



**Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Artes y Diseño
Posgrado en Artes y Diseño
Investigación en Estudios de la Imagen**

**Imágenes Performativas en la Práctica
Coreográfica Contemporánea en México
(2013—2022)**

Tesis

**Que para optar por el grado de:
Maestra en Artes Visuales**

Presenta

Ruth Karina Gómez Medina

Tutor Principal

Dr. Sergio Koleff Osorio (FAD-UNAM)

Comité Tutor

Dra. Elizabeth Fuentes Rojas (FAD-UNAM)

Dr. Álvaro Villalobos Herrera (FAD-UNAM)

Mtro. Pedro Ortíz Antoranz (FAD-UNAM)

Dra. Ana Lucía Piñán Elizondo (BUAP)

Ciudad Universitaria, CD.MX, 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Universidad
Nacional
Autónoma
de México

Facultad
de Artes
y Diseño

Posgrado
en Artes
y Diseño

Maestría
en Artes Visuales

Investigación
en Estudios
de la Imagen

Imágenes Performativas en la Práctica Coreográfica Contemporánea en México (2013—2022)

Tesis

Tutor Principal
Dr. Sergio Koleff
Osorio

Presenta
Ruth Karina
Gómez Medina

CDMX
2023

Agradecimientos

La danza del futuro es un acto de amor.
– Jaime Conde Salazar

Agradezco el apoyo al Consejo Nacional de Humanidades Ciencias y Tecnologías (CONAHCYT) por la beca otorgada para estudios de posgrado, a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), al Posgrado en Artes y Diseño y a mi comité tutorial: Dra. Elizabeth Fuentes Rojas, Dr. Álvaro Villalobos Herrera, Mtro. Pedro Ortíz Antoranz, Dra. Ana Lucía Piñán Elizondo y Dr. Sergio Koleff Osorio por el apoyo para la realización de esta tesis.

Contenido

Introducción	11
1. Sobre un pensamiento coreográfico contemporáneo	19
1.1. Pensar la práctica coreográfica	19
1.1.1 ¿Qué puede hacer la coreografía?	22
1.1.2 Coreografía expandida. Coreografía poética	24
1.1.3 Etimología coreográfica	30
1.2 Breve mirada histórica: transformaciones coreográficas	33
1.2.1 El germen	34
1.2.2 Mutación coreográfica	38
1.2.3 Danza contemporánea independiente en México	43
1.3 Práctica y escritura coreográfica	47
1.3.1 La coreografía como práctica	48
1.3.2 Coreógrafos que escriben	52
2. Un encuentro entre imagen y coreografía: la imagen performativa	59
2.1. Imagen y coreografía	59
2.1.1 La imagen como medio	61
2.1.2 Mover-arder la imagen	65
2.2 Trazar la dimensión performativa	69
2.2.1 El germen performativo	70
2.2.2 Giro performativo y performance	73
2.2.3 La performatividad de las imágenes	75

2.3 Prácticas coreográficas performativas en México	82
2.3.1 Atravesar al cuerpo lumínico	85
2.3.2 Escuchar la imagen	97
2.3.3 Intervenir el espacio	104
3. Producción coreográfica	111
3.1 Santuario de raíces (2022)	113
3.1.1 Proceso de investigación	115
3.1.2 Instalación coreográfica: Santuario de raíces	126
3.2 Pretextos para caminar (2021)	131
3.2.1 Proceso de investigación	132
3.2.2 Mutación coreográfica: Pretextos para caminar	135
Conclusión	147
Referentes bibliográficos	153
Fuentes electrónicas	155
Referentes coreográficos	156

Introducción

Pensar, hacer y escribir coreografía en un posgrado orientado en artes visuales detonó a mi llegada, un sentimiento extranjero. Pensar *con* y *desde* la coreografía en términos de imagen ha sido un intercambio de fuerzas, ecos y aprendizajes que no dejan de transformarse. Pensar a la coreografía *desde* y *con* la imagen, como nodo y nudo, como hibridación de potencias sensibles, pero también de desequilibrios y dislocaciones mutuas. Escribir coreografía en un espacio concebido para la imagen, tiene que ver con insistir. Insistir en los encuentros, en las diferencias, en los contagios, en los abismos. Insistir en la potencia coreográfica, insistir en la potencia de la imagen. Insistir en cultivar un pensamiento coreográfico en un espacio dedicado a la investigación-producción de las artes en México. Escribir, hacer y pensar coreografía en un posgrado en artes visuales ha sido un proceso complejo, pero al final, acompañado. Un proceso que transformó sin retorno, mi práctica artística.

En el trayecto, escribir coreografía se volvió inseparable de hacer coreografía. **No hay forma de abandonar al cuerpo.** Lo que aquí se presenta, es resultado de un extenso proceso de investigación que no sólo se manifiesta a través de estas líneas, sino también a través de la inatrapable experiencia del cuerpo y los procesos inherentes a la práctica artística. Más aún, un proceso de escritura coreográfica implicaría externar una multiplicidad y dinamismo tan propia de la práctica. Una práctica (coreográfica) mutante, polifacética, híbrida, desbordante; aunada a una práctica (escritural) metafórica, académica, poética, experiencial. De cualquier modo, se trata de una investigación inacabada, abierta a la posibilidad de fallar, descubrir, repetir, transformar y seguir encontrar modos y rutas que continúen inscribiendo un pensamiento coreográfico contemporáneo en México. En esta travesía, se busca compartir un accionar coreográfico que traspasa a la escritura y un modo de escritura que encarna en la práctica. **No hay forma de abandonar al cuerpo.**

**Este viaje
es una resonancia,
un bucle,
un contagio
una afección
entre teoría y práctica.**

Imágenes performativas en la práctica coreográfica contemporánea en México (2013-2022), es una investigación concebida en el campo de conocimiento de *Estudios de la Imagen* de la *Maestría en Artes Visuales*, lo que en un primer momento revela el deseo por un encuentro entre dos campos de conocimiento y prácticas artísticas que confluyen a través de estas líneas. Una investigación sobre imagen y coreografía es una coincidencia en la que, a través de una serie de relaciones y resonancias, la coreografía se reconoce como espacio en el que cohabitan imágenes. Imágenes que son performativas. Por tanto, la coreografía se reflexiona desde su potencia de imagen como fuente de atravesamiento, afección y creación de conocimiento sensible, todo esto a partir del contagio incesante entre investigación y producción artística.

12 Lo que aquí se comparte es resultado de la suma de lecturas, referencias, notas, dibujos, trazos, experimentos, coreografías, improvisaciones, fotografías, videos, voces y conversaciones que, en conjunto conforman rutas para investigar los procesos coreográficos. Dichas rutas se inscriben desde la investigación artística o performativa, la cual consiente profundizar en fenómenos que operan en el pensamiento y accionar artístico contemporáneo. Se trata de un campo de investigación que se enfoca en los procesos más que en los resultados, haciendo énfasis en la adquisición de conocimiento desde la práctica, y reconociendo a través de esto, la importancia de experimentar e indagar las diversas herramientas que cada experiencia demanda, lo que implica que cada proceso creativo formula un cuerpo teórico único. Más aún, se trata de una metodología en la que el artista toma el rol de investigador, lo que fortalece y transforma la teorización de la práctica artística, en este caso la danza y la coreografía. Así, gracias al dinamismo de esta ruta, es que se abre la posibilidad de indagar y descubrir los diferentes modos de acercamiento para cada proceso coreográfico.

Por consiguiente, la metodología performativa permite ahondar en la acción coreográfica misma, no sólo como objeto de estudio, sino desde las entrañas de la práctica, desde su acontecer. De ahí la importancia de investigar *desde y con* la danza y la coreografía, por lo que escribir y teorizar a partir de la experiencia y encarnación del ejercicio coreográfico, es fundamental en el trayecto, como una especie de espejo entre práctica artística y producción teórica. En

este sentido, la escritura coreográfica de artistas, cobra gran peso para la investigación, ya que la experiencia del cuerpo y los procesos, intensifica y sensibiliza un acercamiento teórico a la coreografía contemporánea.

Dicho así, esta proximidad reflexiva al fenómeno coreográfico, puede ramificarse hacia diferentes estrategias de escritura, partituras, bitácoras, notas trazos o cualquier tipo de archivo como resultado del proceso coreográfico, por lo que dibujar, mapear, constelar, conversar, escuchar o ensayar se vuelve parte del testimonio de los procesos artísticos. En este sentido, los conceptos, teorías y experiencias se entretienen y contaminan de la práctica, con lo que se busca articular al accionar creativo como modo de conocimiento sensible y afectivo y que en este escenario se traslada a la escritura. Desde este momento se asume la postura de ser una *coreógrafa que escribe-investiga*, ejercicio cada vez más necesario para reflexionar desde, para, en y sobre la propia práctica, lo que como se verá, intensifica en gran medida una proximidad a la coreografía como profesión artística.

Asimismo, se externa desde ahora que no se intenta atrapar a la coreografía en definiciones absolutas, ni tampoco se intenta revelar un germen coreográfico único. Se parte de la idea de que cada proceso coreográfico propone morfologías y visiones del mundo únicas, y que difieren en gran medida de una a otra, lo que imposibilita toda intento de homogeneizar a la práctica. En este sentido, se puntualiza que no existe una fórmula, estructura o proceso absoluto de hacer coreografía, por el contrario, la investigación reflexiona al arte coreográfico como fuente de creación de conocimiento sensible, en resistencia, quiebre y mutación, siempre en relación a las inquietudes de los artistas involucrados. Con esto, se confronta toda intención de encerrar a la coreografía en un molde, método o estructura que discrimine proyectos coreográficos que no se construyen desde un terreno convencional dancístico.

Pasando a otro escenario, en el verano del 2018 me lesioné. De un momento a otro, apareció un dolor: L5-S1.¹ No recuerdo cuantas veces escuché sobre la disfuncionalidad de L5-s1. Desde entonces, apareció un cuerpo ¿inmóvil? que lo transformó todo. Una hernia discal L5-s1 es una patología en el disco intervertebral, es una fisura, es un movimiento discal. ¿Es un reclamo al abuso del cuerpo? L5-s1 dejó de ser un lugar imperceptible y se hizo presente a través de un punzar constante e interminable. Más de 978 días sentí la punción L5-s1 (a veces vuelve). Desde entonces, empecé a escribir un diario sobre el dolor. A través de la escritura, entendí el presente de mi

1. L5-S1 refiere a la vértebra L5, la última de la columna lumbar, y la vértebra S1, la primera del sacro, las cuales están conectadas en la parte posterior de la columna por las articulaciones facetarias. Este segmento vertebral, se conoce como la articulación lumbosacra.

cuerpo, confronté sus límites, sus posibilidades. Entendí que un cuerpo atravesado por la médula disciplinar dancística, muere al verse imposibilitado. ¿Qué valor tiene el cuerpo de un bailarín lesionado? La inmovilidad, aún no comprendida en ese momento, se convirtió en un pretexto para la escritura, en otra forma de mover. **No hay forma de abandonar al cuerpo.** El punzar L5-s1 se volvió tan persistente, como si una intensidad del pasado se reflejará en el presente. Durante el proceso entendí que la lesión no sólo es física, sino histórica. Seguí escribiendo sobre el dolor, sobre su fuerza. En este paisaje, la inquietud y sed de mover volvió, aprendí a reconocer otros modos de moverme, aprendí a escuchar a mi cuerpo. L5-s1 me regaló una colección de imágenes, radiografías y resonancias que aún conservo. En este periodo de aparente inmovilidad, surgieron preguntas para reencontrar al cuerpo y fue en ese momento, que decidí entrar a la maestría. Hoy vuelvo a moverme, a bailar, a escribir, a improvisar.

A partir de entonces emergió una inquietud por hablar de la coreografía desde su potencia de imagen. Sobre este deseo de pensar a la imagen, es que escribí un anteproyecto sobre uno de los coreógrafos que más he admirado. Él es Dimitris Papaioannou (1964), director, coreógrafo, performer y diseñador de sets, vestuario, maquillaje e iluminación griego. La formación de Dimitris, inició como pintor, lo que probablemente explica el asombro que desborda en sus trabajos coreográficos, los cuáles gozan de un inmenso potencial visual. Dimitris no sólo se formó como bailarín, sino que también se interesó por el diseño de vestuario, iluminación y escenografía, afirmando que se dio cuenta que la escena, era una forma de pintar. Su trabajo se concibe desde la danza, el teatro físico, el performance y las artes visuales. Papaioannou logra un tratamiento poético e irreal de la imagen, trabaja constantemente con la ilusión óptica a través del cuerpo, la iluminación, el diseño sonoro y la instalación escénica. En el 2022 fui espectador de *Transverse Orientation* (2021) en el *Festival Internacional Cervantino* en Guanajuato, México. Fue así como a partir de un deleite y fuerza de la imagen detectada en el trabajo de Dimitris, es que comencé a estudiar a profundidad la presencia de la imagen en lo coreográfico, lo que me llevó a detectarlo en trabajos en México, e incluso en mi propia práctica. A partir de esto, decidí enfocarme y dialogar con un contexto más cercano, especialmente con coreógrafas de origen o residencia en México. Coreógrafas con fuerza y potencia creativa que no dejan de experimentar y proponer otros modos y formatos de hacer coreografía. Así, Dimitris fue un motivo, eje, motor e inspiración del proyecto, lo que me permitió descubrir una fuerza en auge en la coreografía contemporánea en México.

Imágenes performativas en la práctica coreográfica en México (2013-2022), es una investigación que emergió a partir de una pregunta, o múltiples preguntas que, a modo de cimiento,

revelaron los posibles caminos para construir un pensamiento coreográfico performativo. Preguntas que pueden dispersarse y dispararse en múltiples direcciones. Preguntas que pueden ser sensibles, experienciales, ontológicas, repetitivas, específicas, sin respuesta, perceptivas, subjetivas o colectivas. Así, las inquietudes se convierten en preguntas que son brújula y radar y que, a lo largo de la investigación desataron relaciones y conexiones infinitas.

La primera pregunta que apareció fue: ¿Qué puede hacer la coreografía? No recuerdo si la leí en un texto, o la escuché en algún lugar, solo sé que no paró de resonar y transitar durante el proceso. Esto llevo a pensar, ¿Cuáles son las imágenes en lo coreográfico? ¿En dónde radica su performatividad? ¿Cómo se piensa al movimiento? ¿Como reconocer que la coreografía es investigación artística?, ¿Cómo hacer que las constelaciones, voces, ideas, trazos, textos, dibujos, afectos, laboratorios, danzas, improvisaciones, ensayos, experiencias, encuentros se materialicen en una investigación? Cada una de estas preguntas, se intentan responder a lo largo de la investigación, por lo que conforme avanzan los capítulos, se revelarán posibles atisbos, diálogos y respuestas a estas inquietudes, de las que seguramente se desprenderán otras.

La investigación que se presenta es un texto coreográfico en tres capítulos. El primer capítulo se propone trazar la raíz del pensamiento coreográfico que se invoca, por lo que se comparten a modo de germen, las cualidades coreográficas con las que se irá dialogando a lo largo del texto. La intención del capítulo es empapar al lector sobre los cimientos que se proponen para dialogar con la profesión coreográfica en la danza contemporánea, de lo que se desprenden cualidades específicas y modos de accionar del ejercicio. En esta faceta, se esboza, por un lado, un pensamiento coreográfico que se despliega del espacio de investigación-producción y que se asume como fenómeno mutante e inacabado. En estas líneas, se enuncia también la importancia de escribir *desde* y *con* la práctica. Del mismo modo, se enmarca a la coreografía como fuente de creación de conocimiento sensible y como experiencia multisensorial en busca de la amodalidad perceptiva.

Asimismo, se desprenden un cúmulo de inquietudes a partir de la constelación ¿Qué puede hacer la coreografía?, pregunta que detona relaciones que se va revelando a lo largo del texto. Este primer acercamiento se nutre de otros pensamientos coreográficos que demandan una apertura a los estudios teóricos de la danza, una apertura que les permita ahondar en acontecimientos coreográficos que distan de nociones disciplinares dancísticas. Sobre esta intención, se articula la danza del futuro con un pensamiento coreográfico expandido aunado a la poética de la danza contemporánea, modelos de pensamiento coreográfico que se conciben desde una apertura y flexibilidad que la profesión demanda.

Para una mayor comprensión, se ahonda sobre la etimología coreográfica con la intención de reflexionar un sentido y desmembramiento en tanto escritura de la danza. Esta revisión etimológica, desemboca en un reconocimiento, más o menos cronológico, que ahonda sobre las transformaciones y mutaciones de la profesión coreográfica, recorriendo escenarios que responden al germen y rupturas del ejercicio. La última faceta de este primer capítulo contempla manifestar a la coreografía como práctica, noción que hace estallar una potencia de atravesamiento sensible y fuerza de intervención en los contextos. Este atravesamiento de la práctica se derrama hacia el acercamiento a escrituras coreográficas de artistas, con lo que se busca potenciar el pensamiento y escritura encarnado de la práctica.

El segundo capítulo, dedicado a la imagen, presenta un encuentro entre imagen y coreografía, núcleo de la investigación. En un primer momento, se reflexiona sobre las proximidades entre ambas prácticas, así como el interés de concebirlas desde un goce performativo. Asimismo, se reflexiona sobre algunos desplazamientos de la imagen que inauguran el diálogo para ahondar en los diversos modos de crearla y percibirla. Estos desplazamientos son consecuencia del distanciamiento de la imagen de una hegemonía de la representación, lo que incita a otros modos de experimentarla, y con lo que se enfatiza el reconocimiento de la imagen como forma de irrumpir en el saber y lo afectivo. A través de esto, se transita a la noción de imagen como medio lo que acentúa una multiplicidad en cuanto a su manifestación y direcciona a dialogar con la intersección de los estudios intermediales como vía de acercamiento a los fenómenos artísticos.

Posteriormente, se ahonda en aspectos de la imagen que matizan su potencia sensible, dinámica, energética, ardiente, íntima. La imagen como contenedor de conocimiento, significados y sensibilidades, abiertas a ser recibidas, tocadas, escuchadas, miradas y transformadas. Estos trazos sobre la imagen resultan en la imagen performativa, la cual presume de una capacidad de acción y transformación de los espacios, así como de un desgarre en tanto su legibilidad, identificación y comprensión, dando atención a su lugar, a las resonancias que se desprenden del contacto. Una vez situados en la imagen performativa, se traslada el diálogo al panorama específico de las artes escénicas a través de una articulación con la estética de lo performativo. A modo de cierre de este capítulo, se visitan coreografías de artistas latinoamericanas, de origen o residencia en México, como Julia Barrios de la Mora, Tatiana Somolonoff, Stéphanie Janaina, Magdalena Leite, Ana Zambrano, Galia Eibenschutz y Bárbara Foulkes. En este trayecto se hace énfasis en algunos medios como el cuerpo lumínico, el sonido y el espacio con la intención de encarnar las imágenes performativas a través de estos proyectos coreográficos.

Finalmente, el tercer capítulo es un almacén de fuerzas personales y sensibles, en el que se comparte mi producción coreográfica. En esta especie de diario personal y colectivo, se acompaña de dos instalaciones coreográficas: *Santuario de Raíces* (2022) y *Pretextos para Caminar* (2021). Ambos proyectos convocan una serie de bocetos, ideas y trazos desprendidos del proceso creativo, además del registro y archivo de la encarnación y materialización de las coreografías, ambas aún en proceso, siempre inacabadas y en las que también se encarna un pensamiento coreográfico performativo.

Así, esta investigación, se comprende como suma al engranaje de fuerzas y trayectos ya iniciados y recorridos frente a la enorme insistencia por encontrar modos de investigar danza. **No hay forma de abandonar al cuerpo.**

1. Sobre un pensamiento coreográfico contemporáneo

1.1. Pensar la práctica coreográfica

Potenciar un pensamiento sobre coreografía desde la afección y contagio del espacio de producción, es médula, motor e inquietud de la investigación. Dicha inquietud, exige experimentar, imaginar, inventar e identificar rutas posibles para investigar al arte coreográfico que nos es contemporáneo; rutas en las que se inscribe lo que desde la práctica hacemos y nos hace. De este modo, lo que se comparte en el primer capítulo surge de un deseo e insistencia por pensar algunos de los estados y posiciones implícitos en el quehacer coreográfico. Por tanto, este apartado dedicado a la coreografía, plantea revelar los cimientos que la investigación propone como eje y raíz para dialogar con la profesión dancística, por lo que se entrelazan ideas, conceptos, experiencias y preguntas que buscan evidenciar una proximidad al diverso universo coreográfico.

Dicho así, el pensamiento que inquieta y motiva, y al que posteriormente se ahondará desde sus cualidades performativas, es aquel que irrumpe y disloca parámetros disciplinares y nomenclaturas dancísticas, en tanto académicas o institucionales, y que, en su lugar, imagina y reinventa otros modos de hacer danza, modos que apelan por terrenos afectivos, sensibles, poéticos, inmersivos, colectivos y transformativos. Asimismo, el pensamiento coreográfico que interesa es aquel que no encaja en estructuras homogéneas, sino que resulta de las diversas experiencias que acontecen en los procesos de investigación y experimentación artística. Se trata de un accionar coreográfico que se reconoce como fenómeno mutante e inacabado, siempre dispuesto a transformarse en el tiempo y espacio que lo incita.

Se prepondera en este viaje a la coreografía en su potencia de práctica la cuál, como se verá, no se preocupa por el asombro, fruto de la representación o la forma, sino por su inherente capacidad de accionar, traspasar, resonar, vibrar, mover, conmover, afectar y acariciar a los otros cuerpos, los testigos del acontecimiento dancístico. En este sentido, hablar de cuerpos testigos refiere, tanto a los artistas como a los espectadores que, al compartir un canal sensible de información, se vuelven copartícipes del encuentro, motivo por el cual, a lo largo del texto se recurre más a la noción de testigo que a la de espectador, pues este último refiere al que especta, mira y contempla. Por su parte, cultivar a la coreografía como práctica, también tiene que ver con su fuerza de intervención en el contexto, con lo que se toma distancia de la idea de un ejercicio dancístico reducido al espectáculo y en desfase de los intereses políticos, sociales y culturales que lo permean.

