con la cuestión del extractivismo y</p>		<p>como algo externo, estamos llenos de la ficción de interioridad entonces na po, como podemos generar dispositivos que nos trasluzcan, nos trasluzcan y nos permitan en ese momento, reconozcan eso de ese momento, pero de nuevo como un acuerdo, no como una acto de violencia, si no como un acuerdo, como una negociación. Eso creo que es interesante y es misterioso.”</p>
--	--	---	--	--

		sobre todo con la relación con el tiempo y con la intimidad.”		
	R15	“Es que yo siento que está en la base de mi práctica, entonces me cuesta mucho distinguirlo porque está en la base, en la base de alguna manera de mi práctica y también claro la complejidad es que en este minuto de nuevo como lo somático, el mundo que habitamos nosotres como bailando, webiando, bailando bailando, creando y creando puede ser más afuera, porque acá está la experiencia de la vagina, de que vo bailai de la vagina y acá la de (sonido) y acá, uh esto si llego a ser una obra, y paso algo por acá. Y hay otras que sé que todavía están mm, dando vuelta de alrededor		

		<p>de esto que es somático, entonces como que me, me cuesta como señalar porque siento que tendría que como subrayar un poco todo entonces voy a pensar más... a ver... em... Claro pienso ponte tú en (obra 1) y en (obra 2), y ahí quizás es menos evidente en términos de técnica pero en (obra 1) en particular súper revelador en términos de operaciones como por ejemplo emmm un día llegue a ensayo y veo que, venía con una idea súper clara pa trabajar, y el Magnus y la Georgia estaban en Júpiter, entre a la sala y caché que estaban en Júpiter y que jamás iba a poder hacer la wea que quería hacer que era que era sencillamente imposible y les dije que</p>	
--	--	---	--

		<p>hicieran un trabajo súper concreto en relación a la muralla que era empujar deslizar y rodar? ponte tú, y fue súper loco porque me di cuenta que lo que pasó, fue que sobre este espacio tremendamente abstracto de exploración que es muy gravitacional, muy sensible, muy de la piel, lo que pudieron hacer fue verter su imaginario muy potente, es somático eso? creo que si en término de que es una operación que parte y se genera a partir de la observación concreta de lo que les pasa, y es una apuesta y en esa apuesta ellos pueden verte algo y de hecho quedar de mejor humor después, onda como estar contento, como ooh empecé webiao y termine feliz, han</p>		
--	--	--	--	--

		<p>pasado por eso ensayando? Eso es un súper buen indicio, yo creo que eso siempre es un súper buen indicio de que hay algo que está pasando bien. Entonces claro pa mi eso es somático en término de que te permite negociarte, a ti, negociarte y no ponerte en función de operar otra cosa, es un espacio tan abierto que de alguna manera puedo poner eso que tengo, porque cualquier cosa que tenga va a caber ahí, porque es una operación muy básica y eso tiene la sencillez y es que es muy bella, y después ponte tu eso lo proyectaban hacia el otro o había un momento donde, no me acuerdo porque, la Georgia tocaba al Magnus y era brígido, porque era no quiero que hagas</p>		
--	--	---	--	--

		<p>como que lo estas tocando por primera vez, quiero que lo toques siempre de una manera que sea presente, porque o si no la wea es cualquier cosa y era como más pa acá o más pa allá, era como alta teleserie Turca. (risas) ¿cachai? O como la posibilidad de encontrarse en presencia de algo que estaba pasando, esa wea también es súper difícil porque es como innombrable, pero pa mi tiene que ver como con haber practicado herramientas somáticas que te permiten calibrarte, y no es como que ahí ten, cachai? pero les permite un acceso... y en general yo creo que la presencia de quienes están en escena es somática, o sea lo somático es físico, soma es cuerpo, entonces cuando</p>		
--	--	---	--	--

		<p>estamos hablando de lo somático estamos reconociendo mente cuerpo y en la medida que eso esté siendo propuesto creo que, por eso digo es como la base, porque creo que tiene que ver con un desarrollo a estas alturas estético”</p>		
	R15	<p>“...ponte tu Buscando a Megs (agrupación creativa) es súper poco, súper poco somática, es harta mente delirante y es otra tecla, con la Bárbara creo que hay una, tiende a ser todo mucho más somático porque tiende a ser mucho más sensorial, no sé si vieron Toro pero era como subirse a las cajas, escuchar como suenan, como, todo tenía que ver con la transformación de lo que estaba</p>		