En este ejercicio, pensar a la coreografía y su multiplicidad, exige de una escritura experiencial y sensible. Una escritura capaz de desgarrar todo intento por atrapar a la práctica en una serie de condiciones disciplinares que limitan su fuerza creativa. En relación a esto, históricamente la recepción de la danza escénica ha sido concebida en términos de observación y contemplación. La figura que escribe, generalmente asociada al crítico o historiador de danza, desde la oscuridad bien delimitada por los recintos teatrales, contempla y evalúa la obra dancística a través de un ejercicio crítico y expectante, generalmente dominado por una hegemonía visual. En este escenario, el espectador busca ser complacido por la espectacularidad y dominio técnico e interpretativo, aspectos bien arraigados y anhelados en la danza, lo que desemboca en una escritura crítica en torno a parámetros disciplinares dancísticos, dejando fuera ejercicios coreográficos que desentonan con estas condiciones. En este sentido, escribir *sobre* coreografía corre el riesgo de ser un ejercicio distante y superficial, ya que el crítico o historiador muchas veces no es quien experimenta el proceso creativo, sino quien lo evalúa.

A modo de contraste, lo que se plantea es enfatizar la fuerza implícita de artistas y coreógrafos que producen escrituras sensibles, las cuales se desprenden de los procesos y experiencias de encarnar a la práctica. Un tipo de escritura que transita de lo experiencial a lo poético, lo auditivo, lo visual, lo táctil, siempre desde el goce, delirio y libertad que otorga una profesión como la danza. Al mismo tiempo, se busca transitar hacia una reflexión sobre la práctica coreográfica como vía de creación de conocimiento sensible y experiencia multisensorial que aspira a una amodalidad de los sentidos, es decir, a la búsqueda de un equilibrio y contagio de los canales perceptivos del cuerpo.

Como punto de partida de este viaje, y para hacer énfasis en la fuerza de escrituras *desde* la práctica, se propone iniciar con algunas

ideas de Marie Bardet, investigadora y bailarina francesa radicada en Buenos Aires, cuyo hacer y pensar transita entre la filosofía y la danza. Una de las provocaciones de Bardet es la enunciación *pensar con mover*, la cual plantea pensar *desde y con* el cuerpo y la danza, es decir, escribir “las huellas de un cuerpo, su relación con el pensar, y sus tendencias y resistencias a volverse un objeto”.² A través de esto, Bardet incita a un modo de pensamiento que se sitúa entre las experiencias sensibles para *sentir-pensar-con-mover*, lo que implica entretener ideas desde la experiencia dancística, es decir, no pensar *sobre* el cuerpo, o *sobre* la danza, sino *desde y con* la práctica, “pensar y hacer con la danza, en-moviendo, sintiendo, pensando”.³ Lo anterior, hace énfasis en la potencia de escritura durante los procesos creativos, lo que incita a adentrarse en las múltiples experiencias que los gestos de la danza otorga.

Sobre este mismo camino, Bardet bosqueja otro de los intereses de la investigación (en cuanto a la relación coreografía e imagen) al cuestionar el dominio del oculo-centrismo, el cual designa un modo particular del ejercicio hegemónico de la mirada el cual es conformado por tres aspectos principales: focal, central y frontal, considerados fuente privilegiada de conocimiento. Esta fidelidad a ese modo de mirar, tiene que ver con la recepción de un tipo de información clasificada como clara y distinta en la que no hay cabida para la duda o la incertidumbre. Lo anterior, deja fuera la intervención de otros sentidos, los cuales no son considerados fuente de conocimiento legítimo al consentir información oscura o borrosa.

21

Por consecuencia, el pensamiento de Bardet propone destecer toda centralidad, frontalidad y focalidad relacionada con la visualidad, lo que no significa el rechazo absoluto a la mirada, sino la distancia de una mirada separada de todos los sentidos. A modo de efecto, propone el desplazamiento de un modo de orientación visual a un modo de orientación propioceptivo, con lo que manifiesta pensar la danza en cuánto orientación polifonte o de lo experimentado múltiple, y no como ejercicio que sólo atraviesa la mirada. Esto significa que, las imágenes que cohabitan en la coreografía, son manifestaciones que buscan afectar a un cuerpo que mira, escucha, siente, huele, toca y percibe, como un *mirar con tocar* que se retomará más adelante.

De igual modo, la autora plantea buscar *modos de desorientarnos o de perder la cara*, es decir, una búsqueda del desplazamiento del paradigma del cuerpo en tanto recepción de información desde la primacía de la visualidad y la orientación del cuerpo a un equilibrio

2. Marie Bardet, “Pe(n)sar entre gestos. Tocar mirando y mirar tocando”, Coreoteca. Un archivo de filosofía de la danza, Primera edición, (mayo 2021), <https://lectura.unebook.es/viewer/9788466937016/6> (Consultado el 15 de noviembre 2022), 167.

3. Marie Bardet, “Pe(n)sar entre gestos. Tocar mirando y mirar tocando” ... 169.

y contagio del sistema propioceptivo, como ruta de exploración de modos de orientarse o desorientarse en la experiencia receptiva, lo que no significa desarmar la mirada, sino indagar en las maneras en las que miramos claro-oscuro o nítido-borroso, siempre en búsqueda de una alianza de los sentidos. Estos primeros atisbos que detonan la investigación continuarán trazando estallidos que enmarcan un pensamiento coreográfico performativo.

1.1.1 ¿Qué puede hacer la coreografía?

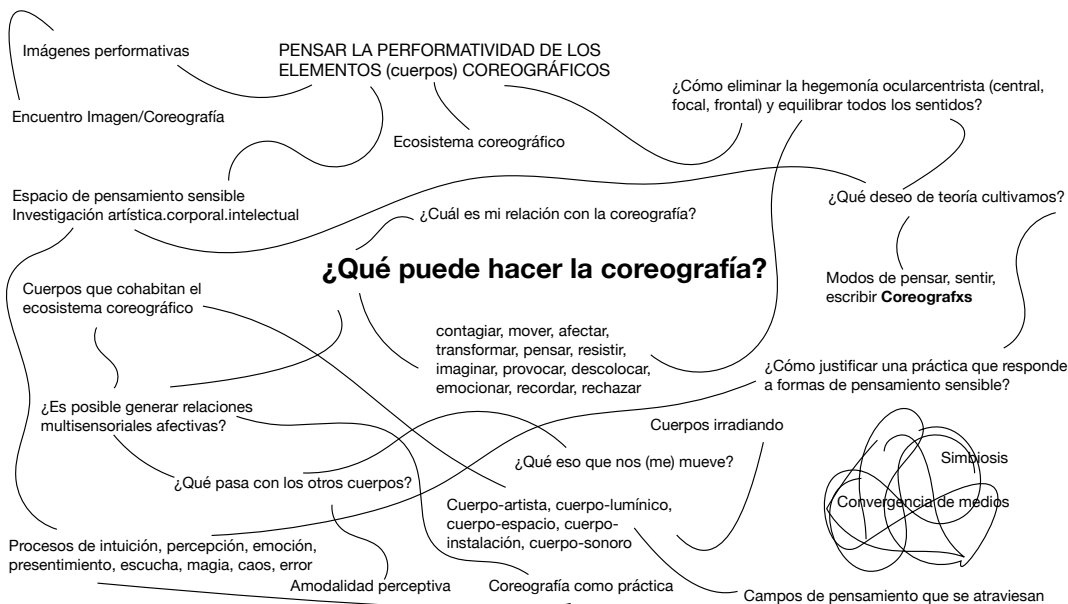


Imagen 1. *Constelación ¿Qué puede hacer la coreografía?* de Karina Medina, agosto 2022, ejercicios de escrituras coreográficas, Posgrado en Artes y Diseño, Universidad Nacional Autónoma de México, CDMX.

¿Qué puede hacer la coreografía?, pregunta que detonó una serie de relaciones que dieron cuerpo a la investigación y que, a modo de constelación, ha funcionado para identificar resonancias que inducen a otras preguntas o posibles respuestas. En este sentido, trazar, constelar, preguntar o responder se manifiesta como ruta para investigar danza. Un primer ejercicio a modo de respuesta fue una escritura intuitiva, de la que surgió que la coreografía puede: contagiar, mover, afectar, transformar, pensar, resistir, imaginar, provocar, descolocar, emocionar,

recordar, rechazar, conmovier. Esta lista de modos de accionar podría continuar, pero de manera inevitable, desprendió otras relaciones que se irán revisando a lo largo del texto, una de estas ha sido la insistencia por descolocar la hegemonía visual, en tanto central, focal y frontal, revisada anteriormente con Bardet.

En este tránsito y flujo de ideas, también se revelan inquietudes en relación a los modos de teorizar los procesos creativos que, al ser tan múltiples y diversos, es imposible estandarizarlos. Entre otros motivos, estas líneas direccionan a preponderar la presencia de imágenes performativas que cohabitan en el espacio coreográfico. Imágenes que se manifiestan a través de los medios copartícipes de la creación coreográfica. Dichos medios se plantean también como cuerpos, con la intención de enfatizar la fuerza de atravesamiento de las prácticas y campos de pensamiento que intervienen y convergen en los ejercicios coreográficos. Pensar en la performatividad de las imágenes será la clave para ahondar en procesos y trabajos coreográficos que desbordan los límites disciplinares en la danza ya que, dotarlos de performatividad potencia un acercamiento a la transformación y deformación del espacio coreográfico y con ello, los medios, cuerpos, materiales, recursos y herramientas.

En esta constelación, también aparecieron algunas consignas de coreógrafos que resonaron durante la investigación y que se consideran parte de los cimientos que soportan la construcción de un pensamiento coreográfico performativo. Una de estas es: *¿Qué deseo de teoría cultivamos?* (los artistas), provocación de Silvio Lang, artista de performance, director escénico y trabajador cultural argentino, y cuyas ideas sobre la noción de práctica serán fundamentales en este trayecto. Lang subraya la potencia de una postura de pensamiento como efecto de la encarnación y experiencia de las prácticas artísticas, lo que implica replantearse constantemente qué deseo de teoría se persigue. Lo anterior, continúa motivando a pensar en las múltiples influencias entre teoría y práctica, con lo que se enfatiza una vez más el interés de escrituras que se desprenden de los modos de experiencia artística. Lang propone depositar esos deseos de teoría en cajas de resonancia, cajas que no dejan de revisitarse y transformarse en los procesos, lo que las hace únicas.

En este flujo de relaciones, aparecen otras ideas con las que se irá dialogando, como, por ejemplo, reflexionar al todo escénico como un ecosistema de materia viva, con cuerpos y organismos que, desde un enfoque colectivo, se relacionan y afectan. En este mapa se hacen válidas como motor de investigación las intuiciones, percepciones, presentimientos, sentimientos y emociones, así como los estados que se desprenden del caos, el error, lo inefable y el imprevisto, lo que da pie a otras posibilidades creativas en los procesos artísticos. Asimismo, se revelan inquietudes en torno a la posibilidad de crear

relaciones multisensoriales y afectivas en la coreografía, lo que desborda las posturas tradicionales asumidas en lo escénico, posturas en las que la acción sucede únicamente del lado de la escena y cuyas tensiones son manipuladas desde el aparato teatral, lo que implica una pasividad desde la recepción de la mirada del espectador frente al suceso escénico.

Así, la constelación *¿Qué puede hacer la coreografía?* Ha sido responsable del desprendimiento de ideas y afecciones que rodean este proceso de investigación-producción coreográfica, lo que se revisará en las siguientes líneas. Aun así, se incita al lector a crear sus propias relaciones a partir de la constelación propuesta, así como de intervenir, sumar o tachar lo que se desprende de cada práctica artística.

1.1.2 Coreografía expandida. Coreografía poética

24 Sobre este tejido e intención por trazar un pensamiento coreográfico performativo, se revisarán algunas propuestas teóricas que han detectado una necesidad de apertura en el campo de estudio de lo coreográfico, el cual no siempre atiende o profundiza en trabajos y proyectos que desbordan nomenclaturas, códigos y lenguajes dancísticos. Mientras tanto, y para lograr una mayor articulación y comprensión de este desborde, es preciso traer al diálogo a Jaime Conde-Salazar, historiador de arte y crítico de danza español quien, a modo de lista, enuncia una serie de revelaciones que buscan escapar a definiciones que corren el riesgo de caer en los esencialismos que la misma disciplina impone. En consecuencia, el autor comparte una especie de manifiesto que surge frente a la emergencia por seguir construyendo los posibles caminos para dialogar con lo que el autor denomina *la danza del futuro*, que en realidad es la danza del presente.

A modo de introducción, Conde-Salazar explica que la danza del futuro “es un ejercicio de imaginación que intenta dar forma a aquello que por definición no la tiene”.⁴ Con esto, enfatiza la necesidad de replantear las rutas de diálogo en la danza, con lo que no busca definirla u homogenizarla, sino situarla en un ejercicio teórico que demanda otros modos de acercamiento a la coreografía del futuro. A partir de esto, propone una lista de creencias, revelaciones o premisas que buscan liberar a la danza de estructuras absolutas, obsoletas y esencialistas.

La danza del futuro se encarna en las siguientes enunciaciones:
La danza del futuro no tiene una forma. La danza del futuro no produce obras. La danza del futuro no es una disciplina. La danza del futuro

4. Jaime Conde-Salazar, *La danza del futuro* (Madrid: Continta Me Tienes, 2018), 34.

es necesaria. La danza del futuro también está en pasado. La danza del futuro produce conocimiento. La danza del futuro es cuestión de fe. La danza del futuro es marica. La danza del futuro se pronuncia. La danza del futuro es un acto de amor. Cada una de estas enunciaciones tiene potencia por sí misma, sin embargo, por ahora se ahondará en tres de ellas con el propósito de continuar delineando los trazos que direccionan hacia un pensamiento coreográfico performativo.

La danza del futuro no tiene forma. Hablar de forma en danza es algo recurrente, a veces obligatorio, ya que es gracias a la forma que se pueden hacer asociaciones con lenguajes, escuelas o disciplinas, lo que en cierto sentido concede un atajo al receptor, pues a pesar de que se trata de una abstracción del movimiento, la forma otorga una respuesta a lo que sucede en la escena. A pesar de esto, el uso excesivo de la forma conlleva el riesgo de caer en la repetición y superficialidad del movimiento, convirtiéndose en una búsqueda insistente por ejecutar a la perfección los modelos idóneos de la danza.

El autor menciona que no se trata de rechazar la forma, ya que puede ser una herramienta coreográfica útil, pero no tiene sustento suficiente para ser utilizado en todo momento, ya que “si solo atendemos la forma, seremos incapaces de referirnos a lo que, en realidad, sucede”.⁵ Con esto, sugiere recurrir a esta cuando emerge de una necesidad real del cuerpo y no únicamente por su peso estético. Igualmente, se insiste que la forma dancística no es el único parámetro de validación de los trabajos coreográficos, pues someter al movimiento a un repertorio, no hace más que limitar sus infinitas posibilidades de intervención creativa.

En cuanto al reconocimiento de la danza como disciplina, Conde-Salazar aboga que *La danza del futuro no es una disciplina*, ya que las disciplinas imponen parámetros y modelos cerrados con límites autoimpuestos. La clasificación disciplinar en la danza ha sido uno de los motivos por los que se discriminan o rechazan propuestas que no se pueden traducir, en esos términos, como danza. Así, la danza del futuro exige liberarse de los límites de la disciplina ya que “sucede de muy distintas maneras; puede ser cine, o algo que sucede en un escenario, o una fotografía, o una carta, o una instalación, o un libro, o un plato de comida, o un vestido, etc. sin dejar de ser nunca danza”.⁶ Es a partir de esto que se reconoce que, a pesar de la necesidad de clasificar a las prácticas artísticas a modo de circulación y recepción, no se puede complacer en todo momento a lo que la disciplina impone, pues existen ejercicios escénicos que no se identifican con parámetros disciplinares, sino que son resultado de investigaciones con diversas posibilidades en cuanto a formatos de

5. Jaime Conde-Salazar, *La danza del futuro...* 40.

6. Jaime Conde-Salazar, *La danza del futuro...* 50.

salida escénica. Aun así, más que sólo rechazar la noción disciplinar, se insiste una vez más en un desarmar, desarticular y reinventar los límites que la misma práctica impone.

Otra de las revelaciones que concierne a la investigación es, *la danza del futuro* produce conocimiento, con lo que se difiere de la asimilación del arte escénico como fuente de espectáculo y entretenimiento, idea que reduce a la danza al desempeño de destrezas y habilidades corporales. Muy al contrario a esto, “la danza del futuro produce conocimiento, no solo porque propone cuestiones y reflexiones acerca del mundo sino, y sobre todo, porque nos enfrenta a aquello que no conocemos”.⁷ La danza goza de la capacidad, no sólo de asombro o exaltación, provocaciones a los que no se busca huir, sino sumar, pero también **cuestiona, demanda, resiste, disloca, propone, inventa, imagina, descubre, irrumpe, piensa, libera, comparte, posibilita, desafía, crea, experimenta, desvía, transforma, afecta, contagia, etcétera**. Y se repite: la danza produce conocimiento. Así, el proceso coreográfico desde esta perspectiva se comprende como laboratorio de investigación en el que se inventa, prueba, falla, imagina y crea. Por ahora, estos aspectos ayudan a comprender el sentido coreográfico con el que se irá dialogando y se retomarán otras enunciaciones de la danza del futuro más adelante.

26

Sobre esta misma línea, cabe mencionar que las dinámicas coreográficas en la danza contemporánea han dejado de responder a nociones estrictamente ligadas a la representación en términos artísticos. Lo anterior tiene que ver con una especie de metamorfosis coreográfica a consecuencia de que los artistas no cesan de indagar otros modos de hacer y experimentar el ejercicio, por lo que en la actualidad se pueden presentar formatos escénicos que se enuncian desde terrenos coreográficos, pero que no necesariamente cumplen con lo que en términos disciplinares se traduce como danza. Ante estas transformaciones se fue haciendo cada vez más necesaria la expansión teórica de los estudios en torno a la danza y la coreografía.

A propósito de esto, Zulai Macías Ozorno, investigadora mexicana de danza, reflexiona sobre esta problemática frente a lo que propone una expansión coreográfica, lo que representa una significativa articulación hacia la construcción sobre otros modos de pensar, hacer e investigar danza. En su investigación, Macías externa la incapacidad de los modelos de análisis tradicionales para adentrarse en sucesos escénicos contemporáneos, por lo que propone un *pensamiento coreográfico expandido* con la intención de acompañar y dialogar propuestas escénicas que dislocan los supuestos convencionales. Para esta llamada *danza expandida* se suman y

conciben otras organizaciones del cuerpo, del tiempo y el espacio, con lo que también se exige re-definir qué es danza, qué es coreografía y cuál es su función una vez que se aleja de lo que es reconocido como danza. Macías comparte:

A partir de entonces, pensar en lo coreográfico nos adentra a otros campos y alienta a crear nuevas posibilidades de relaciones entre cuerpos, subjetividades, lenguajes y movimientos, además de que demanda una reconfiguración de la teoría que permita una evaluación crítica y un replanteamiento distanciado de los supuestos asumidos en la definición de danza: puesto que estas definiciones inmóviles en apariencia tratan al objeto estético como aquel al que se contempla como a un mundo aparte, resultan en abstracciones y generalizaciones escindidas de la acción y del intercambio que trae consigo al diseño como la condición interna de cualquier identidad, que desde este momento se da por entendido que no es una afirmación pura.⁸

A través de estas líneas Macías plantea un pensamiento móvil e inacabado el cual tiene la capacidad de apertura a proyectos que experimentan otras formas de producir danza. En este sentido, la propuesta de Macías funge como pilar en torno a otras rutas de incidencia teórica, en las que un pensamiento coreográfico no se limita al estudio de cualidades técnicas y disciplinares, sino que se interesa por un cambio de sensibilidad de las prácticas del cuerpo.⁹ Al pensamiento coreográfico expandido le interesa explorar estrategias coreográficas que se desprenden de las de experiencias y subjetividades de los procesos creativos, estrategias que difieren en gran medida de un proceso coreográfico a otro. A partir de esta expansión, la autora propone considerar algunos elementos que generalmente no son cualificados como recursos coreográficos legítimos.

27

Lo que propongo es que la coreografía puede fungir como un corpus de herramientas y discursos capaces de producir acontecimientos que no se subordinan a su entendimiento como inscripción corporal o comando, ni se limitan a ser imperativo cinético, canal o resultado secundario de la danza. También busco mostrar que se puede prescindir de la corporalidad academizada (incluso del cuerpo humano), de las estrategias y lenguajes validados por su funcionalidad e incluso éxito en escena, para expandir lo que

8. Zulai Macías, "Trio A, Cover y Videoclip: La expansión de la danza hacia un pensamiento coreográfico" (Tesis de doctorado en Ciencias Sociales y Humanidades en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa, 2017), 16.

9. La autora, en un ejercicio similar, propone como casos de estudio los trabajos de Yvonne Rainer (*Trio A*) y de Magdalena Leite (*Videoclip*) con la finalidad de evidenciar esta expansión coreográfica en trabajos contemporáneos que son referentes de irrupción y quiebre de las nociones tradicionales dancísticas.

puede un cuerpo en el tiempo, espacio y en la propia definición de lo corporal, y entonces esbozar otra configuración de lo sensible impulsada por uno o más o ningún autor.¹⁰

A través de esta expansión teórica, Macías menciona algunos otros recursos que surgen de los procesos coreográficos, con la intención de validar y hacer parte aspectos como: la preparación independiente (fuera de escuelas y disciplinas dancísticas), la pluralidad de los cuerpos (no formados en danza o actuación necesariamente), el uso de cualquier espacio para la realización escénica (eliminando o reduciendo la cuarta pared), los espectadores como copartícipes de la acción, el uso de otras economías del movimiento, el valor en las condiciones particulares de los procesos de investigación, así como el entendimiento del quehacer coreográfico concebido como una negociación que resulta del encuentro.

Aun así y a pesar de que muchos de estos aspectos están presentes en lo coreográfico desde hace más de tres décadas, la autora considera que es necesario seguir enunciado la importancia de apertura de las teorías coreográficas dando atención a las diversas premisas que se desprenden de los procesos de investigación, lo que posibilita esa apertura hacia todo tipo de acontecimientos coreográficos contemporáneos.

28

A modo de suma y para continuar sobre la revisión de un pensamiento coreográfico que se desdobra y desborda, se traslada la reflexión hacia una perspectiva sobre los modos posibles de afectar, resonar y hacer vibrar a los cuerpos testigo, con lo que se da atención a los canales de diálogo que se desprenden de los diversos modos de encuentro que incita la coreografía. Ante esto, es indispensable un acercamiento a la poética en la danza.

Laurence Louppe, escritora e historiadora de arte francesa, especialista en estudios sobre coreografía, danza y artes visuales, también insiste en evitar abordar a la coreografía como objeto de estudio y en su lugar, propone un enfoque interesado en las múltiples lecturas que se desprenden de estos acontecimientos y menciona:

La obra coreográfica no debe analizarse ya como simple objeto. Es preciso considerarla, por el contrario, como una lectura del mundo en sí, como una estructura de información deliberada, un instrumento de esclarecimiento sobre la conciencia contemporánea. A veces incluso un arma de combate contra la injusticia o los estereotipos, la manifestación de una conciencia en oposición a ellos y comprometida en un proceso de protesta, cuando no de denuncia.¹¹

10. Zulai Macias, "Trio A, Cover y Videoclip: La expansión de la danza hacia un pensamiento coreográfico"...112.

11. Laurence Louppe, *Poética de la danza contemporánea* (España: Universidad de Salamanca, 2011), 30.

Lo anterior, incita a despojar a la coreografía de su estatus de objeto de análisis y en su lugar, apertura a reflexionar sobre las diversas lecturas y posicionamientos que se desprenden y comparten a través de los acontecimientos coreográficos. Del mismo modo, la autora externa que los bailarines-teóricos son los mejores en el oficio de escritura sobre coreografía, y es desde esa postura que propone abordarla no como objeto de estudio, sino desde una dimensión poética adherida a la experiencia. Una poética que consiente adentrarse en la situación excepcional y múltiple del hacer, lo que implica una atención plena en “un estudio de experiencias compartidas y con ello, un estudio de la transformación de lo sensible”.¹² Lo anterior significa que la poética se interesa principalmente en la experiencia del acontecimiento coreográfico, en tanto testigos y receptores, poniendo atención a los canales sensibles y perceptivos entre cuerpos, es decir, en el tejido de relaciones que estas experiencias provocan.

Asimismo, a la poética le interesa el diálogo intensificado como fruto del encuentro de los cuerpos que son afectados por las acciones, tanto de los que crean como los que la acogen. “La poética intenta delimitar aquello que, en una obra de arte, puede conmovernos, incidir en nuestra sensibilidad, resonar en el imaginario. Es decir, el conjunto de las conductas creativas que dan origen y sentido a la obra. Su objeto no es solamente la observación del terreno donde el sentir domina el conjunto de las experiencias, sino las transformaciones mismas de dicho terreno”.¹³ En este sentido, reflexionar sobre coreografía contemporánea desde una dimensión poética, implica atender los diálogos sensibles que provocan ecos en los cuerpos, es decir, dar atención a los procesos en los que el acto coreográfico se transforma a través de los retornos y las resonancias de los testigos del suceso, dando atención a los intercambios de estados entre cuerpos. De esta forma, dialogar con la poética coreográfica tiene que ver con reflexionar las formas de vinculación que conmueven y resuena en el imaginario, y que sitúan al acto dancístico en el ámbito del saber, de lo afectivo y de la acción.

Con lo revisado hasta ahora, tanto la danza del futuro, como la danza expandida y la poética de la danza, comparten un deseo por atender y adentrarse en las transformaciones contenidas en la creación coreográfica, lo que provoca un desplazamiento en cuanto al acercamiento de las prácticas, es decir, será necesario dejar de intentar comprenderlas a partir de análisis y métodos de estructura y en su lugar, se dará escucha a las cualidades polifacéticas de la práctica, ya que “por razones históricas tal vez, su visión tiene más que ver con lo

12. Laurence Louppe, *Poética de la danza contemporánea...* 25

13. Laurence Louppe, *Poética de la danza contemporánea...* 23.

que, en la creación coreográfica, crea estructura, significación, a veces metáfora. Mientras que, por nuestra parte, preferimos mantenernos en la intimidad del gesto, de la génesis de los componentes de la obra. Allí donde se labora y se construye, allí donde se expone y asume riesgos. Pero también allí donde nos conmueve y a veces allí donde nos arrastra”.¹⁴ Una vez compartida una intención sobre ahondar en la coreografía desde su goce expansivo y poético, se pasará a revisar brevemente la etimología coreográfica, lo que apunta a comprender un desmembramiento conceptual del ejercicio.

1.1.3 Etimología coreográfica

Ahondar en otros modos de hacer-pensar coreografía también es resultado de las múltiples transformaciones que el ejercicio ha experimentado desde los primeros registros y usos del término. Esto tiene que ver con que el sentido del quehacer coreográfico ha cambiado tanto en el transcurso del tiempo, que en las prácticas contemporáneas podría parecer ilógico seguirlo denominando como tal. Aun así, y a pesar de los innegables contrastes de lo que era, ha sido y es actualmente la profesión coreográfica, también se pueden detectar coincidencias que evidencian la insistencia en su uso conceptual.

30

Lo que se intenta decir es que la vigencia del término podría ser el origen de algunas de las problemáticas en cuanto a la recepción de la coreografía contemporánea, de la que se reclama un desajuste o desfase en relación a una lógica de representación en su accionar. Es decir, a pesar de que el ejercicio ya no responde a sus funciones de raíz, sus diversos modos de manifestación aún pueden identificarse desde una médula coreográfica, pero ramificarse hacía cualquier salida o denominación posible. A modo de consecuencia, se ha reclamado cierta incompatibilidad de proyectos o trabajos que no responden o no se identifican con lógicas escénicas y gramáticas corporales enraizadas al campo disciplinar dancístico, y que en su lugar apuestan por la experimentación coreográfica, convocando con ello otras rutas y estrategias creativas y dislocando los parámetros convencionales dancísticos. A modo de comprensión de este desfase, es indispensable ahondar en el origen y metamorfosis de la coreografía.

Antes de revisar la etimología, es interesante pensar en la connotación de la palabra, la cual casi de manera instantánea evoca a estructuras, progresiones y secuencias organizadas de movimiento ejecutadas en un tiempo y espacio específico. Esta asociación de orden y lógica en la coreografía, da pie a que el término pueda ser utilizado en otros ámbitos que se relacionan con cierta organización

14. Laurence Louppe, *Poética de la danza contemporánea...* 42.

de cuerpos y lógicas de movimiento en el espacio.¹⁵ Por su parte, la noción de coreografía en danza también sugiere una idea de organización y planeación del todo, en este caso, de los cuerpos, el movimiento y los elementos escénicos (iluminación, vestuario, música, escenografía), generalmente en torno a una lógica de representación.

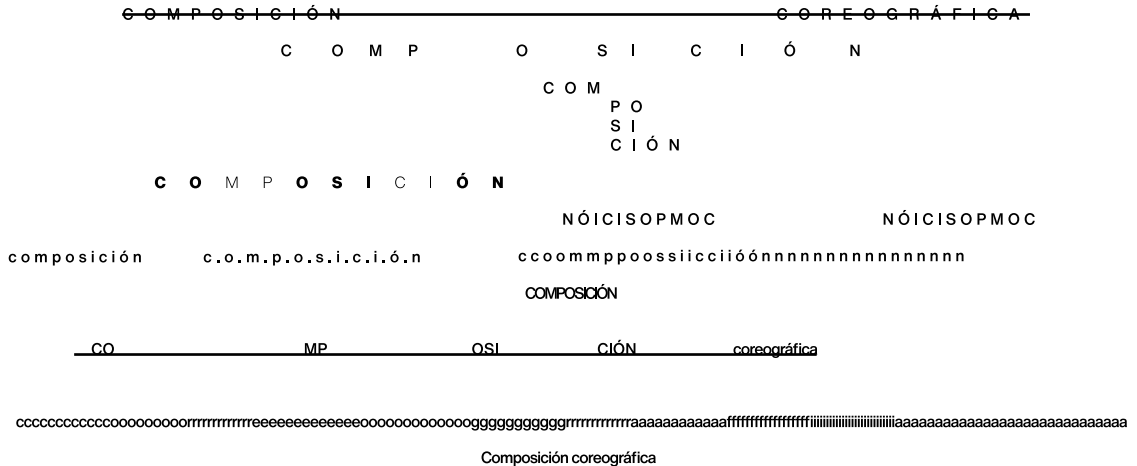


Imagen 2. *Composición coreográfica* de Karina Medina, enero 2023, ejercicios de escritura coreográfica, Posgrado en Artes y Diseño, Universidad Nacional Autónoma de México, CDMX.

Partiendo de esta premisa, el proceso creativo implicaría la selección y organización del material coreográfico con la finalidad de ser representado frente a una audiencia, lo que se puede traducir en términos de composición coreográfica. Por su puesto que adherir la palabra composición al ejercicio, enfatiza aún más la importancia del proceso de selección, armonía, lógica y organización de los elementos en cuestión. Aun así, la cualidad compositiva en términos secuenciales o narrativos ha sido agujerada una y otra vez, de ahí la importancia de abordarla como práctica (más que como obra).

Visitando la etimología, la palabra coreografía encuentra su raíz en el griego antiguo *khoreia* (baile, coro, danza circular) y *grafía* (escritura). De esto se deriva que el término significa: *escribir danza* (grafía de la danza). Este desmembramiento del concepto cobra sentido si se sitúa al lector en el escenario que vio nacer a la coreografía como profesión, el cual si refería a la acción literal

15. Como las parvadas de aves, los autos organizados por un semáforo, las estrategias, alineaciones y tácticas de combate e incluso las marchas y manifestaciones en las vías públicas

de escribir danza. En este panorama, la escritura de la danza fue concebida como estrategia de conservación y transmisión de un arte inherentemente efímero.

Sobre esta raíz, Susan Leigh Foster, coreógrafa e investigadora, comparte un amplio rastreo del origen y evolución coreográfico. Para fines de su investigación, Foster revisa una definición de coreografía (en el *Oxford English Dictionary*), la arroja dos definiciones: "la primera, una simple afirmación, nos dice que la coreografía es el arte de bailar; y la segunda, considerada desde un uso obsoleto, refiere a la coreografía como el arte de escribir danzas en papel".¹⁶ Lo anterior expresa que la definición abarca, por un lado, el proceso de enseñar y aprender danza, así como el proceso de presentar una obra coreográfica frente al público, y por el otro, a la notación coreográfica, que refiere a la escritura especializada de símbolos abstractos que inscriben propiedades espaciales y rítmicas del movimiento.

Foster recurre al rastreo de esta definición con el propósito de explicar por qué desde la etimología es que se provoca ese desfase mencionado anteriormente, lo que en muchas ocasiones imposibilita al ejercicio de ahondar en trabajos escénicos que no se enmarcan en estructuras de composición disciplinar. Aun así, esta definición es coherente con el origen coreográfico, pero es insuficiente al ser trasladada a un contexto contemporáneo o actual, en el que el ejercicio no tiene que ver únicamente con la acción de escribir pasos de danza, con la notación coreográfica o con el proceso de enseñar técnicas dancísticas.

De esto se despliega que actualmente se recurra a otras denominaciones como: dispositivos coreográficos, sucesos coreográficos, acontecimientos coreográficos, bocetos coreográficos, coreografías performativas, etcétera. Todo esto a consecuencia de que las dinámicas contemporáneas experimentan procesos polifacéticos de investigación, que difieren en gran medida de una coreografía a otra.

En otras palabras, pensar a la coreografía como estructura homogénea resta a sus infinitas cualidades que residen en "el carácter polimorfo, prismático, de sus estallidos".¹⁷ La coreografía contemporánea ha desbordado lugares comunes desafiando nociones de lógica, composición, técnica, narrativa o forma, asumiéndose incluso desde marcos híbridos o multidisciplinares, siempre pensando en las posibilidades de intercambio y contagio de los procesos de investigación, como una búsqueda de otros modos de producir y

16. "Choreography: the first, a simple assertion, informs us that choreography is the art of dancing; and the second, marked as an obsolete usage, refers to choreography as the art of writing dances on paper". Susan Leigh Foster, *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance* (USA/Canadá: Routledge, 2011), 16.

17. Laurence Louppe, *Poética de la danza* contemporánea... 33.

pensar coreografía. A partir de ahora, se trazará un muy breve recorrido sobre su origen y transformación, mencionando algunos puntos cronológicos que se consideran importantes para el trayecto.

1.2 Breve mirada histórica: transformaciones coreográficas

La intención de este apartado no es recapitular una cronología minuciosa u ordenada sobre la coreografía, la cual es sumamente amplia. En su lugar, se reflexiona sobre ciertas rupturas que se consideran importantes para comprender el sentido y origen de su construcción conceptual. Dicha historiografía tampoco se asume de manera exclusivamente lineal, en su lugar, se parte de la idea de que muchas de las etapas que se han ido clasificando en corrientes dancísticas (clásico, moderno, posmoderno, contemporáneo, actual), no han sucedido estrictamente una tras otra, pues como es lógico, se han encontrado, contagiado y acompañado en ciertos puntos de su acontecer.

Es importante mencionar que la asimilación de la historia en un sentido lineal y progresivo corre el riesgo de dar por hecho un único escenario que se nos presenta; un escenario en el que la danza, en un sentido progresista, rechaza sucesivamente las formas que le anteceden, cuando las transfiguraciones han sido más complejas que sólo rechazar los postulados anteriores. Ante esto, Louppe destaca la importancia de estudiar a la coreografía, no sólo desde un análisis historiográfico tradicional, sino a través de un viaje de los gestos y estados de los cuerpos lo que, desde su perspectiva, prepondera otros modos de comprender los cambios y modos de accionar en la danza.

Lo anterior, también tiene que ver con una de las declaraciones de Conde-Salazar: la danza del futuro también está en pasado, es decir, se toma distancia de la noción de progresión y positivismo exclusivo de la historia de la danza oficial la cual, impregnada de relaciones de causa y efecto, se enfoca en aclamar un estado de superación constante, de tal forma que el último movimiento o corriente termina siendo mejor que los anteriores. “Nada se agota porque aparezca otra aproximación distinta al hecho de bailar o a la danza. En todo caso, suceden de manera simultánea y se acumulan”.¹⁸ Esto significa que no se trata solo de rechazar los escenarios precedentes, sino de comprender que muchas de estas transformaciones sucedieron al mismo tiempo, encontrando contraposiciones y diferencias, pero también afectándose y

compartiendo el mismo tiempo y espacio, es decir, más que un agotamiento, es una acumulación.

Sobre esta misma idea, se considera que cada fase o etapa en la danza ha develado materiales y cuestionamientos que son considerados nuevos y que probablemente implican la pérdida de cualidades previas, lo que se puede traducir como elecciones que implican cierto rechazo y con ello, abandono de modos de accionar en la práctica. “La danza se convierte en memoria, se queda pegada a las carnes, a las consciencias de los que participaron en el suceso. La danza se multiplica, se transforma, abarca otros medios, diseminándose, no se acaba en su ejecución, siempre está viva”.¹⁹ En este sentido, lo que se intenta decir, es que reflexionar sobre estos escenarios, no tiene que ver con determinar que uno sea mejor que otro, sino que cada fase de la danza y la coreografía va respondiendo a los contextos que lo moldean y habitan, con lo que no se busca restar o discriminar, sino sumar.

Dicho así, a continuación, se presenta una breve selección de escenarios aleatorios que, desde esta perspectiva, aportan a comprender la transformación incesante del ejercicio coreográfico. Asimismo, existen diversas investigaciones en torno a la historia de la coreografía que se pueden consultar para mayor detalle de los acontecimientos aquí citados. Lo que se presenta sólo es una breve recapitulación que tiene la intención de comprender el germen y transfiguraciones en torno a la profesión coreográfica.

34

1.2.1 El germen

Como punto de partida de esta constelación histórica, es necesario detectar el porqué de la relación intrínseca entre lo coreográfico y la escritura. Para ello, Leigh Foster reconoce un punto de origen y lo ubica a partir del surgimiento de la notación coreográfica. A pesar de esto, previo al reconocimiento de la notación, existen otros registros en cuanto al uso del término, uno de los más reconocidos (pero no el único) son los tratados del francés Thoninot Arbeau: *Orchesographie*, publicados en 1588, título que se traduce como: una escritura de la danza.²⁰ Se trata de un texto cuya intención era recrear danzas a

19. Jaime Conde-Salazar, *La danza del futuro...* 64.

20. Del francés *orchesographie*, creado a partir del griego antiguo (*órjēsis*), "danza" (*orjéomai*), "bailar", a su vez (*órjos*), "corro", y el sufijo *-graphie*, del latín *-graphia*, a su vez del griego antiguo (*-graphía*), de (*gráphein*), "escribir". El tratado contiene una clasificación y descripción de diversos estilos de danza renacentista como la *gallarda*, *pavana*, *allemande*, *courante*, *basse danse*, entre otras. Referir este tratado como punto de origen no significa que previamente no hayan existido otros intentos de escritura coreográfica, sin embargo, diversos autores y teóricos de la danza coinciden en este acontecimiento como punto de origen común.

través de instrucciones y detalles de pasos que eran descritos a un costado de la partitura. Este tratado surge como consecuencia frente a la inquietud por encontrar formas de registro para la danza ya que, a consecuencia de su efimeridad, era imposible transmitir las sin la presencia de la figura de un maestro de danza.²¹

A partir de esta inquietud, se comenzaron a indagar formas de registrar danza sobre papel, en un inicio a través de la explicación literal de pasos, y posteriormente con la invención de un sistema codificado de símbolos que posteriormente se denominaría notación coreográfica. A propósito de esto, uno de los sistemas de notación coreográfica más divulgados fue el de Raoul-Auger Feuillet, el cual se dice que se creó gracias a que el reconocido rey Luis XIV²² pidió a su maestro de danza Pierre Beauchamp²³ “descubrir los medios de hacer el arte de la danza comprensible en papel”.²⁴ En este escenario, Foster explica que fue a partir de la propuesta de Beauchamp que en 1700 Feuillet creó uno de los primeros sistemas de símbolos y caracteres capaces de asemejar posiciones y movimientos de danza en papel.²⁵

Es importante mencionar que es posible que el dominio y circulación de los sistemas de notación, también cimentó la homogeneización de cuerpos en la danza, implementando concepciones absolutas de ejecución y técnica, lo que posteriormente abrió la posibilidad de evaluación a partir de parámetros que sistematizaron las representaciones escénicas, es decir, “la formación de la coreografía como una invención peculiar de la primera modernidad, como una tecnología que crea un cuerpo disciplinado para que se mueva a las órdenes de la escritura”.²⁶ En este horizonte, la danza se vio sujeta a un ideal de cuerpos técnicos, etéreos, espectaculares y virtuosos, condiciones aún vigentes para el gremio. Foster menciona que esta homogenización ha sido fuente de discriminación o rechazo de trabajos coreográficos que no responden a dinámicas escénicas que favorecen este tipo de planteamientos.

35

21. Conocidos como *maître de danse*, eran los encargados de enseñar y crear danzas. La figura del coreógrafo como tal surgió hasta el siglo XX.

22. Conocido como *El Rey Sol*, es una figura importante por sus aportes a la danza como la creación de la Academia Real de la Danza (1661).

23. Bailarín y coreógrafo francés conocido por ser el precursor del sistema de notación Beauchamp-Feuillet, se considera que fue el creador de las 5 posiciones básicas del ballet.

24. “discover the means of making the art of dance understandable on paper”. Susan Leigh Foster, *Choreographing...*18.

25. Feuillet utilizó dibujos que referían a patrones de movimiento. Este tratado aportó aspectos dinámicos inertes a lo coreográfico como desplazamientos, trayectos y ubicaciones espaciales que no eran posibles de describir a través de la escritura literal.

26. André Lepecki, *Agotar la danza. Performance y política del movimiento* (España: Centro Coreográfico Galego, Mercat de les Flors, Universidad de Alcalá, 2009), 22.

Dichos planteamientos se pueden traducir en representaciones escénicas con cuerpos técnicamente inalcanzables de la mano de un aspecto narrativo de las obras que ofrece una fácil lectura en cuanto a temas discursivos, figuras y tratamiento de los elementos escénicos.

Por otro lado, el establecimiento de los sistemas de notación también aportó a la profesionalización de la danza, pues quienes se especializaban en leer y escribir se convertían en autores de las obras. En este sentido, la notación abrió las puertas para el reconocimiento de la coreografía como campo especializado. Es importante mencionar que, relatar uno de los escenarios más reconocidos en cuanto al origen de la profesión coreográfica deja fuera muchos otros eventos que probablemente sumaron a la confabulación del ejercicio coreográfico. Sin embargo, se mencionan únicamente con la intención de comprender algunas de las condiciones que siguen arraigadas a la profesión coreográfica, en tanto escritura o notación y espacio de formación y disciplina del cuerpo.