		<p>pasando y que tipo de corporalidad te pone eso, ¿cachai? y ahí de nuevo, un poco más pa allá, un poco más pa acá, la wea cambia heavy y no es porque te estés moviendo distinto, es porque tu estado de atención es distinto y eso de nuevo, mirar en chiquitito, mirar en grande, ¿cómo estoy mirando mi práctica? y esa wea es fascinante, como lo que les decía hoy día, me estoy moviendo como acuarela, como hago ¿cachai? como, y no como en la alegoría de que voy a hacer un movimiento expresivo y como el último movimiento de la vida, que también podría ser interesante de mirar pero lo digo como, como que ahí uno tiene que ir cachao po, necesitai tensar la</p>	
--	--	--	--

		<p>cuerda o necesitai aflojar la cuerda, como en donde, ¿cómo queri sonar? cuales rangos estai ejercitando? y yo creo que eso es somático, altamente somático. Es muy complejo, es muy complejo. En (obra 2) creo que no lo hice, también era porque no me miraba y era súper mas política esa obra de alguna manera pero también toda la parte de la pornografía era profundamente somática po, porque porque ahí era como onda la virgen María cantando, la niña ahí felación profunda y el cuerpo pa mí, era el cuerpo de una mujer entremedio, como sintiendo su peso, deslizándose, la espalda con su propio pelo, abriendo la boca, sintiendo cómo podía ser la garganta y cómo de ahí, como</p>	
--	--	--	--

		<p>claro como el contraste brutal de las representaciones sobre una experiencia corporal, y todo lo que se puede dibujar. Pero como que a veces es por pincelazo que se usa, porque es un registro finalmente también, eso quizás sea, sea bueno de cachar, es un registro, entre mucho que se pueden poner en escena. Más allá de la forma, como un estado de presencia también. Si. Altas reflexiones”</p>		
<p>Entrevistada Nº3</p>	R7	<p>“a propósito de encarnar, de estar más presente en la esencia, la terminología de entender el cuerpo y como te va a afectando el ambiente, poniendo atención en los sentidos y eso lo empecé a aplicar claro que dividido, entonces hacia acciones físicas</p>	R11	<p>“yo no he estado en orgias, para que (nombre) sí, me decía hay gente que se da vuelta solo a mirar, bueno si los chicos un día no quieren mirar no más, algunos se agarraban mucho de eso, había que estar ahí como moldeando”</p>

		<p>para oler el café por darte un ejemplo y como ese café me provocaba y probablemente me hacía mover, ya me modificaba de alguna manera, entonces lo incorporé a esas piezas, después lo incorporé a (obra 1), ahí daba un poco más porque era un obra, el otro era un ejercicio que todavía sigo haciendo, pero que gracias a entender eso pude ir modificándolo porque yo obviamente voy cambiando, porque todos los días voy a ser algo diferente, puedo tener una estructura que me ayuda a entender esto coreográfico y a contener, pero a su vez lo somático hace que yo pueda ir entendiendo que la piel ya está más seca y eso me va modificando , empecé a</p>	
--	--	--	--

		entender cosas más finas, porque ejecutar para mí como ya lo venía haciendo tanto y por eso que ya al unísono y todo yaaaa, lo hice tanto”		
	R11	“yo ahí caché que claro aplicar en eso, en los cuerpo que ya tienen un entendimiento de la danza y aplicarlo, por suerte el Ernesto me dejó, siendo que igual me pedía coreografía, weon yo no haría ninguna coreografía, haría una estructura donde los chicos fueran resolviendo mucho más, pero eso más entrenamiento y había que tener más confianza cachay, en un principio hicimos una dramaturgia cachay, tú te cruzas para allá te encuentras acá, chaooo, si hoy día tengo ganas de tocarte te toco, si no,	R12	“y ahí a su vez lo creativo pasa a ser colaborativo, la Fran si se coloca coreógrafa directora y yo le he hablado todo el rato de colaboración y lo que voy a hacer con ella es colocar el cuerpo pero a su vez pensado en lo creativo y somático, lo que me interesa, no sé yo lo coloco así, si invito a la Fran va a ser una colaboración pero capaz que si Fran me invita a mí, yo voy a ser su interprete, porque son maneras de verlo, pero a mí no importa, es un nombre no más cachay, a mi si me gusta más estar en esa,