Como era de esperarse, los sistemas de notación coreográfica se fueron modificando a la par del desarrollo y complejidad de la técnica dancística, por lo que en las siguientes décadas se continuaron creando métodos de notación, cada vez más complejos y abarcando nuevas particularidades y cualidades de movimiento, tiempo y espacio, y en la mayoría de los casos, con una dependencia de la música. A modo de consecuencia, la labor coreográfica no sólo tenía que ver con el dominio de la notación, sino también con el proceso de enseñar danza. Seguramente esta es la razón por la que una definición actual pone el foco en estas mismas acciones, con lo que pretende abarcar en un mismo concepto procesos que hoy se conciben cómo campos especializados. Por un lado, el proceso creativo y de investigación coreográfica y por el otro, el enfoque en pedagogías y metodologías de enseñanza y formación de cuerpos para la danza.

Después de siglos de perfeccionamiento técnico, la danza fue adoptando otras cualidades, como la narrativa e interpretación, que también se convirtieron en recursos obligatorios para la validación coreográfica.²⁷ Con todo esto, hasta este punto se puede decir que la coreografía se relacionaba con una suma de aspectos que tenían que

27. En cuanto al peso de la narrativa, se pueden mencionar los aportes de Jean-Georges Noverre, bailarín francés y maestro de ballet, considerado el creador del ballet moderno. La importancia de la figura de Noverre es tal, que el día de su nacimiento (29 de abril) es considerado el *Día Internacional de la Danza*. En cuanto a la importancia de la narrativa, Noverre es uno de los responsables (no el único) del surgimiento del ballet de acción por los tratados *Lettres sur la danse et sur les ballets* (1760) en los que enfatizó la importancia del sentido dramático, dándole mayor peso que el virtuosismo técnico. Para él, la danza debía ser más expresiva y natural que técnica, con lo que destacó la narración lógica y sucesión de escenas en la danza. A partir de estas incorporaciones la pantomima expresiva tuvo un lugar importante en la creación de danzas.

ver con: la notación (traducción movimiento-símbolo), el proceso de formación dancística y el peso narrativo de las historias como otra forma de registro. A pesar de su divulgación, Leigh Foster menciona que la notación cayó en desuso durante el siglo XIX, por lo que ya no se les refería como coreografías, sino como actos de danza. Esta pérdida probablemente fue consecuencia de que el legado que se venía construyendo, desembocó en la creación y asentamiento de una metodología para la danza, dando mayor importancia al proceso de formación que a la acción coreográfica en un sentido creativo.

A modo de salto cronológico, los primeros años del siglo xx se consideran un escenario repleto de cambios para la creación dancística, ya que germinaron diversas escuelas y corrientes a consecuencia del surgimiento de los postulados de la danza moderna y más adelante, de la danza posmoderna. A pesar de esta clasificación, muchos de los coreógrafos pioneros de estos movimientos, coincidieron en la línea del tiempo, por lo que marcar una línea divisoria sólo es consecuencia de la intención de identificar aspectos que se fueron sumando a las formas de experimentar la creación dancística. Louppe menciona que incluso existen cualidades de la danza contemporánea que se pueden detectar desde las corrientes y movimientos de comienzos del siglo xx, ya que los bailarines y coreógrafos manifestaban puntos de vista más o menos compartidos, con distintos grados de polémica y debate, pero siempre en búsqueda de liberar al cuerpo y al movimiento, y desde la coincidencia y búsqueda de un lenguaje gestual no transmitido.

37

En este periodo, los movimientos fueron emergiendo como corrientes experimentales no formalizadas, lo que consistía en la exploración de nuevos principios o ideas de movimiento, todo esto desde una postura en la que todo podía inventarse de nuevo. De entre estas cualidades se puede mencionar: la individualización del cuerpo sin modelo, la idea de un proyecto irremplazable (producción, no reproducción), la gestualidad no narrativa o discursiva (sino desde la subjetividad y sensibilidad), el trabajo y experimentación sobre la materia del cuerpo, la no anticipación de la forma, el uso de la gravedad (desde la resistencia o abandono), la autenticidad de movimiento, la escucha a los otros cuerpos y la importancia de los procesos creativos, entre otras similitudes.

A partir de esto, Louppe considera como gran modernidad al periodo de abundancia y fecundidad del marco de creación de coreógrafos, bailarines y pensadores que potenciaron la creación de lenguajes, técnicas, teorías y prácticas, es decir, los pioneros a los que generalmente se ubica en los paisajes de la danza moderna.²⁸

28. Como Isadora Duncan, Doris Humphrey, Loie Fuller, Ruth Saint Denis, Ted Shawn Martha Graham, Lester Horton, Mary Wigman, Kut Joss, José Limón, Merce Cunningham, Ana Sokolow, Paul Taylor, etc.

Durante estas décadas se desarmaron y desarticularon los parámetros dancísticos que predominaron durante siglos en la danza, con lo que se reinventó el entendimiento y práctica en la coreografía. Muchos de los coreógrafos considerados parte de la ola moderna, establecieron técnicas, lenguajes y compañías que se difundieron en otros países, entre ellos México. Por ahora es importante traer al diálogo los paisajes de la danza posmoderna y la considerada nueva danza, como generalmente se ubica a producciones más recientes, pero que en realidad, en este caso se ya se contempla como danza contemporánea a la germinación de proyectos a partir de los años 90.

1.2.2 Mutación coreográfica

Continuando con la mutación coreográfica, el diálogo se traslada a la década de los años 60, considerado nuevamente un escenario de giros y transformaciones en la coreografía, y que despierta interés para la investigación por su inevitable influencia en los proyectos contemporáneos. Las irrupciones y manifiestos de esta década generalmente se asocian a la danza posmoderna, movimiento evocado por sus diversas incursiones teóricas y artísticas. La danza posmoderna hace referencia a los diversos modos de accionar de los artistas de la *Judson Dance Theater* (JDT), colectivo de bailarines, artistas visuales, compositores, y cineastas, considerados artistas experimentales de vanguardia, quienes se reunieron en un periodo de 1962 a 1964 en la Judson Memorial Church (de donde viene su nombre), con la finalidad de realizar talleres artísticos que resultaban en presentaciones, performances, instalaciones multimedia, *happenings*, conciertos y funciones abiertas para el público.

Sally Banes escritora, historiadora, crítica de danza, performer, bailarina y pionera en los estudios de la danza en Estados Unidos, en su libro *Terpsichore in Sneakers*, estudia a este grupo de coreógrafos considerados parte de la *avant-garde* en la década de los 60 y 70. Banes colaboró y participó en diversos talleres y presentaciones, por lo que su escritura es resultado de lo que experimentó como testigo del movimiento. La autora relata que fue Yvonne Rainer²⁹ quien comenzó a utilizar el término posmoderno para categorizar el trabajo de artistas de la *Judson*, por lo que se comprende que “lo dijo en un sentido primordialmente cronológico”.³⁰ Esto quiere decir que denominarlo posmoderno tenía la intención de situar a las prácticas en un contexto

29. Bailarina, coreógrafa y cineasta experimental estadounidense, su trabajo es considerado minimalista y conceptual. Es una figura referente de la danza posmoderna y creadora del conocido *Manifiesto del No*.

30. “she meant it in a primarily chronological sense”. Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers* (USA: Wesleyan University Press, 1987), 13.

específico y al mismo tiempo, evidenciar los contrastes con la generación de la danza moderna.

La bailarina menciona que es importante considerar que el término posmoderno no aplica de igual forma para la danza que el resto de las artes, ya que a pesar de compartir algunas características, la cronología dancística ha tenido otros ritmos y velocidades. Esto significa que la danza moderna no necesariamente responde al modernismo en el arte, más bien, en el escenario posmoderno dancístico es que se resolvieron algunas problemáticas planteadas en el modernismo. A propósito de esto Banes comparte:

A finales de la década de 1950, la danza moderna ya había definido sus estilos y teorías, y había surgido como un género de danza reconocible. Utilizaban movimientos estilizados y niveles de energía en estructuras legibles (temas y variaciones, ABA, etc.) para transmitir estados emocionales y mensajes sociales. La coreografía estaba respaldada de elementos expresivos de teatro, la música, utilería, iluminación, y vestuario. Las aspiraciones de la danza moderna, antiacadémica desde el principio, eran a la vez primitivistas y modernistas. La gravedad, disonancia y una potente horizontalidad del cuerpo fueron medios para describir la estridencia de la vida moderna, ya que los coreógrafos mantuvieron un ojo en el futuro y el otro en las danzas rituales de la cultura no occidental.³¹

39

En este panorama, se dice que los coreógrafos posmodernos irrumpieron la escena con rutas creativas aún no exploradas en la danza moderna, y que utilizaron como consigna para crear nuevos formatos de acontecimientos artísticos. Algunas de las cualidades que caracterizan a la danza posmoderna se mencionan aquí con la intención de articular cómo estas acciones influenciaron en lo que se fue cultivando como danza contemporánea. De entre las principales asociaciones que resuenan en el movimiento dancístico posmoderno se pueden mencionar la incorporación de gestos cotidianos y la ejecución de tareas simples y uso de movimientos no pre-seleccionados, todo esto como resultado de decisiones tomadas al instante, lo que abrió la posibilidad a cualquier tipo de movimiento, como caminar, correr o reptar, de ser recurso y material creativo.

31. By the late 1950s, modern dance had refined its styles and its theories, and had emerged as a recognizable dance genre. It used stylized movements and energy levels in legible structures (theme and variations, ABA, and so on) to convey feeling tones and social messages. The choreography was buttressed by expressive elements of theater such as music, props, special lighting and costumes. The aspirations of modern dance, anti-academic from the first, were simultaneously primitivist and modernist. Gravity, dissonance, and a potent horizontality of the body were means to describe the stridency of modern life, as choreographers kept one eye on the future while casting the other to the ritual dances of non-Western culture. Sally Banes, *Terphsicare in Sneakers...* 13.

Aunado a esto, una de las cualidades que provocaron un eco en la actualidad, es el valor en el proceso creativo, ya que se le otorgó mayor importancia a la experiencia que al resultado en sí mismo. Todas estas acciones buscaron detonar un distanciamiento del estatus contemplativo en el arte, otorgando valor a la percepción del espectador y su relación directa con la obra. De esto también se desprende, la importancia del intercambio de saberes y participación colectiva en los proyectos, es decir, los artistas colaboraban en todas las presentaciones desempeñando diferentes funciones y roles.

A esto se suma la colaboración entre disciplinas artísticas; el abandono de los recintos teatrales (como espacio áurico de contemplación); el uso de elementos como vestuario, iluminación y objetos en un sentido funcional y no ficcional; el desapego de la dependencia musical; el foco en la presencia del cuerpo (despojando de formas dancísticas y vestuarios ostentosos); el desapego al significado, la caracterización y la atmósfera escénica, a través de lo que “los coreógrafos posmodernos encontraron nuevas formas de poner en primer plano el medio de la danza en lugar de su significado”.³² Todas estas deformaciones buscaban apostar por otro tipo de acercamiento y modos de experiencia para la danza, despojándola de aspectos arraigados a la médula disciplinar artística.

40 En cuanto a los métodos compositivos, no se recurría a lenguajes o corrientes dancísticas como fuentes creativas, en su lugar, lo que predominó como recurso fue la improvisación que, a modo de laboratorios de experimentación, hicieron parte aspectos antes no considerados como el error o el caos. “En este tiempo, durante los primeros ocho años vieron un estallido inicial de formas y definiciones, y se establecieron varios temas principales de la danza posmoderna: referencias a la historia; nuevos usos del tiempo, del espacio, y del cuerpo; problemas de definir la danza”.³³ Con todos estos cambios, también se dejó de considerar un cuerpo virtuoso y estético como ideal para las acciones escénicas, lo que despertó un interés en corporalidades múltiples y diversas.

Banes afirma que a pesar de que la danza que se comenzó a crear a partir de la década de los ochenta ya era considerada como la ola de la nueva danza, se pueden encontrar estudios que abordan ese periodo también como posmoderno con el fin de evitar confusiones a consecuencia de esos cortos periodos de movimiento para los

32. “the post-modern choreographers found new ways to foreground the medium of dance rather than its meaning. Sally Banes, *Terpsicore in Sneakers...* 16.

33. The breakaway period lasted roughly from 1960 to 1973. Within that time, the first eight years saw an initial bursting of forms and definitions, and several major themes of post-modern dance were set forth: references to history; new uses of time, space, and the body; problems of defining dance. Sally Banes, *Terpsicore in Sneakers...* 17.

estudios de danza. Independiente a esto, una vez consolidada la danza posmoderna, se comenzaron a multiplicar las posibilidades creativas en el quehacer coreográfico. La incursión de la Judson, además de ser un interesante objeto de estudio, ha sido imprescindible para comprender cómo desde entonces han surgido un sinnúmero de propuestas que no se alinean a parámetros absolutos y que se asumen desde otras creencias e inquietudes de lo escénico.

En las siguientes décadas también se continuaron experimentando cambios y con ello modos de resistencia coreográfica, uno de estos fue el abandono del ideal de la danza y su correspondencia al movimiento. En este sentido, no sólo se consideraba cualquier tipo de movimiento como material coreográfico, sino que también se comenzaron a experimentar recursos que se desprendían de estados reconocidos como inmovilidad, a modo de estrategias coreográficas que buscaban externar no sólo posturas estéticas, sino también éticas, políticas, económicas y sociales, posturas que exigían mucho más que sólo la acción de ser bailadas.

Andre Lepecki, escritor e investigador sobre estudios de performance y coreografía reflexiona en torno a esta inserción de la movilidad “como una interrupción coreográfica intencionada de un flujo o continuidad de movimiento”.³⁴ El foco de estudio de Lepecki han sido diversos sucesos coreográficos que emergieron a partir de los años 90, es decir, casi tres décadas después de las provocaciones e influencias de la *Judson*. Lepecki menciona que este interés en la inmovilidad surgió a consecuencia de un agotamiento de la danza (moderna) comprendida como espacio de movimiento continuo.

En este escenario, se hicieron cada vez más evidentes las incongruencias y desfases frente a lo que era concebido como danza. Lepecki relata que, en un sentido crítico, se comenzó a hablar de la presencia de espasmos en la danza. Esta exaltación frente a la danza, invadida por espasmos, tenía que ver con una supuesta preocupación por el futuro de la danza, predicada por aquellos que veneraban a la coreografía como lugar exclusivo de movimiento. “La producción de un espasmo en el movimiento coreografiado, produce una ansiedad crítica, es el propio futuro de la danza lo que parece amenazado por la erupción de un tartamudeo cinestésico”.³⁵ Pese a esto, los espasmos y tartamudeos se convirtieron en nuevos recursos coreográficos, con los que ya no solo se negaba la forma dancística, sino también se desafiaba el binomio inquebrantable danza-movimiento, lo que cómo explica el autor, fue considerado una traición a la danza. “En el caso de la presunta traición de la danza contemporánea, la acusación describe, reifica y reproduce toda una ontología de la danza que puede

34. André Lepecki, *Agotar la danza...* 14.

35. André Lepecki, *Agotar la danza...* 13.

resumirse del modo siguiente: la danza se imbrica ontológicamente con el movimiento, es isomorfa respecto del movimiento”.³⁶ A pesar de las críticas, los artistas no dejaron de explorar rutas creativas que respondían a las inquietudes del contexto, con lo que la danza dejó de preocuparse por el movimiento del cuerpo y se inclinó por un aspecto dirigido a lo presencial.

Ante todo esto, Lepecki evidencia la falta de criterio crítico de los expertos en danza frente a estos acontecimientos, “lo que indica una profunda desconexión entre las prácticas coreográficas actuales y una modalidad de escritura todavía muy vinculada a los ideales de la danza como constante agitación y continua movilidad”.³⁷ Con esto, el autor subraya la incongruencia entre teoría y práctica, y lo sustenta a través del trabajo de coreógrafos y artistas visuales que encarnan y ejemplifican esos desafíos a la danza, a través de lo que cuestiona esa preocupación excesiva por la exhibición de cuerpos en movimiento, preocupación que consideraba que debía ser sustituida por una capacidad profunda de crítica para la coreografía. A modo de efecto, Lepecki externa que los estudios de la danza deben abordarla no únicamente como proyecto cinético, sino afectivo.

Con esto, el autor subraya la incongruencia entre teoría y práctica, y lo sustenta a través del trabajo de coreógrafos y artistas visuales que encarnan y ejemplifican esos desafíos a la danza, a través de lo que cuestiona esa preocupación excesiva por la exhibición de cuerpos en movimiento, preocupación que consideraba que debía ser sustituida por una capacidad profunda de crítica para la coreografía. A modo de efecto, Lepecki externa que los estudios de la danza deben abordarla no únicamente como proyecto cinético, sino afectivo.

Con estos bocetos ya muy distanciados de un sentido convencional coreográfico, es que se comenzaron a invalidar y discriminar muchos de los trabajos escénicos que desentonaban con moldes dancísticos. Lepecki observó con atención estos actos de inmovilidad como una crítica a la esencia eterna de la danza que era el movimiento, “la idea que asocia ontológicamente la danza con ‘flujo y continuidad de movimiento’ y con ‘gente que da saltos’ (con o sin música)” lo que exige otras formas de pensar a “las prácticas coreográficas recientes como experimentos artísticos validos”.³⁸ El autor externó que los coreógrafos recurrían a la inmovilidad, a las pausas prolongadas en escena y a la desaceleración de movimiento como formas para replantear las acciones escénicas.

De esta forma, subraya la emergencia de abordar los proyectos coreográficos fuera de los límites disciplinarios. “Abordar lo

36. André Lepecki, *Agotar la danza...* 14.

37. André Lepecki, *Agotar la danza...* 16.

38. André Lepecki, *Agotar la danza...* 15.

coreográfico fuera de los propios límites de la danza supone proponer para los estudios de danza la ampliación de su objeto privilegiado de análisis; supone reclamar que los estudios de danza se adentren en otros campos artísticos y creen nuevas posibilidades para pensar las relaciones entre cuerpos, subjetividades, política y movimiento”.³⁹ Lepecki considera que estas rutas de creación coreográfica son especialmente poderosas a consecuencia de sus motores, inquietudes y modos de replanteamiento de la acción escénica, pues la presencia de actos inmóviles no tiene que ver con una falta de profesionalidad, experiencia, ética, o talento en lo coreográfico, sino que tiene que ver con la manifestación de posturas que desbordan al arte como simple espacio de contemplación y entretenimiento, y que a pesar de ser considerados como una crisis de la imagen en relación a la presencia del bailarín, estos y muchos otros recursos siguen siendo utilizados en la creación coreográfica, cada vez más diversificada y en mutación.

1.2.3 Danza contemporánea independiente en México

La danza en México ha tenido su propio recorrido y evolución, sin embargo, las influencias de lo que venía sucediendo en el panorama internacional, de alguna u otra forma intervinieron en el transcurso de lo que se comenzó a reconocer como danza contemporánea en el país, la cual comenzó a germinar desde finales de los años 60 y se consolidó como profesión independiente durante las décadas de los 80 y 90. En este escenario, emergieron un sinnúmero de compañías, coreógrafos y bailarines que compartían la inquietud de crear nuevas propuestas de danza.⁴⁰ A partir de esto, la danza contemporánea comenzó a diversificarse y a autogestionarse por artistas independientes con intereses desfasados de los parámetros de la danza moderna mexicana, la cual se distingue por un marcado sentido nacionalista.⁴¹

43

39. André Lepecki, *Agotar la danza...* 20.

40. En este contexto ya existían compañías de danza con trabajos consolidados como el Ballet Nacional de México dirigido por Guillermina Bravo, el Ballet Independiente de Raúl Flores Canelo y el Ballet Teatro del Espacio de Michel Descombey y Gladiola Orozco. Estas compañías ya gozaban de trayectoria, reconocimiento social y reconocimiento institucional por lo que contaban con subsidios oficiales, sin embargo, el trabajo seguía enmarcado en lo que se reconoce como ballet clásico y danza moderna.

41. El primer grupo de ballet moderno en México fue fundado por Anna Sokolow, bailarina estadounidense que llegó a México en 1939. Por su parte, Waldeen, maestra de danza estadounidense es considerada fundadora de la danza moderna en México, entre sus alumnas estuvieron: Guillermina Bravo, Ana Mérida, Amalia Hernández y Josefina Lavalle. En 1940 fundó el Ballet de Bellas Artes.

Poniendo la mirada algunas décadas atrás, a principios del siglo XX comenzaron a experimentarse importantes cambios que proyectaron el asentamiento y creación de espacios de enseñanza para la danza, como lo fue el surgimiento de la Escuela de Danza del Departamento de Bellas Artes (1932).⁴² Es importante mencionar que uno de los aspectos de gran relevancia para la difusión de la danza en el país fue la creación de misiones culturales, gracias a las cuales las danzas y los bailes indígenas se conocieron en las ciudades, siendo este el primer acercamiento a las manifestaciones dancísticas.

Margarita Tortajada, investigadora de danza mexicana, responsable de un amplio repositorio de la cronología y evolución de la danza en México, menciona que en este contexto, “se reivindicaba a la danza popular como fuente legítima de la danza académica, y se establecía que debían utilizarse técnicas modernas para llegar a la elaboración de un nuevo lenguaje a partir de las raíces nacionales”.⁴³ En la minuciosa cronología elaborada por Tortajada, sobresalen figuras responsables de la consolidación de la danza como Gloria y Nellie Campobello, hermanas que fueron reconocidas gracias a su labor de enseñanza, principalmente en técnica clásica. Como punto referente, en 1937 se creó la Escuela Nacional de Danza, a cargo de N. Campobello.

De entre los diversos motivos de geminación de la considerada nueva danza en México, se puede mencionar la llegada de las bailarinas norteamericanas (aproximadamente en 1939) Waldeen Von Falkenstein y Anna Sokolow, ambas precursoras de la danza nacionalista en México a consecuencia de la difusión de técnicas modernas, así como la creación de compañías y obras de repertorio moderno. Se considera a La Coronela (1940) de Waldeen, una de las obras que inauguraron la danza moderna nacionalista. Además, las alumnas de Sokolow y Waldeen son recordadas como las primeras bailarinas de danza moderna en México. Ambas coreógrafas dejaron huella de una danza nacionalista que hablaba de México, llevando temas a escena sobre el indio, el campesino, el obrero y el revolucionario. Aunado a esto, la danza moderna mexicana también encontraba similitud con los murales, generando un nuevo lenguaje que plasmaba conceptos de identidad y nacionalismo.