		no te toco cachay eso yo lo validaba también”.		en el proceso, yo creo que me gusta estar más en el proceso, yo creo que les pasa a varias, porque el resultado al final es ya ok, ahí igual pasan hartas cosas, pero es mucho más interesante el proceso...”
	R12	“me di cuenta mucho más de que yo como intérprete creativa, que siempre me he catalogado como intérprete autora se potencia mucho más con un otro y me di mucho más cuenta con la Francisca Sazie, que la Francisca Sazie fue así como wuaaa, claro tiene otro lenguaje, otra manera de verlo y se pone como coreógrafa y directora pero me hace mucho sentido esta cosa de los paisajes cachay, de hecho yo la invité a hacer una obra paisaje y su vez	R12	“con la Fran era mucho más abierto porque entendemos nuestros lenguajes, el Ernes viene del teatro y el Ernes es director, yo no soy directora porque no tengo esa capacidad de direccionar, de dirigir, has esto y esto, porque yo no tengo certeza de eso, entonces más libertad le daba a los cabros, a los intérpretes, más quedaba la caga, pero no importa, a mí no me importa el caos pa na, pero hay otra gente que si po, sufre con el caos, pa mí el casos es

		<p>ella estaba estudiante paisajismo, entonces era como, era alimentarnos y la Fran tiene un imaginario así, la Fran, la Claudia Cabezas, yo a veces digo si uno tiene un imaginario súper amplio pero, si estamos soñando lo mismo y a una se le ocurre una cosa distinta, cuando se junta con la otra aparece un paisaje mucho más potente”.</p>		<p>una nueva manifestación, por eso me gusta improvisar mucho, porque estoy ahí po”</p>
	R12	<p>“a mí me cuesta un montón ponerle la palabra coreográfico, coro de muchas personas haciendo al unísono casi, sí que parece que no es eso, pero para mí sí, es como que me dijeran directora, también me queda la caga, como que entran estas palabras de colaboración”.</p>	R12	<p>“la junta con el Ernes claro fue eso, pero igual nos pusimos director, ponme de asistente tuya, porque yo estoy corporalizando, tú estás haciendo la dramaturgia, que a su vez igual yo colaboraba en esa dramaturgia, pero el cómo el dramatur... pero cachay como a veces los roles caen”</p>

	<p>R13 “pero de qué sirvió, y ahí no dimos cuenta de que los chicos son intérpretes autores de su corporalidad, aquí no hay coreografía, yo no quiero imponer, a mí me daría lata hacerle una coreografía así como ya dos pasitos para allá, tres para acá, no me sale y me pedía, hicimos una coreografía que después la destruimos, a mí me costaba, el Ernes decía ay sí que la hagan, todos pal mismo lado, todos pa allá, noo, resistí, igual ahí aparecía un poco, pero súper desfigura, casi ni se notaba, separado si háganlo así cuando quieran, unos pasitos que eran no sé po poner la boca en el suelo, hacer así, después sacar una mano, cada uno en su tiempo, en su energía, que no apareciera esa coreografía</p>	<p>R13 “empecé del laboratorio primero para entender dónde íbamos a colocar estas corporalidades y a su vez el Ernes íbamos armando la dramaturgia, estudiando, cómo los dos tres primeros meses fueron de puro estudio, cosas digo, aún no se armaba en marco, como armando la historia, mismo a su vez entregar esa imagen a los chicos, sentido y percepción”</p>
--	--	--

		literal”.		
			R13	<p>“ahí también descubrimos algo con el Ernes que es súper bacán, por eso la idea de colaborarnos cachay, estas tres capas de gastrulación, endoderma, mesoderma y ectoderma, bueno y todo esto del tubo digestivo boca ano, que degenera de alguna manera, no hay sexo, no hay género, entonces esa weva se nos fue ahí y apareció (obra 2) ahí le cae a la Fran más la teja de entender cosas orgánicas de porque la endoderma le hacía más sentido que la mesoderma, fue bonito porque ellos también fueron reflexionando con estos pequeños ejercicios cachay, que es volver a la matriz, a la</p>

				<p>línea primitiva, además la línea primitiva, (obra 2) de época de la bacanal, empezaste a juntar y hacer los cruces, los mismo chicos también reflexionando, que todos reflexionaban un montón que eso era bacán</p>
			R14	<p>“cómo autoría para ellos es yo escribo este poema yo soy el autor, pero para nosotros este lenguaje no sé qué, que lo comparto contigo, ya probablemente esa autoría se fue para allá, colaboración po, ellos todavía no entienden esa vola, probablemente algunos, el Ernes que está más cercano al cuerpo a la danza que se yo, pero sigue siendo director cachay, porque hay roles...</p>

				<p>pero yo creo que lo más potente de las autorías es lo biográfico y porque lo entendí primero conmigo también”</p>
--	--	--	--	--