Otro de los puntos referentes de la danza en el país fue en 1947 con la creación de la Academia de la Danza Mexicana (dirigida por

42. A consecuencia de la iniciativa de José Vasconcelos, quién desde 1921 luchó por la renovación cultural y el rescate de las raíces nacionales, por lo que creó la Secretaría de Educación Pública (SEP) y fue rector de la Universidad y de Bellas Artes, lo que propició en gran medida la incursión de espacios de enseñanza y difusión para la danza. Por su parte, la Escuela de Danza del Departamento de Bellas Artes estuvo a cargo de Carlos Mérida.

43. Margarita Tortajada Quiroz, *Frutos de mujer. Las mujeres en la danza escénica* (México: Cenidi Danza/INBA/CONACULTA, 2001), 234.

Guillermina Bravo y Ana Mérida). Guillermina Bravo, una de las coreógrafas mexicanas más reconocidas, es a quien se le atribuye la transición de danza nacionalista a danza contemporánea a finales de los años 50. El Ballet Nacional de México (1948) fue fundado y dirigido por Guillermina Bravo, grupo con el que difundió la danza contemporánea fuera de los marcos institucionales. En este momento se sumaban temas sociales y rituales tomados de mitos indígenas, así como composiciones para solistas y piezas sobre el amor y la muerte.

De este modo, la consumación de la danza contemporánea siguió dando frutos gracias a la llegada de artistas como Xavier Francis o José Limón, considerados precursores de la danza moderna. Además, se comenzaron a invitar maestros internacionales que aportaron a mejorar la aún considerada deficiente técnicas de los bailarines y es gracias a esto que, a partir de los años 60 vio la luz una generación de bailarines con entrenamiento en danza contemporánea, formados principalmente con técnica Graham. En este punto es importante mencionar que es evidente un desfase en cuanto a concepciones del ejercicio dancístico, pues se considera (incluso en la actualidad) la formación de técnicas modernas, como Graham, como parte del entrenamiento de escuelas de danza contemporánea, cuando en realidad existen diferencias y quiebres en cuanto a intereses creativos entre la danza moderna y la contemporánea, como se revisó en el apartado anterior.

45

A pesar de esto, gracias a la formación profesional en danza fue que surgió una nueva generación de bailarines referentes en el país como Raúl Flores Canelo, Gladiola Orozco, Michel Descombey, Gloria Contreras, Nellie Happee, Rossana Filomarino, Lila López, entre otros. A modo de consecuencia y gracias a la experimentación de estos coreógrafos y artistas, a partir de 1970 se hizo evidente el rompimiento con las bases de la danza moderna. Otro punto referente es en 1971, momento en el surgió el Taller Coreográfico de la UNAM a cargo de Gloria Contreras, compañía de danza que continúa vigente.

Con estos cambios, los bailarines continuaron experimentando y rompiendo con formalismos y tecnicismos de la danza, Tortajada relata que:

La danza independiente de los ochenta era una aventura de jóvenes irreverentes que mostraban su desacuerdo con las técnicas “oficiales”, “las reglas” del foro y la tradición. Fundaron la danza-teatro y posmodernismo mexicanos contra “la angustia y la insatisfacción” frente al “virtuosismo abstracto de la danza contemporánea”, dejaron “de ser puramente atletas del cuerpo” para convertirse en “atletas del corazón.”⁴⁴

44. Margarita Tortajada Quiroz, “La danza contemporánea independiente mexicana, bailan los irreverentes y audaces”. Casa del Tiempo, Universidad Autónoma Metropolitana N° 95-96 (2007), 77.

Entre los pioneros de la danza contemporánea se pueden mencionar grupos independientes como *Forion Ensemble* y *Alternativa* y más adelante compañías que siguen activas y que son reconocidas pioneras de la danza contemporánea en México como *Contradanza*, *Contempodanza*, *Barro Rojo*, *Ux Onodanza*, *Teatro del Cuerpo*, *Antares*, entre otros. Todas estas compañías han sido partícipes y testigos de la redefinición de la danza contemporánea en México, además representan una nueva generación de bailarines y coreógrafos que aprendieron a funcionar como organizaciones independientes, marcando una nueva era de la danza en el país. De manera específica, los bailarines de *Forion Ensemble* son un importante referente en cuanto a la incursión de improvisación como recurso creativo en la danza, se trataba de un grupo de artistas interesados en explorar otras rutas creativas, así como de reutilizar, copiar y apropiarse todo lo aprendido, con la intención de experimentar la danza sin restricciones.

A partir de esto, se comenzaron a presenciar trabajos coreográficos con estilos propios, se trataba de bailarines que “supieron ironizar y tratar con irreverencia los preceptos de la danza contemporánea de la época y entablaron una guerra contra la burocracia cultural”.⁴⁵ Fue así como con el surgimiento de la danza contemporánea independiente se vivió un giro radical gracias a una generación de creadores que rompieron con los límites disciplinares dancísticos y que se mantuvieron siempre en la búsqueda de otras alternativas de supervivencia en la danza. Son generaciones de bailarines y coreógrafos versátiles y creativos que apuestan por experimentar otras rutas creativas y que no dejan de confrontar los aún existentes límites de la danza escénica en su ámbito disciplinar. Otras compañías como *Delfos*, *Quiatora Monorriel*, *ASYC El teatro de movimiento*, *La Cebra Danza Gay*, *Tabula Rasa*, entre muchas compañías más, continúan creando y reinventando la danza contemporánea en México.

Es importante mencionar que este breve recorrido de transiciones de la danza y la coreografía en México solo abarca algunos aspectos importantes, dejando fuera muchos eventos, artistas y coreógrafos de gran trascendencia para el arte escénico. Sin embargo, relatar brevemente estos escenarios, tiene la finalidad de articular los bocetos hasta ahora revisados.

45. Margarita Tortajada Quiroz, “La danza contemporánea independiente mexicana... pp. 78-79.

1.3 Práctica y escritura coreográfica

Una vez revisadas las transformaciones del arte coreográfico se traslada el diálogo a la relevancia de ahondar en la profesión como práctica, lo que desprenderá cualidades específicas que se irán revisando en este apartado. Por ahora, es importante mencionar que la noción de coreografía como práctica, toma distancia de la reducción de la danza como fuente de entretenimiento o espectáculo, es decir, de aquellas esperanzas depositadas en su concepción técnica y académica. Para una mejor comprensión de estos términos, Zulai Macías aclara que la danza escénica, danza artística o danza académica se caracteriza por: 1) el ideal del flujo y continuidad de movimiento, 2) la expresión corporal emotiva, representativa y estilizada, 3) la estructura competitiva que va de inicio al final, pasando por un clímax, 4) por el requisito de un espacio teatral que solicita “la cuarta pared” y que propicia la contemplación, 5) por la transmisión de emociones y sentimientos con los que se pueda identificar el espectador y 6) porque, en general, dependen de una estructura jerárquica, con un coreógrafo a la cabeza, para operar.⁴⁶

Estas cualidades coreográficas se pueden asociar a otras disciplinas (como el ballet o la danza folklórica escénica) que funcionan a partir estructuras que exigen la repetición y la ejecución de poses y formas preestablecidas. Sin embargo, muchos de estos lineamientos también son asociados con la danza contemporánea la cual, al ser tan diversa, podría o no, encajar con dichos parámetros. Frente a esto, se propone un tránsito de la noción de obra a la de práctica lo que lleva a dialogar con Silvio Lang e Ileana Diéguez investigadores que proponen modos de desplazamientos para habitar y pensar a la coreografía desde su ámbito de práctica.

A modo de complemento, se reflexiona también en este apartado sobre la potencia de la escritura de coreógrafos, quienes gracias a la experiencia encarnada de los procesos, son los perfiles idóneos para describir una práctica mutante, multifacética y afectiva, como lo es la coreografía. Si bien es cierto que el desarrollo de la escritura y crítica de la danza, han aportado en gran medida al estudio de la aún precaria profesionalización coreográfica, esas posturas pueden provocar incongruencias al no concebirse desde una flexibilidad y apertura capaz de dialogar con los cambios y transformaciones que emergen de la práctica. Aun así, los manuales o textos que abordan al quehacer coreográfico desde una escritura especializada han sido

47

un parteaguas para el desarrollo de la profesión. En este sentido, lo que se busca es reflexionar y hacer hincapié en torno a la potencia de escribir sobre coreografía a partir de la experiencia y con ello, sustentar la emergencia de artistas y coreógrafos que escriban sobre la propia práctica.

1.3.1 La coreografía como práctica

En esta búsqueda e insistencia de trazar un pensamiento performativo, se ha vuelto fundamental ahondar en la articulación de la coreografía como práctica artística. Por un lado, cultivarla como práctica, tiene que ver con acentuar la posibilidad de experimentar y cuestionar indefinidamente el campo de lo posible. Por el otro, la proximidad con la noción de práctica abraza a la profesión, no sólo desde su ámbito estético, sino desde su potencial afectivo, fruto del deseo por el encuentro. Adherir el vínculo de la práctica, enfatiza también una relación inagotable entre investigar y producir, crear y escribir, coreografiar y constelar, trazar o dibujar, es decir, en el deseo de impregnar a la coreografía de una multiplicidad que se inmiscuye en los procesos, y que supera los límites del mismo espacio creativo.

48 En cuanto a la universalidad de la denominación desde luego que, cada artista, coreógrafo o autor de danza, goza de la libertad de denominar a su ejercicio como mejor le convenga: práctica, acontecimiento, boceto, suceso, pieza, ensayo, ejercicio, performance, intervención, obra, dispositivo o instalación coreográfica, según sea el caso, lo que no limita de ninguna forma su matiz de práctica. A propósito de este contraste, la noción de práctica se puede traducir como un estado de oposición a la connotación de obra, como consecuencia de su carácter arraigado a la representación y al espectáculo. Por su parte, habitarla como práctica implica hacer énfasis en que la danza no es únicamente fuente de entretenimiento, sino que es también acontecimiento compartido del que se desprenden modos de pensamiento sensible.

Este desplazamiento busca dislocar la noción de composición u obra con la intención de hacer estallar los límites que la propia disciplina aún impone. Se trata de una práctica vinculada al deseo, al desgarre y a los afectos, siempre orientada en investigar al cuerpo y su relación con otros cuerpos (humanos o no), con el espacio, los sonidos, las experiencias, las escrituras, con todo. Aun así, no se trata de un rechazo absoluto de la obra, ya que en diversas ocasiones se recurre a este término con la intención de insertar los trabajos escénicos en dinámicas coreográficas que insisten en utilizar la categoría de obra. A pesar de esto, se prepondera un accionar coreográfico vinculado con la práctica artística ya que, más allá de

cómo se denomine al ejercicio, la importancia radica en pensar lo que desde la práctica se desprende en tanto potencia y eco del quehacer coreográfico.

Sobre este mismo trazo, el ejercicio aunado a la práctica se concibe como espacio desjerarquizado en el que el coreógrafo, a modo de guía, organiza o desorganiza los recursos y materiales disponibles. El coreógrafo como guía, es un provocador y detonador de ideas y acciones, pero en este ámbito no se concibe como figura de autoridad, sino como vínculo y escucha de las inquietudes de todos los creadores, “directores somos todas. Dirigir es producir una cantidad de relaciones, asociaciones, anudamientos de fuerzas o intensidades de pensamientos impensados materializándose”.⁴⁷ En este abanico que se despliega de la práctica, el coreógrafo no es una autoridad absoluta, es un cocreador que no sigue un molde o estructura preestablecido, sino que inventa, en colectivo, los modos posibles de crear los encuentros.

En cuanto a la potencia de enunciar a las prácticas artísticas, Silvio Lang externa la emergencia por abordarlas desde terrenos sensibles y afectivos, y no como formatos escénicos que son producidos para vender. El trabajo teórico y práctico de Lang indaga sobre la relación de los cuerpos en masa, por lo que constantemente convoca a la reunión colectiva, desafiando en a través de estos encuentros los estatutos y concepciones en el cuerpo y el arte. Estos encuentros, a modo de experimentación social, han desembocado en puentes de transacción entre los cuerpos partícipes, logrando encarnar un pensamiento que derrumba concepciones absolutas en el arte. Lang afirma que es necesario ahondar en las prácticas artísticas desde su dimensión y potencia sensible, y no en términos de espectáculo y menciona:

Les artistas no hacemos obra. Inventamos prácticas. Siglos de explotación que fetichizaron y mercantilizaron nuestra actividad y alienaron nuestras subjetividades en los dispositivos de poder de la cultura y el mercado. La obra es secundaria a la actividad artística que hacemos. Lo que hacemos es inventar prácticas sensibles. Esas prácticas son modos de uso y protocolos de experimentación del espacio, del tiempo, de los órganos corporales, del movimiento, de la percepción. Como efecto de esos usos, nosotres artistas y los públicos o artistas no autopercebidos componemos afectos y conceptos inéditos. La obra solo importa cómo archivo del futuro y cómo soporte material de la experiencia perceptiva del presente.⁴⁸

A partir de esto, la noción de práctica sugiere desestabilizar los modos creativos convencionales, lo que incita a inventar caminos y fugas

47. Silvio Lang, *Manifiesto de la práctica escénica* (Argentina: Caja Negra, 2019), 116.

48. Silvio Lang, *Manifiesto de la práctica escénica...*113.

que apelan al encuentro, siempre desde el reconocimiento de que “la práctica artística es una *potencia de atravesamiento*”.⁴⁹ Y es desde este atravesamiento que las prácticas coreográficas presumen la capacidad de afectar y provocar vibraciones y contagios en los cuerpos que, al compartir un mismo tiempo y espacio, intercambian intereses, deseos y anhelos en común.

A la práctica artística le interesan los procesos de experimentación del espacio, el sonido, la luz, el tiempo, el movimiento, el no movimiento, el silencio, el encuentro, lo amorfo. Además, se propone producir conceptos que se re-significan, re-imaginan y re-construyen; que tocan, traspasan y conmueven. Todo esto se traduce en una insistencia por atravesar los cuerpos, propios (coreógrafo y creadores) y de los testigos (espectadores copartícipes). Así, la práctica artística es un proceso que puede terminar en **cualquier forma posible.**

En síntesis, la noción de práctica artística dota de fuerza al espacio de investigación al concebirlo como fuente de creación de conocimiento sensible y como vía para desestabilizar y reinventar imaginarios, de proponer miradas, escuchas y reflexiones del mundo, de lo conocido y lo desconocido. Es a través de las prácticas que se cuestionan los límites, se enuncian los hartazgos, los deseos, todo: “nos gustaría hablar de investigaciones delirantes, es un movimiento de la tierra”.⁵⁰ Esto significa que, a través de las prácticas artísticas se plasman los diversos posicionamientos del cuerpo, con la intención de ser reinventados y compartidos en un espacio común. Este reconocimiento implica un estado de alerta al contexto que habita: “inventar una práctica implica proveerse de los recursos para transformar y fabricar el estado material de una situación que nos implica”.⁵¹ Es decir, la práctica artística goza de la capacidad de incidir en los contextos, de ser espacio de resistencia y denuncia, y no sólo de ser enmarcado como lugar de exposición, virtuosismo y espectáculo.

A propósito de esta mirada en el contexto, Ileana Diéguez, investigadora y escritora cubana (residente en México), desde una perspectiva teatral pero que inevitablemente roza con las artes visuales, el performance y la danza, reflexiona sobre esta potencia de enunciar a las prácticas. Diéguez comparte que remarca su condición de suceso, pues las artes escénicas gozan de una efimeridad y un compartir de la presencia que es único e irrepetible. “La práctica escénica es un modo específico de producir bloques espacio-

49. Silvio Lang, *Manifiesto de la práctica escénica...*114.

50. Silvio Lang, *Manifiesto de la práctica escénica...*114.

51. Silvio Lang, *Manifiesto de la práctica escénica...*114.

52. Silvio Lang, *Manifiesto de la práctica escénica...*114.

temporales, imágenes materiales, modos de percibir y conocer, por donde se hacen pasar afectos que son conceptos”.⁵² Ante esto, la coreografía se comprende como posibilidad de encuentro compartido que no se limita a la exposición de un lenguaje dancístico, sino que se aventura por una inclusividad de las prácticas: “la frase prácticas escénicas intenta romper la sistematización tradicional y busca expresar el conjunto de modalidades escénicas —incluyendo las no sistematizadas por la taxonomía teatral— como los performances, intervenciones, acciones ciudadanas y rituales”.⁵³ Con esto, Diéguez se niega a encerrar a las prácticas en formatos absolutos, reconociéndolas siempre desde su cualidad flexible y en constante transformación.

Sobre esta misma intención de la colectivo es que se articula la idea de componer en plural. Componer en plural, tiene que ver con los procesos creativos orientados en lo colectivo, y es en realidad es el título de un texto compilado por la investigadora de artes escénicas Victoria Pérez Royo, en el que se da a la tarea de convocar a diversos artistas-investigadores, en su mayoría de las artes escénicas, para reflexionar sobre esta premisa de componer desde la conciencia del otro(s). Este cúmulo de reflexiones abordan de una u otra forma a la coreografía en su desborde hacía otros intereses y prácticas que comparten en común la intención del deseo e interés en lo plural. Esta visión de componer en plural tiene que ver con pensar a la coreografía desde una potencia colectiva y política, lo que conlleva a imaginar y crear puentes y diálogos como consecuencia del encuentros. Pérez Royo introduce a esta idea:

La expresión «componer el plural» implica dos fuerzas contrapuestas: una centrípeta y otra centrífuga. La primera denotada por el verbo «componer» (colocar junto a, unir, reunir) y la segunda sugerida por la presencia de «plural» (lo distinto, lo múltiple, lo divergente). Entre estas dos fuerzas, de reunión y de dispersión, de cristalización y de disolución, es donde se sitúa el nosotros: en una situación móvil, cambiante, procesual y dinámica.⁵⁴

Para este diálogo, el ejercicio de componer, aún y a pesar de su inevitable relación con la idea de seleccionar, formar, colocar y arreglar, se utiliza desde un enfoque maleable, lo que abre la posibilidad de un reunir lo que sea “Componer supone una acción. Implica que el nosotros no está dado, no es un estado o una substancia, sino que es el resultado de una práctica, de un proceso en el tiempo. Componer significa poner cosas juntas, articular su relación en la búsqueda de un

53. Ileana Diéguez Caballero, *Escenarios liminales: teatralidades, performance y política* (México: Atuel, 2007), 18.

54. Victoria Pérez Royo, *Componer el plural. Escena, cuerpo, política* (Barcelona: Poligrafía, 2016), 9.

común entre los elementos”.⁵⁵ Componer en este sentido, tendría que ver con crear, hacer, experimentar y modificar los medios, herramientas o cuerpos implícitos en cada ejercicio coreográfico.

En resumen, con todo se apunta a que la práctica coreográfica es un modo de pensamiento sensible, que presume de la potencia y resistencia del cuerpo, es un investigar y descubrir en conjunto. Hacer coreografía no sólo es encerrarse en un salón de danza a dar y recibir órdenes y repetir pasos hasta lograr la perfección, se trata también de mostrar al cuerpo vulnerable, sensible y real desde un estado en el que se pueden reflejar los otros. Hacer coreografía es despertar la piel, los sentidos al mundo, es ser receptivo, afectar y ser afectado, es concebirnos desde un sólo cuerpo, individual, colectivo, múltiple. Hacer coreografía es un proceso mutante, siempre inacabado. *No hay forma de abandonar al cuerpo.*

1.3.2 Coreógrafos que escriben

Cómo se ha revisado hasta ahora, la coreografía ha experimentado un sinnúmero de transformaciones, lo que enfatiza su condición mutante. Definir a la coreografía ha sido una tarea compleja pues la profesión ha cambiado tanto, que sería contradictorio pensar que una sola definición es capaz de abarcar un fenómeno vivo, como lo es la danza. Ante esto, se puede decir que la labor hasta ahora realizada por definir y clasificar a las coreografías en estructuras más o menos legibles ha tenido la finalidad de hacerlo un arte comprensible para todos. A modo de contraste, en este apartado se traen al diálogo algunos acercamientos y experiencias de coreógrafos que escriben, con la intención de insistir en la magnitud y fuerza de escribir desde la experiencia la cual se advierte, es inmensa. A continuación, se revisarán acercamientos a la coreografía de artistas y coreógrafos que se han interesado en la escritura e investigación desde la práctica.

Para comenzar, Alonso Alarcón, coreógrafo, bailarín, docente e investigador Veracruzano, propone en su tesis de maestría el concepto de *coreografía polimórfica*, la cual construye a partir de un cruce entre teorías de género y de danza, con el objetivo de incluir propuestas coreográficas con perspectiva de género en el ámbito coreográfico. Desde su amplia experiencia como coreógrafo y bailarín, Alarcón ha detectado en su trabajo y en el de otros coreógrafos mexicanos (como Miguel Mancillas y Lukas Avendaño) una importante relación entre danza, género, masculinidad y diversidad. Ante esto, propone una forma de mirar la coreografía que sea capaz de abarcar propuestas que se enmarcan desde estas complejidades.

55. Victoria Pérez Royo, *Componer el plural. Escena, cuerpo, política...* 10

Alarcón comparte que considera a “el/la coreógrafo/a como generador/a de subjetividades escénicas, es decir, como quién propone dispositivos coreográficos que permiten identificar, por un lado, los saberes específicos de ese/a creador/a, así como las experiencias que integran significaciones particulares de los/las creadores/as escénicos/as en el acto de construir una coreografía alejada de las estandarizaciones universales”.⁵⁶ Esta aportación implica una importante apertura al considerarlo como *generador de subjetividades escénicas*, lo que lo dota de libertad de construcción para la escena. Es importante resaltar que menciona una colaboración que implica los saberes del coreógrafo y las experiencias de los creadores escénicos, lo que equilibra las relaciones y jerarquías del proceso. De igual manera, clarifica que se trata de *coreografías alejadas de estandarizaciones universales*, con lo que apuesta a considerar todo ejercicio coreográfico desbordado y que difícilmente se identifica con lo convencional.

A partir de esto y desde su experiencia como coreógrafo, exige una reformulación de la categoría de coreografía a consecuencia del deseo de acercamiento a trabajos que agujeraran convencionalidades, por lo que en su investigación propone la noción de coreografía polimórfica:

Se busca con la coreografía polimórfica colocar en valor los andamiajes y las subjetividades de cada coreógrafo/a y de los/las bailarines/as al construir o deconstruir sus discursos coreográficos desde su particular y diversa identidad de género. Se trata de desactivar las violencias que postulan a una forma de manifestar la coreografía por sobre otra que es diferente, sostiene su eje en el respeto a la diversidad y en la libre convivencia de saberes corporales, en los que se tejen culturas, políticas y formas múltiples de sociabilizar sus conocimientos en el presente.⁵⁷

53

Estas líneas encuentran una estrecha relación con la insistencia sobre no discriminar proyectos coreográficos que se construyen desde otros formatos, pues las dinámicas de la danza y la coreografía no dejan de desplazarse hacia otros modos de accionar. Así, la coreografía polimorfa de la que habla Alarcón “expresa derrapes, fragilidad y un crisol de manifestaciones corporales que incluyen el movimiento y el no movimiento, así como otras formas de establecer estructuras de composición coreográfica liminales entre lo previamente establecido y las sutilezas de lo espontáneo”.⁵⁸ Con todo esto, el autor, además de

56. Alonso Alarcón, “Masculinidades Polimórficas en la Coreografía Contemporánea Mexicana (2000-2015)” (Tesis de Maestría en Artes Escénicas de la Universidad Veracruzana, 2007), 74.

57. Alonso Alarcón, “Masculinidades Polimórficas... pp. 76-77.

58. Alonso Alarcón, “Masculinidades Polimórficas... 78.

proponer conceptos e ideas en torno a la profesión, también insiste determinadamente en no ejercer violencias al arte coreográfico a través de la categorización cerrada de la que muchísimas veces depende la danza.

Continuando con esta constelación de coreógrafos que escriben, se sitúa el dialogo en la escritura de Shantí Vera, artista, coreógrafo, bailarín, director de escena, investigador y curador originario de Chiapas que codirige *CuatroxCuatro*, compañía de danza contemporánea referente en México. Su trabajo se inmiscuye en la relación estrecha entre la coreografía y la filosofía o la poesía y las artes visuales. En diversas entrevistas, el bailarín enfatiza su creencia en las capacidades de un cuerpo diverso, múltiple y plural. “Un cuerpo que pueda devenir creación”.⁵⁹ El pensamiento de Vera es afín con el proyecto porque no le interesa la danza como espectáculo, sino como espacio de pensamiento sensible, con lo que comparte que *la coreografía es un volcán*:

La coreografía tiene que ver con ampliar los campos sensibles de los cuerpos; ¿cómo me relaciono con lo otro?; ¿cómo convivo con los objetos en mi cotidianidad?; ¿cómo me relaciono con la tierra, con la historia, con la comida, con el silencio, con la luz, con el espacio, con el tiempo, con la materia, con el sonido, con los flujos?; ¿cómo me relaciono con estas *palabras que estoy escribiendo ahora mismo*?; ¿cómo me relaciono con las miradas que van cambiando?; ¿cómo me relaciono con aquello que dice ser pensamiento pero que no es pensamiento porque no se quiere mover?; ¿cómo me relaciono con el mundo capital integrado?. Para mi, a la coreografía le corresponden dimensiones éticas y estéticas en el que la poesía, la filosofía, lo político, la luz, el sonido, la arquitectura, el color, la imagen, la energía, el ritmo, los cuerpos, el espacio y la composición le son inherentes, y luego está el lenguaje: un mapa a descubrir, y aquí es donde me interesa implicarme corporalmente, un lenguaje que existe, que mi cuerpo al *moverse* va descubriendo, que el espacio me otorga por que el *espacio me mueve*, un lenguaje que siempre cambia y que le corresponde *todo*, y que se escapa siempre de codificaciones. La coreografía que a mí me convoca es aquella que se va descubriendo a sí misma, que emerge a partir de una multiplicidad inteligente de energías implicadas, pero que no sabe cómo, cuándo o dónde, y sin embargo insiste, resiste y muchas veces también desiste.⁶⁰

Shantí Vera, en este texto que reside en lo poético y lo sensible, cuestiona las etiquetas y marcos validados e impregna al ejercicio coreográfico de un sinfín de experiencias sensibles desde la

59. DanzaNet TV, “Día Internacional de la Danza Virtual. La cercanía de la Danza 2021 Shantí Vera” 27 de abril 2021, video, 5m38s mm. <https://vimeo.com/542454130>.

60. Shantí Vera. “Consideraciones para cultivar volcanes” Redes para la Danza, 2020, Convocatoria Danza UNAM Alternativas para la Acción.

consciencia de un estar en el mundo, como una forma de pensar en movimiento y situando a la coreografía en un territorio inagotable de percepción y pensamiento, en el que desde la fragilidad de lo humano, se abren los sentidos y se mantienen atentos y receptivos del paisaje, territorio consciente y habitado por el cuerpo. La coreografía se vuelve así un mapa que se va explorando, pero nunca codificando, como un lugar abierto a la incertidumbre, al vacío, a lo impensable. El coreógrafo-escritor insiste en indagar en la *no fórmula*, lo no planeado, el imprevisto, el desconocimiento y la fuga, es decir, de recibir todo lo que acontece en el presente. En este sentido, su práctica encontró un motivo en la palabra *cuerpear*.

Cuerpear es una distribución de lo sensible, devenir de umbrales, formas, espacios e imaginación, amorfidades. Cuerpear hace accesos a una cosa que se relaciona con lo otro, con lo no pensado, con lo no previsto, con lo inadecuado, con lo liso, con lo invisible, con la parataxis. Cuerpear no hace fuga, es fuga. Cuerpear no agrieta, es grieta. Cuerpear no fisura, es fisura. Cuerpear es accionar desmarcándose, desde el impasse, desde el desconocimiento. Cuerpear ubica lo inidentificable, lo indecidible. Cuerpear no tiene uso. Cuerpear es advenimiento desde lo cualquiera. Cuerpear acontece pero no es acontecimiento porque ya le es inasible. Cuerpear no celebra, habita. No llega, está. Cuerpear es hacer emerger el desierto de lo invisible. Cuerpear es romper hábitos. Cuerpear es deshacerse de uno, deshacerse uno. Cuerpear es perder, perderte. Cuerpear es gozar, el devenir del goce. Cuerpear es un desborde. Cuerpear es un sentido de liberación. Cuerpear es una subjetividad erótica. Cuerpear no te hace pensar, es pensamiento. Cuerpear es silenciarlo todo, hackearse. Cuerpear es creación.⁶¹

55

Con esto, el coreógrafo le da sentido y presencia al cuerpo y su innegable capacidad de sentir-pensar-crear. Un *acuerparlo* todo en el que la piel es receptiva a lo que la traspasa, y es desde ese lugar del que emerge el movimiento, la imagen, la coreografía. Un estado de la coreografía que lo inunda todo y que no se restringe al espacio de ensayo, sino que se expande y sensibiliza a las experiencias del día a día, las experiencias planeadas o las improvisadas. Todo esto siempre desde una apertura y estado del cuerpo sensible, receptivo, capaz de dejarse recorrer por los canales perceptivos que lo inundan.

Por su parte, Magdalena Leite, coreógrafa, performer y ensayista Uruguaya que ha desempeñado gran parte de su trayectoria en México, aborda la escena como territorio de reflexión teórica. Su trabajo teje cruces con la imagen en movimiento, el cuerpo, la palabra escrita y el archivo, y sus obras de constantemente cuestiona los formatos convencionales de la coreografía. Magdalena trabaja en casi todos sus

proyectos con Anibal Conde, artista Uruguayo con interés en el cruce disciplinar y la investigación de los límites entre las artes vivas y la imagen en movimiento. Juntos escribieron el ensayo *Especulaciones sobre escrituras coreográficas futuras*, un texto escrito a cuatro manos que surge de una entrevista generada a partir de la desgrabación de una charla en la que Leite y Conde dialogan sobre la potencia de las coreografías futuras, situado en un escenario de crisis ecológica.

El discurso parte de la pérdida del impulso vital del ser en movimiento que se mencionó previamente como punto de reflexión en Lepecki. Este diálogo se enmarca en un contexto de finales del siglo pasado, en el que emergió una intensa inmovilidad crítica a través de la que se marcó una distancia radical del virtuosismo técnico y la idea de espectáculo vacío. En este diálogo los artistas enfatizan cómo a partir del *giro performativo*, tomó ventaja la potencia de diálogo en el que siempre se considera a los otros. En contraposición, se tomó distancia de la función de la danza como autoenunciación:

56 El.a coreógrafx ya no está tan preocupada.o por dejar su nombre, su sello y su técnica, sino que se entiende como un ser en relación, con su época pero también con su historia. Y eso posibilita una nueva manera de ser coreógrafa.o. Hay coreógrafxs que ya no se desplazan en avión por la huella de carbono que genera y dirigen y montan sus piezas de manera virtual a distancia con equipos de gente local. De esto se desprende la preocupación por los cuidados tanto del.a otrx como del planeta. A esta inquietud se suman también la ecología y las consciencias feminista y post/de/anti/colonial. La coreografía entendió que a través de sus movimientos no solo se expresan danzas, sino que estas están atravesadas por relaciones de poder invisibles que tienen que ver con un modelo de pareja en el que los cuerpos que valen son los cuerpos jóvenes y vigorosos, en general blancos o siguiendo el canon europeo, en un espacio diseñado para ser visto por una autoridad máxima única, y que implica una organización jerárquica para su realización. El.a coreógrafx se arrodilla junto a todo lo que le rodea, a lxs otrxs pero también a las otras especies, a los mares y a las rocas.⁶²

A partir de esto se hace visible una vez más, como el coreógrafo se enuncia presente y consciente de su entorno. Le interesa dialogar con su presente, que es construcción del futuro, y mantiene la mirada en pensar hacia donde vamos que a su vez significa pensar y afirmar en donde estamos. El futuro entonces siempre está en relación con lo que se plantea hoy. Es por esto que en la actualidad se sigue reflexionando sobre el agotamiento de los formatos escénicos, que encuentra un punto común con la inserción crítica de la inmovilidad.

62. AniMale, "Especulaciones sobre escrituras coreográficas futuras" Columna en Intervalo de Escaramuza, 29 de diciembre de 2021, editora Sheila Pérez.

A modo de efecto, los coreógrafos siguen buscando y provocando acciones que generen ecos en sus futuros. Es importante enfocarse en el presente, en el tiempo compartido, en lo que repercutirá en ese futuro que “lo necesitamos nosotros para sobrevivir, para constituir este tiempo un tiempo más. Tiempo somos y tiempo seremos”. En este dialogo, se vuelve casi imperceptible si son las palabras de Anibal o de Magdalena, pero la verdad es que tampoco importa. En esta entrevista también vale la pena rescatar la reflexión que hacen sobre la coreografía como modo de producción que apuesta por la vida:

En estos primeros años del siglo XXI se hizo más frecuente en español el uso de la denominación «Artes vivas», como una manera de nombrar a las artes que tienen como soporte al cuerpo presente. Esta apuesta por la vida se traduce en un esfuerzo constante por salirse de la dicotomía sujeto-objeto, y ya no sería hacer una coreografía para sino una coreografía con, es decir, la danza no es un objeto diseñado para ser apreciado sino que es un fenómeno estético que se genera con el. a otrx en un proceso dialógico vivo. Esto nos instala en un espacio muy distinto al de escena-espectador, aunque la disposición siga siendo esa. El giro coreográfico propone un cambio de mirada, una escena que nos remite a un ser vivo del que somos parte constitutiva y constituyente.⁶³

Esta idea de trasladar o sustituir la idea de hacer una coreografía *para* a hacerla *con* es sumamente importante, pues lo coreográfico ha dejado de ser un lugar en el que *un lado da y otro recibe* en una relación activo-pasivo. En su lugar, se considera un lugar de encuentros y puentes en común, lo que implica una percepción abierta y una escucha activa con el entorno.

57

A modo de síntesis, hasta ahora se ha trazado un bosquejo sobre el pensamiento coreográfico que se despliega y acerca cada vez más a lo performativo, sustentado del ejercicio en su noción de práctica en complicidad con los procesos de escritura coreográfica que se desprenden de las nociones de danza del futuro, coreografía expandida y poética de la danza, revisadas al inicio del capítulo y que han sido un parteaguas para dialogar con la performatividad de lo coreográfico. Hasta ahora, se han cimentado las bases en torno a un pensamiento coreográfico performativo, por lo que en el siguiente capítulo se buscará articular a la imagen y la coreografía.

63. AniMale, “Especulaciones sobre escrituras coreográficas futuras” Columna en Intervalo de Escaramuza, 29 de diciembre de 2021, editora Sheila Pérez.

2. Un encuentro entre imagen y coreografía: la imagen performativa

2.1. Imagen y coreografía

Escribir de imagen y coreografía podría leerse, en un primer momento, como una posible contradicción. Por un lado, la coreografía concebida como lugar para el movimiento, no se asemeja con la estaticidad aún arraigada a la imagen. Por el otro, la imagen comprendida como lugar para la representación visual y objetual, desentona con el carácter intangible y efímero de la danza. Esta supuesta contradicción, apareció en algunos escenarios de clases del posgrado en los que, hablar de imagen y coreografía, provocaba incertidumbres como: ¿por qué atrapar/reducir a la coreografía a una imagen? o, ¿cómo es que la coreografía se transforma en imagen? A partir de esto, estallaron reflexiones sobre los modos de convergencia de estas prácticas. Modos en los que a partir del encuentro no solo no se reducen, sino se expanden.

59

Aunado a esto, se considera que una conjetura como *atrapar* o *reducir*, tiene que ver con una concepción superficial de ambos ejercicios, ya que pensar a la coreografía en términos de imagen, consiente adentrarse en modos de accionar que no responden a fórmulas dancísticas, sino que surgen de procesos de investigación interesados en la potencia creativa de la imagen y que, en este escenario, se abordan desde su cualidad performativa. Al mismo tiempo, se acentúa un vínculo entre coreografía e imagen que apuesta por las coincidencias, confluencias e intercambios de un campo vivo a otro, y con la intención de volverse parte de una expansión compartida.

El segundo capítulo, dedicado a la imagen, despliega un diálogo que busca transitar de un estatus arraigado a la representación, es decir, de su cualidad visual, legible y objetual, a un modo de *pensar la imagen* desde su condición performativa, dicho de otro modo, se trata de pensar-percibir la imagen desde su matiz inmaterial, difuso y efímero. Esto implica dar atención a un modo de recepción sensible que se conjuga a partir de una alianza de los sentidos, y que desemboca en el potencial de afección y atravesamiento que se prevé en el devenir imagen. Asimismo, escribir sobre imagen conlleva ciertas complejidades como efecto de las múltiples discusiones en torno a su producción y recepción. Dicha multiplicidad, ha provocado una constante redefinición del campo de estudio de teorías de la imagen, el cual ha transitado hacia diferentes posturas que buscan ahondar en sus diversas posibilidades de manifestación y evolución. A modo de consecuencia, su análisis no sólo incumbe al ámbito artístico, sino también social y cultural (entre otros), esto sin dejar de lado la complejidad implícita en el veloz intercambio de imágenes en la cotidianeidad.

Aun así, el estudio de la imagen en términos artísticos, ha sido foco de análisis de la historia del arte y la estética, pero también ha despertado interés de otros campos de estudio que plantean abordarlo a partir de un distanciamiento de la hegemonía de la representación (como la filosofía, la fenomenología, o la antropología). Estos replanteamientos al tomar distancia de la dependencia a la representación, otorgan peso a la búsqueda de otros modos de leer, percibir o experimentar la imagen. En este sentido, pensar otros modos de vinculación, tiene que ver con una toma de posición del saber en imágenes, es decir, una postura que no se preocupa por su legibilidad o explicación iconológica, sino por lo que la imagen desprende de sí misma, de su potencia de irrumpir en el saber y en lo afectivo.

En relación a esta abundancia, Fernando Zamora, investigador mexicano de teoría filosófica de la imagen menciona que, “hay imágenes que no representan, sino que presentan las cosas; que no valen como signos, sino sobre todo como presencias: hay imágenes que son cosas, cosas vivas”.⁶⁴ En este sentido, lo que interesa a la investigación, es ese despliegue vivo, dinámico y en movimiento de la imagen, lo que también implica una reconfiguración constante de los modos de pensarla. Se trata de despuntar que las imágenes se filtran y atraviesan como modos de experiencia, como huellas, viajes y testimonios que inciden en nuestra sensibilidad, memoria e imaginación, es decir, no se trata de captar, descifrar o comprender imágenes, sino de producir memoria, efectos y afectos, considerando

64. Fernando Zamora, *Filosofía de la Imagen. Lenguaje, imagen y representación* (México: ENAP, UNAM, 2007), 111.

que “las imágenes son cuerpos real-irreales cargados de tensión”.⁶⁵ Como se ha venido subrayando, esta transfiguración no rechaza a la visualidad, sino que intenta otorgar peso a otras cualidades que se desprenden del devenir imagen y que, en este panorama, son considerados depósitos del saber, lo que incita a ahondar no sólo en su condición de signo, sino también en su potencial afectivo.

Así, abordar a la imagen desde ese dinamismo, propone tejer un encuentro a partir de los desbordes que la coreografía también ha experimentado, ambas resistiendo a estructuras y moldes que las atrape, encierre y limite en su acontecer. La presencia de imágenes en lo coreográfico es tan vasta, que pueden manifestarse desde diferentes soportes, que transitan de lo material a lo inmaterial, de lo visual a lo auditivo, del movimiento a la pausa. Con esto, se reflexiona a la coreografía como espacio en el que cohabitan imágenes capaces de estimular y afectar los canales perceptivos del cuerpo, provocando así una red de relaciones y sentido simbólico en quien las recibe.

A modo de coincidencia, tanto la imagen como la coreografía han puesto en tensión a los cuerpos teóricos que limitan sus posibilidades de acción, lo que estalla en un encuentro que pregona la construcción de un pensamiento vivo, flexible y moldeable, capaz de adecuarse a los ejercicios y fenómenos artísticos que agujeran a los campos disciplinares en su acontecer. A partir de esto, se puede decir que los procesos creativos en danza gozan de la capacidad de crear imágenes que transitan de lo visual, a lo auditivo, lo sensorial, kinésico, táctil u olfativo, lo que se irá aclarando en este capítulo.

61

2.1.1 La imagen como medio

A propósito de este cambio de paradigma, es posible mencionar el *giro visual*, el cual refiere al desplazamiento de estudio sobre un énfasis visual, hacia enfoques interdisciplinares, es decir, orientados en abarcar otro tipo de formatos audiovisuales. W.J.T. Mitchell, académico e historiador de arte estadounidense, menciona que este giro no es algo único de esta época, sino que ha sucedido en diversos momentos en la historia de la imagen. En todo caso, afirma que el giro más reciente tiene que ver con un desplazamiento de imágenes creadas para un *medium* específico, con lo que resalta su capacidad de manifestación en diferentes medios.

Mitchell comprende al medio como un *entre*, es decir, como un tráfico de imágenes que más allá de su visibilidad objetual, se conciben como organismos vivos que pueden manifestarse y moverse,

65. Gottfried Bohem, *Cómo generan sentido las imágenes* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017), 22.

“de un ambiente mediático a otro”.⁶⁶ Pensar la imagen como medio, significa entonces, indagar otros soportes para su creación, lo que provoca una amplitud en torno a la producción de imágenes, y que, en este sentido, se plantea como posibilidad de crear relaciones dirigidas a la experiencia.

Sobre esta intención, y para una mejor comprensión de esta transición, es puntual mencionar a la investigadora mexicana Didanwy Kent, quien a partir de un acercamiento a los estudios intermediales, comparte una investigación que aborda los desplazamientos de la imagen en un acontecimiento escénico.⁶⁷ Es importante mencionar que la perspectiva intermedial ha buscado superar las nociones del arte disciplinar, con la intención de lograr un acercamiento a fenómenos artísticos que no logran ser atendidos por una médula estrictamente convencional.

La aproximación a la perspectiva intermedial, propone una ruta de estudio de los medios partícipes en el acontecimiento escénico, considerando los flujos, trayectos e intercambios de un medio a otro, pues “como puede inferirse por el prefijo latino que incluye “inter”, “entre”, nos remite a estar entre medios”.⁶⁸ Conviene subrayar que este paradigma, al ofrecer una ruta flexible para pensar fenómenos interartísticos, resulta idóneo para abordar ejercicios coreográficos *indisciplinados* que se caracterizan por la intersección y relación de medios. A propósito de la importancia de las relaciones Didanwy comparte:

Una de las características significativas de los discursos teóricos recientes sobre arte y medios es reconocer que estos no deben ser estudiados exclusivamente en sus propios desarrollos históricos, sino en el contexto fronterizo de sus correlaciones. La intermedialidad aporta justamente la cooperación de medios en el sentido de observar las mutuas influencias entre ellos. Debemos entender como medios tanto las disciplinas con lenguajes artísticos usados - como es el caso de la ópera, teatro, cine y demás artes - así como las técnicas y recursos específicos que cada una de estas disciplinas utilizan en la construcción de su lenguaje expresivo. También consideraremos como medios los contextos socio-culturales en los que estos discursos sumergen y se legitiman.⁶⁹

66. W.J.T. Mitchell, *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual* (Vitoria-Gastei: Sans Soleil Ediciones, 2017), 206.

67. La investigación propone el estudio de tres obras basadas en la ópera de *Don Giovanni* que fueron concebidas fuera del marco tradicional de la ópera a través de lo que destaca la capacidad de permanencia y desplazamiento de la obra tomando fuerza motora de la imagen a la promesa.

68. Didanwy Kent, “Resonancias de la promesa: ecos y reverberaciones del Don Giovanni Un estudio de los desplazamientos de la imagen intermedial” (Tesis de Doctorado en la Universidad Nacional Autónoma de México, 2016), 86.

69. Didanwy Kent, “Resonancias de la promesa... 7.

De esto se comprende que hablar de medio deriva en considerar disciplinas y lenguajes artísticos (o la expansión de estos), pero también a las diferentes técnicas, recursos y materiales que intervienen de los procesos creativos, además del contexto del que estos discursos se desprenden. Por tanto, a esta perspectiva le interesa, no sólo el medio en el que se transmite, sino el cúmulo de relaciones que se desprenden del encuentro. Lo anterior resulta idóneo para pensar procesos que indagan en la experimentación de medios, y que se evidenciará con mayor precisión a partir de la selección y revisión de trabajos coreográficos performativos.

Por añadidura, la perspectiva intermedial plantea un acercamiento a fenómenos artísticos a través de una lente de red, lo que significa que se pueden estudiar desde cualquier ángulo posible, pues se trata de “una perspectiva que se basa en una lógica de red, una lógica sin un centro específico, que resulta ser totalmente afín a la teoría y la praxis con las imágenes”.⁷⁰ En este sentido, se prepondera pensar a las imágenes como medios activos que, a través de un cúmulo de relaciones, conforman el fenómeno artístico, y lo que en este caso se podría traducir como la presencia del cuerpo y los elementos o recursos escénicos, así como las prácticas, lenguajes y campos de conocimiento convocados en un tipo de acontecimiento que no sigue una lógica específica ni predomina un medio sobre otro.

Con todo esto, interesa la noción de medio al no ser cerrada o absoluta, pues sería contradictorio con su esencia, se trata de una postura capaz de moldearse y adaptarse al fenómeno del que se trate. La perspectiva intermedial también es afín al considerar los saberes involucrados desde una perspectiva descentralizada, y con un foco en los intercambios. A modo de complemento, también es importante comprender que la intermedialidad aborda tres tipos de relaciones, estas son: relaciones generales entre medios, transformación de un medio a otro, y combinación de medios.

De entre los medios en la danza, probablemente el más evidente es el cuerpo. El cuerpo, o más bien, el ser humano, afirma el historiador de arte alemán Hans Belting, “no sólo ha sido y continúa siendo un *lugar para las imágenes* por la fuerza de su imaginación, sino también un portador de imágenes a través de su apariencia exterior”.⁷¹ Belting añade que el concepto de cuerpo no puede separarse del concepto de imagen, lo que ha detonado un interés sobre el estudio de las condiciones en las que los seres humanos crean, utilizan y memorizan imágenes. Para el autor, el cuerpo es arquetipo de las imágenes, lo que implica hacer énfasis en la distinción entre imágenes mentales y externas, con lo que reconoce al cuerpo como

70. Didanwy Kent, “Resonancias de la promesa... 88.

71. Hans Belting, *Antropología de la imagen* (Argentina: Katz conocimiento, 2007). 42.

medio vivo ya que, por un lado, piensa y crea imágenes y por el otro, recuerda imágenes y las reconoce, esto sin dejar de lado que el propio cuerpo representa imágenes y se convierte en imágenes (a través de los gestos, las miradas, el lenguaje, etc.).

En cuanto al tratamiento de la imagen en la teoría del arte, menciona que “En los discursos sobre la imagen constantemente se llega a indefiniciones, no solamente hablamos de muy distintas imágenes de la misma forma. También aplicamos imágenes del mismo tipo a distintos discursos muy disímiles”.⁷² Frente a esto es que propone una *antropología de la imagen*, tomando distancia de los análisis recurrentes de la historia del arte que excluyen a todas aquellas imágenes con un carácter artístico incierto. El autor sitúa a la imagen, más que como producto de la percepción, como resultado de la simbolización personal y colectiva, lo que otorga atención a la interacción del ser humano con las muchas posibilidades de ser y percibir imagen ya que, “vivimos con imágenes y entendemos el mundo en imágenes”.⁷³ En suma, propone una relación dinámica entre cuerpo, imagen y medio, con lo que menciona que no se pueden aislar las imágenes de los cuerpos y de los medios por lo que es fundamental establecer una relación entre estos tres conceptos.

64 A partir de esto, el autor propone la configuración *imagen-medio-cuerpo*, triada de componentes que interactúan en cualquier intento de hacer una imagen, ya que la noción de medio adquiere significado cuando se articula con la de imagen y cuerpo: “puesto que una imagen carece de cuerpo, esto requiere de un medio en el cual pueda corporizarse”.⁷⁴ Esta configuración funciona como referente en el desmembramiento que se hará posteriormente, lo que posibilita también una traducción de los soportes escénicos como *imagen-medio-cuerpo*. A partir de esto es que se refuerza que el cuerpo es un *lugar para las imágenes*, por su capacidad de recibirlas, interpretarlas y crearlas en lo que “ocurre un acto de metamorfosis cuando las imágenes de algo que sucedió se transforma en imágenes recordadas, que, a partir de ahí, encontrarán un nuevo lugar en nuestro almacén personal de imágenes”.⁷⁵ El cuerpo como medio para la imagen, implicaría una especie de complicidad, entre los que crean imágenes (bailarines y coreógrafos), así como a los que las reciben, quienes serían capaces de recordar, pensar, inventar y resignificar todo tipo de imágenes.

Dicho así, el espacio coreográfico se concibe desde este tránsito de medios capaces de relacionarse, transformarse y combinarse,

72. Hans Belting, *Antropología de la imagen...* 13.

73. Hans Belting, *Antropología de la imagen...* 14.

74. Hans Belting, *Antropología de la imagen...* 22.

75. Hans Belting, *Antropología de la imagen...* 27.

creando un cúmulo de imágenes responsables de afectar los canales sensoriales del receptor.

2.1.2 Mover-arder la imagen

Como se ha mencionado, la discusión en torno a las teorías de la imagen ha conllevado diversas transiciones que buscan ahondar en aspectos que superan su cualidad visual. Estas transiciones desprendieron un deseo de indagar sobre las cosmovisiones de la imagen, es decir, sobre los múltiples efectos que se desprenden de su acontecer y que, de una u otra forma, se experimentan en lo coreográfico. Pensar a la imagen y su potencia de transmisión, ha desembocado en un escenario de reflexión que trasciende toda cualidad asociada a la identificación de la imagen en tanto sintaxis, mimesis o representación. A partir de esto, algunas respuestas de la investigación encontraron sentido en los trazos delineados por un lado en las *ciencias de la imagen* y por el otro, en la *filosofía de la imagen*.

De entre los diversos teóricos asociados a estas ideas germinadas, es posible mencionar a Aby Warburg, historiador alemán memorable entre otros motivos, por su interés en la supervivencia de la imagen.⁷⁶ Cabe mencionar que, su modelo de estudio significó un cambio en las fronteras marcadas por la historia del arte y el estudio de la imagen, ya que confrontó la idea de sistematización y orden considerada como un sistema cerrado y cargado de criterios preestablecidos. Para Warburg la imagen no es fija, sino que es un conjunto de fuerzas dinámicas capaces de perdurar en el tiempo, de ahí su capacidad de supervivencia, esto significa que las imágenes pueden retornar del pasado al presente como consecuencia de sus fuerzas vitales.

Asimismo, Warburg es recordado por su proyecto *Atlas Mnemosyne*, en el que, a modo de cartografía, reunió más de dos mil imágenes (con muy poco texto) y propuso pensarlas a través de una red de relaciones difusas (nunca definitivas). Este modo de lectura es capaz de evocar analogías a partir de la creación de patrones y gestos, lo que incita a una forma de conocimiento por montaje. En este sentido, lo que interesa de Warburg, es pensar a las imágenes como constelaciones con relaciones que no son definitivas, y que inducen a diferentes modos de configuración de los gestos, además de la potencia que radica en la supervivencia de las imágenes las cuales trascienden en el tiempo.

76. De manera específica, Warburg habla de la supervivencia de la imagen desde el paganismo en el renacimiento italiano. Es rememorado por ser fundador de la *Biblioteca de Estudios Culturales Warburg*, en donde se conserva su legado.

Lo anterior se asimila a un montaje coreográfico en el que, a través de la yuxtaposición de imágenes, se pueden generar relaciones y lecturas en un terreno considerado fértil y en el que se revelan las transformaciones e inversiones energéticas de las imágenes. En este sentido, las imágenes coreográficas son consideradas formas vivientes de lo sensible, con carga energética capaz de provocar y afectar a quien las recibe.

Por su parte, Georges Didi-Huberman, pensador, filósofo e historiador de arte francés, quién ha dedicado reflexiones al pensamiento de Warburg, menciona a propósito de esta potencia energética que “cada imagen, es el resultado de movimientos que provisionalmente han sedimentado o cristalizado en ella. Estos movimientos la atraviesan de parte a parte y cada uno de ellos tiene una trayectoria -histórica, antropológica, psicológica- que viene de lejos y que continúan más allá de ella. Tales movimientos nos obligan a pensar la imagen como un momento energético o dinámico”.⁷⁷ Como efecto, mencionar a estos autores, permite seguir acotando un reconocimiento de imagen dinámica que interesa. Una imagen que goza la capacidad de convocar energías en quién la mira, considerando el mirar como una noción desarmada, por lo que será necesario que “cerremos los ojos para ver”.⁷⁸ Esto acentúa una vez más la importancia de experimentarla a través de todos los canales perceptivos del cuerpo.

66

Lo anterior desemboca en que la idea de que el testigo (que mira, toca, escucha y siente) estaría frente a un *fundirse con las cosas*. Didi-Huberman comparte que ese fundir refiere a “Estar en el lugar, sin ninguna duda. Incluso sabiéndose mirado, afectado, implicado. Y aún más: quedarse, permanecer, habitar durante un cierto tiempo en esa mirada, en esa implicación. Hacer de esa duración una experiencia”.⁷⁹ Todo esto se va entretejiendo con los modos de experimentar imágenes que se han reclamado en el trayecto, pues se trata de articular posturas que demandan una reconfiguración del *estar frente a la imagen*, y con ello permanecer, reconocer y dejar ser afectado por la experiencia.

Con todo eso continúa insistiendo que la imagen afecta y resuena, lo que se articula con la fuerza de permanencia de la imagen, y que se puede asociar con la *imagen que arde*, que arde con un fuego que provoca agujeros que persisten:

Arde con lo real a lo que, en algún momento, se acercó (como cuando se dice en los juegos de adivinanza, "te estás quemando" en lugar de "casi encuentras lo que está escondido"). Arde por el deseo que me anima, por

77. Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (Madrid: Albadá Editores, 2009), pp. 34-35.

78. Georges Didi-Huberman, *Arde la imagen* (España: Ediciones Ve , 2012), 13.

79. Georges Didi-Huberman, *Arde la imagen...* 17.

la intencionalidad de la estructura, por la enunciación, e incluso por la urgencia que manifiesta (cómo cuando se dice “ardo por usted” o “ardo de impaciencia”). Arde por la destrucción, por el incendio que estuvo a punto de pulverizarla, del que escapó y del que, por consiguiente, estoy capaz de ofrecer todavía el archivo y una imaginación posible. Arde por el resplandor, es decir, por la posibilidad visual abierta por su mismo ardor: verdad preciosa pero pasajera, debido a que está condenada a apagarse (como una vela que nos alumbra pero que, al arder, se destruye a sí misma). Arde por su intempestivo movimiento, incapaz como es de detenerse a medio camino (o de “quemar etapas”), capaz como es de bufirarse constantemente, de tomar bruscamente otra dirección y partir (Como cuando se dice de alguien que debió irse porque “está en llamas”). Arde por su audacia, cuando vuelve todo retroceso, toda retirada, imposible (cómo cuando se dice “quemar los puentes” o “quemar las naves”). Arde por el dolor del que proviene y que contagia a todo aquel que se toma la molestia de abrazarlo. Por último, la imagen arde por la memoria, es decir, que no deja de arder, incluso cuando ya no es más que se ceniza: es una forma de expresar sus vocación fundamental de sobrevivir, de decir.⁸⁰

Esta asociación de la imagen con un arder, aporta a este trazo que intenta enfatizar las fuerzas ocultas ante la presencia de imágenes coreográficas. Pese a esto, se trata de imágenes que exigen un posicionamiento, una apertura y una disposición a ser afectado. Sobre esto, Didi-Huberman, considera que la mirada y la imagen no se reducen a la percepción visible, por lo que es necesario experimentarla desde todos los ángulos posibles, y con lo que también se activa un canal mutuo, es decir, una *imagen que nos mira*.⁸¹ “Lo que vemos no vale - no vive- a nuestros ojos más que por lo que nos mira. Ineluctable, sin embargo, es la escisión que separa en nosotros lo que vemos de lo que nos mira. Por lo tanto, habrá que volver a partir de esa paradoja en la que el acto de ver solo se despliega al abrirse en dos”.⁸² Este mirar mutuo implica que en ese acto compartido, la imagen nos mira y nos toca, lo que envuelve una sinestesia que busca dejar atrás la idea de que cada sentido posee un lenguaje individual.

Cabe resaltar que, a este punto, hablar de mirar ya se extiende a una afección de todos los sentidos. La imagen se percibe como un

80. Georges Didi-Huberman, *Arde la imagen...* 42

81. En este sentido Didi-Huberman habla de dos aspectos relacionados con la mirada: la tautología y la creencia. El primero tiene que ver con una condición de volumen -de materia- que es evidente al sujeto que mira y que le es posible ver el material que existe por fuera, el segundo implica un vacío pues su presencia ya no es evidente lo que implica una creencia y sería *lo que me mira*. De esta forma, el hombre de la tautología se caracteriza, por sólo ver la superficie: lo material y la forma, y por el otro al de la creencia, por ver alguna otra cosa más allá de lo que ve, es decir, una construcción fantasmática que se despliega en su mirada.

82. Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira* (Argentina: Manantial, 1997), 13.

cuerpo por tocar o escuchar, es decir como una presencia material que también es una huella o vestigio, resaltando lo no visible de la imagen, el síntoma. Así, la ausencia de la imagen, o lo no visible, incita a otra forma de percibir y pensar la realidad que se desprende de la experiencia y contagio de los sentidos, lo que también da pie a convocar una intimidad ante la imagen.

Jean-Luc Nancy, filósofo francés, menciona al respecto, “una intimidad que me alcanza en plena intimidad, por la vista, por el oído, o por el sentido mismo de las palabras. En efecto, la imagen no es solamente visual: es también musical, poética, incluso táctil, olfativa o gustativa, kinestésica, etcétera”.⁸³ Son imágenes que al ser recibidas y digeridas pueden ser transformadas y reconfiguradas en los cuerpos ya que “uno posee imágenes”.⁸⁴ El pensamiento de Nancy despliega una fuerza implícita en el encuentro con la imagen, como efecto de esa capacidad de afección de los sentidos, lo que se traduce como esa intimidad reflejada en el cuerpo.

La imagen se convierte entonces en una huella de lo íntimo, un provocador de subjetividades, pues nos interpela y nos incita a deshomogenizarnos. Sobre este reconocimiento se hace evidente una afección o resonancia, “la imagen me toca, y así tocado y tirado por ella, en ella, me confundo con ella. Ninguna imagen es sin que yo mismo sea a su imagen, sin por tanto pasar por ella, por poco que la atienda [*regard*], es decir, por lo que le preste atención [*égard*]”.⁸⁵ Con esto, Nancy abre la brecha de interpretación de la imagen, la cual cobra peso a partir de los modos de experiencia y no desde su significado. Una intimidad que también es un fundir con la imagen.

Todo esto conlleva a dejarse afectar y abrirse a la sinestesia de música, color, sonido, gesto, acción, guiño que apertura nuevas relaciones de orden de los sentidos. En ese instante se vuelve otro con la imagen, en lo individual, pero también lo colectivo. “La seducción de las imágenes, su erotismo, no es otra cosa que su disponibilidad para ser tomadas, tocadas por los ojos, las manos, el vientre o la razón, y penetradas”.⁸⁶ El pensamiento de Nancy representa una importante articulación de un tipo, o muchos tipos de imágenes, que provocan a ser experimentadas de todos los modos posibles, lo que finalmente lleva a pensar en el concepto de *imágenes sensibles* de Fernando Zamora, quién explica:

A las imágenes sensibles las podemos tocar, mutilar o ampliar; podemos mirarnos desde lejos o en distintos grados de acercamiento; son reales

83. Jean-Luc Nancy, “La imagen lo distinto” Laguna Revista de Filosofía N° 11 (2002), 8.

84. Georges Didi-Huberman, *Arde la imagen...* 17.

85. Jean-Luc Nancy, “La imagen lo distinto”... 12.

86. Jean-Luc Nancy, “La imagen lo distinto”... 12.

o virtuales, fijas o en movimiento, bidimensionales, volumétricas u holográficas; son sonoras, táctiles o visuales; son frías o cálidas; son coloreadas o sin color, hechas a lápiz o a tinta, con acuaidad o al óleo, con piedras o con barro. En suma; son cosas como las nubes, el fuego los libros, que al contacto con nosotros se vuelven objetos. Y son objetos a los que se ha adscrito una enorme variedad de usos y valores. Un lienzo de pigmento o un bloque de granito tallado; un actor en la escena teatral o en la pantalla de televisión; una fotografía de pasaporte o una fotografía de paisaje; el humo del incienso o del copal en un acto religioso; todas éstas son imágenes sensibles-visuales.⁸⁷

Las imágenes sensibles estarán presentes en el accionar coreográfico, pues se extienden a múltiples modos de transmisión que buscan afectar la experiencia. Es así como a partir de esta intención de inmiscuir a la coreografía en los estudios de la imagen, es que se traza un encuentro común, a partir de una desobediencia y desgarré que se verá reflejado en su dimensión performativa. Lo enmarcado hasta ahora, permite mantenerse sobre una noción de imagen que afecta, resuena y conecta con los cuerpos testigo. Dicho así, por ahora, se trazará un camino y relación que se desprende esta imagen viva, dinámica, energética y afectiva (performativa) capaz de traducirse en los términos coreográficos que interesan.

69

2.2 Trazar la dimensión performativa

El término performativo, se ha utilizado de manera cada vez más persistente para reflexionar diversas prácticas que han encontrado una especie de llave o código conceptual en una dimensión que presume de un accionar inmediato a su enunciación. Si bien es cierto que el concepto performativo se relaciona con el de performance, y a pesar de que comparten la misma raíz: *to perform* (realizar), pueden referir a diferentes escenarios. A esto se suma que es posible detectar aspectos performativos no sólo en el medio artístico o cultural, sino también en las ciencias sociales y humanas, así como en esferas como el deporte, la salud, e incluso en el ámbito empresarial, generalmente con la intención de acentuar aspectos ligados a eficiencia, rendimiento y desempeño. A esto se puede añadir una multitud de estudios interesados en esta perspectiva, como los estudios de género, los estudios culturales o los estudios poscoloniales. De ahí que en este apartado se busque justificar un acercamiento al uso del término

performativo, con la intención de consolidar un vínculo con las imágenes coreográficas.

Es importante resaltar que el término performativo ha sido utilizado por muchos más autores de los que se aquí mencionan, sin embargo, lo que se intenta es delinear un camino que apunte a enfatizar el vínculo de la performatividad con el *accionar-realizar-hacer-transformar-afectar* en lo coreográfico. Pensar y traer a colación la breve selección de autores, es resultado del proceso de lecturas en las que, en mayor o menor medida, abarcan estos escenarios como puntos clave para su comprensión.

De esta forma, la revisión que se comparte, tiene la intención de comprender la transición del germen performativo desde su punto de origen, que es el lenguaje, transitando a la escritura y la antropología y desembocando en el cuerpo, a través de lo que es posible comprender como la performatividad se relaciona con una suerte de acción que transforma el estado de las cosas. Una vez transitado el germen, se reflexiona brevemente sobre el *performance art*, subrayando la importancia del *giro performativo* y del origen de los Estudios de Performance, los cuáles se inmiscuyen no sólo fenómenos artísticos, sino también en prácticas sociales y culturales.

70

2.2.1 El germen performativo

El concepto performativo encuentra su origen en la filosofía del lenguaje, de manera específica en las teorías del habla (*speech act theory*) de J. L. Austin, filósofo lingüista británico. A Austin se le atribuye haber diferenciado un tipo de enunciados que *hacen lo que dicen*, es decir, enunciados que una vez que son pronunciados, se convierten en actos. A modo de efecto, en 1962 publicó el ensayo *Como hacer cosas con palabras*, a partir de una serie de conferencias (realizadas en 1955) en las que se plantea por primera vez el término performativo. La intención de esto era diferenciar a los *enunciados constataivos* o *descriptivos* de los *enunciados performativos*. Los primeros (constataivos) tienen la función de describir o afirmar cosas, y los segundos (performativos) refieren a enunciados realizativos, es decir, que tienen la capacidad de realizar acciones una vez pronunciados.

A modo de ejemplo, el autor menciona las promesas, los juramentos, las amenazas o las maldiciones, las cuales gozan de una potencia de acción y transformación de la realidad, llamándolos

88. Uno de los ejemplos que generalmente se utiliza con fines de comprender la diferencia entre estos enunciados es el: *Si acepto o los declaro marido y mujer*, enunciados que al decirlos actúan y que en cierto modo modifican la realidad.

también performativos explícitos.⁸⁸ A modo de diferenciación, Austin menciona que los descriptivos, clasificables en verdadero y falso, describen un estado de cosas previo, y los performativos no describen, sino que otorgan un sentido de acción a las palabras y con ello, crean un estado de cosas nuevo.

Con esto, se recalca que los enunciados performativos no solo dicen algo, sino que realizan la acción que expresan, “son autorreferenciales porque significan lo que hacen y son constitutivos de realidad porque crean la realidad social que expresan”.⁸⁹ Sin embargo, el autor se vio obligado a sumar una serie de condiciones con la finalidad de asegurar su eficacia, ya que “tiene que existir un procedimiento convencional aceptado, que posea cierto efecto, y que debe incluir la expresión de ciertas palabras por ciertas personas en ciertas circunstancias”.⁹⁰ Esto significa que para lograr el performativo, se requieren de condiciones específicas, lo que hizo evidente su rango de posibilidad de fracaso. El enfoque de Austin fue continuado por John R. Searle, quién amplía la idea de performatividad a todos los actos lingüísticos

Por su parte, otro de los autores que interesa traer al diálogo es Jacques Derrida, filósofo francés que externa que la fuerza performativa no solo pertenece a los actos de habla, sino también a la escritura. Derrida señaló que el panorama propuesto por Austin es complejo, ya que requiere de sujetos conscientes e intencionados del acontecimiento como requisito obligatorio para la realización del performativo, por lo que la eficacia esperada de estos eventos dependería completamente del contexto y de la persona en poder de realizar el acto. Aun así, Derrida lo propone como *iterabilidad*, afirmando que el enunciado es siempre cita de otro enunciado pasado. Esto quiere decir que, sólo en la medida que el performativo es repetido y repetible, es posible que sea comprensible en el futuro, pues necesita una significación común que le otorgue la fuerza y valor necesario para ser exitoso.

Transitando a la antropología, destaca Victor Turner, a quien se le atribuye el interés en el drama social y su paralelismo con el performance cultural. Turner aportó modificaciones a la teoría del ritual, incorporando nociones como proceso ritual, dramas sociales, liminalidad y comunidad, a través de lo que relacionó al performance con una secuencia compleja de actos simbólicos como parte de los procesos culturales. Por su parte, el término *liminalidad*, hace alusión a un estado intermedio de inestabilidad, apertura y transformación experimentado como secuela de una práctica social consensuada como el ritual, el juego o la ceremonia y que cobrará importancia para el performance en el arte.

89. Erika Fisher-Lichte, *Estética de lo performativo* (Madrid: Abada Editores, 2011), 48.

90. J.L. Austin, *Cómo hacer cosas con palabras* (España: Paidós, 1996), 66.

Más adelante, el término performativo comenzó a desprenderse de la lingüística y se retomó con fuerza en la teoría y filosofía de la cultura. Judith Butler, filósofa materialista y posestructuralista judeo-estadounidense, con importantes aportaciones al feminismo, la filosofía política y la teoría *queer*, propone a principios de los años 90 y a partir de la noción de ritual de Turner, una teoría de la performatividad, en la que define al género como acto e identidad construida.

Butler externa que el cuerpo es producto de un cúmulo de sistemas discursivos y performativos, por lo que la construcción de género es resultado de la repetición de prácticas instauradas, de ahí la clasificación de géneros socialmente aceptados. Con esto subraya que cada género responde a una cadena interminable de repetición de actos que se asimilan como coherentes, lo que implica que los actos del presente son una reiteración del pasado. Con esto, los actos corporales serían considerados performativos, a consecuencia de la producción de acciones colectivas que, al ser repetidas tienen la capacidad de transformar relaciones sociales y de poder. Butler explica que, por ejemplo, asumirse como hombre o mujer, tiene que ver principalmente con una representación, significación y asimilación corporal que ha implicado la repetición de gestos, patrones y prácticas que han sido impuestas, lo que significa que el género es una ficción representada:

72

Tales actos, gestos y realizaciones –por lo general interpretados- son performativos en el sentido de que la esencia o la identidad que pretenden expresar son inventos fabricados y mantenidos mediante signos corpóreos y otros medios discursivos. El hecho de que el cuerpo con género sea performativo indica que no tiene una posición ontológica distinta de los diversos actos que constituyen su realidad.⁹¹

En suma, la autora menciona que la fuerza performativa que adquiere doble sentido, por un lado, por la capacidad ficcional y representacional, resultado de una carga simbólica corporal, y por el otro, gracias a la fuerza implícita en desafiar y desarticular todas aquellas normas pertenecientes al marco simbólico dominante. Es así como a través de una genealogía crítica de conceptos como género, sexo o sexualidad, reflexiona sobre las posibilidades de una sociedad más inclusiva. Con esto, se vuelve indispensable desplazar y repensar binomios que funcionan como base de estructuras de poder que no son naturales sino contruados.

Una vez revisado este trazo en torno a lo performativo, se puede decir que, en todos los escenarios, la lógica opera en un sentido más o menos similar, en el que el lenguaje, las ceremonias

91. Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (México: Paidós, 2001), 167.

sociales o los comportamientos son consideradas acciones, cuyo sentido radica en el modo de realizarse. Una vez comprendido el germen performativo, se revisará brevemente la transición hacia el performance en el arte, el cual también presume una cualidad de acción y transformación del espacio.

2.2.2 Giro performativo y performance

Dialogar sobre el *giro performativo* tiene la intención de acentuar un punto de engranaje entre las artes visuales y las artes escénicas, ya que en ambos escenarios refiere a un momento de irrupción frente a los mecanismos de representación artística. Es importante recordar que, como se revisó anteriormente, el término performativo refiere a diversas transformaciones culturales que se han ido dando en diversos ámbitos.⁹² Aun así, el eje compartido entre las artes visuales y escénicas, tiene que ver con un cambio de paradigma en el que la obra entendida como proceso, extiende sus alcances tanto en las condiciones de producción como en sus modos de recepción. A través de esto, el proyecto performativo pone en tensión el concepto de representación artística y sustituye la idea de obra cerrada o terminada, por la de acontecimiento efímero e inconcluso que debe ser actualizado por quien la recibe.

En esta transformación del hacer creativo, “las artes visuales practicaron la teatralidad entendida como una recuperación del cuerpo, de sus experiencias y de sus huellas, tanto por parte de los artistas como por parte de los espectadores”.⁹³ Entre otros motivos, el acto performativo libera al testigo o receptor de su pasividad, considerándolo en su lugar, parte del acontecimiento artístico y desdibujando las fronteras entre actor-espectador. Todo esto se relaciona de manera casi inmediata con el arte del performance, el cual refiere a un modo de intervención del espacio público a través de acciones efímeras, generalmente asociadas a una postura crítica de los postulados artísticos tradicionales.

Respecto a esto, se dice que las primeras circulaciones de performance se detectan a partir de los años 60 y 70, con una gran influencia de fenómenos artísticos anteriores como los *happenings*, los *events* (fluxus), el accionismo vienés, el situacionismo, o el cabaret. A

92. El giro performativo también se puede relacionar con el giro lingüístico, previamente revisado con Austin, con la antropología de Victor Turner o con la teoría feminista de Butler.

93. José Sánchez, *Teatro. Itinerarios por la Colección* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010), 12.

pesar de esto y como es lógico, en cada país germinó a consecuencia de los contextos específicos, por ejemplo, en Latinoamérica el performance cobró gran relevancia como vía de resistencia y denuncia social y política. A pesar de estas diferencias, en un panorama general se puede decir que los artistas de performance rechazaron las convencionalidades artísticas y académicas, consideradas elitistas y descontextualizadas, rechazando la idea de arte como experiencia estética y potenciando la creación de acontecimientos efímeros compartidos.

Estas intervenciones pueden ocurrir en cualquier lugar, lo que incita a la activación de espacios públicos en los que únicamente se requiere del artista y su público, resistiendo con ello el aparato teatral o museístico. Por otro lado, el performance también puede suceder a manera de camuflaje, con fines de experimentación social, es decir, la intervención de espacios a modo de protesta, provocación o denuncia que no son evidentes en tanto formatos escénicos. Aunado a esto, en la actualidad existen otras formas de manifestación como el performance delegado, las conferencias performativas, la escritura performativa, el video-performance, el performance feminista, entre otras prácticas que generalmente buscan romper de alguna u otra forma con parámetros y/o límites establecidos. Diana Taylor, académica y teórica del performance estadounidense, explica:

El performance no se limitaba a la repetición mimética. Incluye también la posibilidad de cambio, crítica y creatividad dentro de la repetición. Diversas acciones y eventos como el arte de performance, la danza, el teatro, y los actos sociopolíticos y culturales como los deportes, los rituales, las protestas políticas, los desfiles militares y los funerales, tienen elementos reiterados que se re-actualizan en cada nueva instancia. Estas prácticas suelen tener su propia estructura, sus convenciones y su estética, y están claramente delimitadas y separadas de otras prácticas sociales de la vida cotidiana.⁹⁴

Esta amplitud en cuanto a acciones y eventos catalogados como performance evidencian cierta complejidad que Taylor comparte en cuanto a su estudio, ya que es un palabra indefinida, y que puede significar muchas cosas, e incluso contradecirse a sí misma, “Performance, como término, crea complicaciones prácticas y teóricas tanto por su ubicuidad como por su ambigüedad”.⁹⁵ A partir de esto y con la intención de reflexionar estos acontecimientos, surgen los estudios de performance, enfocados en el análisis de prácticas artísticas, culturales y sociales. Este campo de estudio comenzó a asentarse a partir de los años 80 gracias a la creación de centros de

94. Diana Taylor, *Estudios avanzados del performance* (México: Fondo de Cultura Económica), 16.

95. Diana Taylor, *Estudios avanzados del performance...* 7.

investigación y estudios de posgrado especializados.⁹⁶ Los estudios del performance gozan de la capacidad de incidir en prácticas artísticas a consecuencia de su carácter realizativo, pero también de analizar prácticas sociales y colectivas como los rituales, los conciertos, las ceremonias matrimoniales, los funerales, los partidos o las manifestaciones, además de aspectos culturales como el género, la etnicidad o el comportamiento de grupos sociales.

Taylor, explica que “el campo de los estudios del performance, producto de los cuestionamientos que convulsionaron a la academia a fines de los sesenta, buscó trascender las separaciones disciplinarias entre antropología, teatro, lingüística, sociología y artes visuales, enfocándose en el estudio del comportamiento humano, prácticas corporales, actos, rituales, juegos y enunciaciones”.⁹⁷ Por su parte, también comparte que, a pesar de que en muchas ocasiones se ha etiquetado a los estudios de performance como interdisciplinarios, a consecuencia de la intersección de diversas disciplinas, ella los percibe como posdisciplinarios, ya que no sólo combina elementos disciplinares, sino que los trasciende.

A pesar de que los términos performance, performativo o performatividad abarcan una perspectiva de estudio sumamente amplia, es a partir de estas relaciones que se puede comprender las similitudes y motivos en torno al acercamiento a esta dimensión. Lo que se ha revisado roza con las acciones efímeras encarnadas en el performance y comparte algunos principios revisados con el movimiento de la danza posmoderna, ya que estas transfiguraciones en el arte, sucedieron desde contextos similares y coincidencias temporales en los que el entendimiento de la experiencia estética, transitó de lo semiótico a lo performativo, con lo que lo fundamental no es el significado de la obra, sino la experiencia compartida. Enunciar a las imágenes coreográficas como performativas, les impregna de una cualidad y potencia de acción y transformación que se comparte a continuación.

75

2.2.3 La performatividad de las imágenes

Adherir de performatividad a las imágenes tiene la intención de exaltar la capacidad de acción y transformación de los espacios, con lo que también se prevé la irrupción y desgarre en tanto

96. En 1980 se fundó en la Universidad de Nueva York el Departamento de Estudios del Performance que previamente era el Departamento de Drama.

97. Diana Taylor, *Estudios avanzados del performance...* 13.

condiciones absolutas y hegemónicas en su ejercicio. La imagen performativa goza de una fortaleza de desgarrar frente a los lugares comunes, y presume una capacidad de desplazamiento a otros modos de compartirse. Las imágenes performativas son imágenes en movimiento, energéticas, sensibles; son imágenes que arden, queman, resuenan y atraviesan; son imágenes que apelan por la intimidad de los cuerpos. La imagen desde su potencia performativa, no se limita a ser contemplada por la mirada, sino que la desarma, con lo que se arriesga a acariciar todos los sentidos. Desde esta perspectiva, cobra valor una alianza de los sentidos, lo que deviene en fundirse con la imagen y en la multiplicidad de interpretaciones que se desprenden del encuentro. Un proyecto performativo que encarna en la imagen, insiste en el deseo por exaltar sus cualidades afectivas y en reconocer su capacidad de reconfigurar los modos de percibirla, sentirla y pensarla.

76 Andrea Soto, filósofa y teórica de arte chilena, escribe sobre la imagen performativa, por lo que sus apuntes significan un importante puente de transición hacia lo coreográfico. El pensamiento de Soto emerge ante una confrontación con la hegemonía visual de las imágenes, a las que considera que dominan el horizonte del campo de estudio. Pese a esto, menciona que no le interesa indagar sobre *qué es la imagen* sino reflexionar *qué hacen las imágenes*. Como efecto, la autora cuestiona la primacía de la visualidad a través de un ejercicio de pensamiento que delimita una distancia con los parámetros de representación, insistiendo en su lugar, en aquellas cualidades que intensifican la experiencia que se desprende de un tipo de imagen que transforma y deforma su acontecer.

Sobre esta línea, Soto externa la emergencia de disrupción frente a toda imagen que “estandariza un tipo reducido de formas y las pone a circular, creando imágenes para consumir objetos y no para construir miradas”.⁹⁸ A pesar de esto, menciona que no se trata de eliminar o rechazar a todas las imágenes, sino de identificar las posibles formas de relacionarse con ellas, ya que el problema no es el exceso, sino la escasez de imágenes que incitan a imaginar.

De este modo, situarse en la dimensión performativa implica un *desgarrar a las imágenes*, es decir, agujerarlas, y con ello, desestabilizar los lugares de lo común. En sus palabras: “Desgarrarse de la lógica de la representación y de la soberanía del esquema. Doble inflexión que exige pensar los campos de su posibilidad desde otra matriz”.⁹⁹ Con todo esto, pensar a la imagen desde el goce performativo, plantea la reconfiguración de normas de ordenamiento enfocadas en la producción masiva de imágenes vacías. En contraste,

98. Andrea Soto Calderón, *La performatividad de las imágenes* (Chile: Metales Pesados, 2020), 32.

99. Andrea Soto Calderón, *La performatividad de las imágenes...* 43.

se vuelve necesario re-pensarlas desde su condición dinámica y no como un cuerpo cerrado en un mismo esquema.

En efecto, las imágenes performativas rompen con la idea de organización u orden a través de ese desgarramiento, con lo que se prepondera la creación de significados desorganizados y desordenados que no responden a una sintaxis visual o lógica de representación. Dicho de otro modo, se trata de un desgarramiento que insiste en el deseo por liberarlas de la dependencia de una realidad que las preexista, es decir, de una planeación anticipada que, a partir de lógicas de ordenamiento, determinan su resultado y significado. Sin más, hablar de performatividad involucra también el espacio abierto a la experimentación, el error y el imprevisto, con lo que se enfatiza su capacidad autogenerativa. Sobre este deseo de no ceder a la antelación, Soto explica que:

Pensar la performatividad de las imágenes exige pensar como dan forma las imágenes, como se forma una formación. Si performar quiere decir dar forma, entonces performar se trata de una operación en donde la forma no es anterior a su devenir, el proceso no se configura antes de su realización. El prefijo “per” da a entender que esta forma encuentra su modo de ser en un trayecto, por lo que es también una cuestión de relación con lo informe. Por tanto, la operación específica de la performance es la de un pasaje de indeterminación que va anudando formas.¹⁰⁰

77

A través de estas líneas, comparte que en el espacio performativo las imágenes encuentran sentido en el trayecto, y que no tienen que responder a una lógica u composición que las antelean y deduzca. Con esto se abre la posibilidad de configurar imágenes a partir de semejanzas desapropiadas, lo que provoca una imposibilidad de identificación total, pero da paso a la construcción de otras imágenes, “Las imágenes oscilan entre un doble poder: poder de condensar una historia, pero también el poder de detonar otra historia, doble potencia de cifrar e interrumpir”.¹⁰¹ Este poder recae en la posibilidad de crear otros mundos, que en gran medida se construyen desde los deseos, memorias, huellas y subjetividades del otro.

Así, hablar de una potencia de performatividad en la imagen, insiste en comprenderla como dispositivo de generación de realidad y detonador de ideas y subjetividades individuales y colectivas. La imagen se convierte en un síntoma capaz de recorrer los cuerpos, que ya son por sí mismos, contenedores y reproductores de imágenes con capacidad de transformar la información. En este sentido, la imagen performativa opera en la construcción de otras

100. Andrea Soto Calderón, *La performatividad de las imágenes...* 71

101. Andrea Soto Calderón, *La performatividad de las imágenes...* 76.

realidades a partir de los diversos estímulos visuales, sonoros, táctiles, olfativas, gustativos y kinestésicos.

La imagen performativa insinúa una relación única entre los cuerpos que la atestiguan, es decir, una relación que a pesar de compartir un mismo tiempo y espacio, no tiene que ser la misma para todos. La imagen performativa ataca, atrapa y recorre los cuerpos, y es precisamente a eso a lo que se refiere Soto frente a la necesidad de *construir miradas*, que tiene que ver con producir sensibilidades y modos de atravesamiento que surgen de las prácticas coreográficas.

Continuando con el trazo performativo, Ericka Fischer-Lichte, teatróloga, escritora y filósofa alemana propone, desde los estudios teatrales, una alternativa de pensamiento en el ámbito de las artes escénicas como consecuencia de las transformaciones asociadas al giro performativo.¹⁰² Ante estas transformaciones, Fischer-Lichte propone la estética de lo performativo como vía de reflexión de acontecimientos escénicos que desbordan los límites de la historia del arte, la hermenéutica o la semiótica. En este trayecto, la escritora rescata la performatividad en su dimensión corporal, poniendo el foco en acontecimientos escénicos, principalmente de performance. Gracias a este análisis en torno a la potencia performativa, es que su propuesta funge como vía para reflexionar sucesos escénicos que, al no obedecer lógicas tradicionales, son impredecibles en su acontecer. En este sentido, dialogar con este pensamiento tiene que ver con la identificación de una serie de cualidades que tienen en común los eventos efímeros del cuerpo.

78

En este panorama, la dimensión performativa pone el foco en las relaciones con el cuerpo, con la escena y con la relación en escena con los otros. Dicha relación implica una transformación de los cuerpos testigo, a los que denomina como actos performativos corporales. Estos actos implican procesos de *corporización* en los que el cuerpo se concibe como una lámina de determinaciones históricas que ya no es contemplada como signo, sino como materia. En suma, la potencia de lo performativo sitúa al arte escénico como área de conocimiento que no se agota en el espectáculo, sino que tiene la capacidad de intervenir y incidir en el contexto.

Uno de los aspectos principales de la propuesta, es la sustitución de la noción de obra por la de *realización escénica*, con la intención de referir a un suceso único que se experimenta como resultado de las acciones en un momento, espacio y tiempo

102. El giro performativo en este panorama tiene que ver con una ruptura frente a las taxonomía teatrales, como la eliminación de frontera entre las artes, la redefinición de los roles de espectador y actor, la eliminación del texto dramático y la sustitución del concepto de obra por el de realización escénica.

compartido.¹⁰³ Esta asimilación de realizaciones escénicas, también tiene que ver con la aproximación al juego o la fiesta, es decir, con formas de convivio que provocan reacciones físicas en los cuerpos, a través del contagio anímico de la experiencia. Asimismo, otra de las cualidades de las realizaciones escénicas es la transformación del espectador en actor, a lo que la autora refiere como *cambio de roles*.

Una vez expuesto el cambio de roles, se vuelve imprescindible la copresencia física, a través de la que se define una nueva relación entre los partícipes, en la que los espectadores dejan de ser considerados observadores pasivos y se sustituye la relación sujeto/objeto por la de *cosujetos*. De este modo, compartir un mismo espacio provoca un *bucle de retroalimentación* que Fischer-Lichte aborda como autopoiético, autorreferencial e impredecible, pues “La realización escénica surge como resultado entre actores y espectadores, no es fijable ni transmisible, si no fugaz y transitoria, no le importan los textos ni los artefactos”.¹⁰⁴ Además, a la estética performativa también le interesan la investigación de estrategias que potencian la creación de comunidad, los modos de contacto (físico, psicológico y sensorial) y la fuerza de *liveness*, es decir, de las acciones en vivo.

A modo de suma, la autora también reflexiona sobre el desplazamiento de la experiencia estética de una postura de admiración y contemplación a “la experiencia conjunta de los cuerpos reales en un espacio real”.¹⁰⁵ Lo anterior significa que la experiencia estética acontece entre los cuerpos presentes, las percepciones, las interacciones y los contagios que se van creando y compartiendo durante el encuentro. Este énfasis en la experiencia también acentúa la imposibilidad matérica de todo hecho escénico, efímero e irrepetible, por lo que el peso de la materialidad en la producción performática recae en otros aspectos como: corporalidad, presencia, actualidad, espacialidad, atmósferas y sonoridad. Fischer-Lichte se encarga de explicar estos ecos de los eventos performativos, los cuáles se explicarán brevemente, ya que son imágenes que se desprenden de las prácticas coreográficas.

En cuanto a la corporalidad, materia y soporte del proceso, se concreta en dos fenómenos: los procesos de corporización y el fenómeno de la presencia. La corporización tiene que ver con la idea de *encarnación*, como forma de antítesis de la actuación, lo que

103. M. Herrmann, fundador de los estudios teatrales en Alemania fue quién propuso el término de *realización escénica* al desplazar la idea de cuerpo como “portador de signos” en un sentido más de lo ficticio a la de “cuerpo real”, lo que implica una transición del estatus sígnico al material.

104. Ericka Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo...* 34.

105. Ericka Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo...* 73

implica un estado real en el cuerpo del actor/bailarín que logre un efecto directo en el cuerpo del receptor. La corporalidad es uno de los aspectos más importantes en el proceso, ya que el contagio de cuerpo a cuerpo es resultado de compartir un mismo tiempo y espacio, lo que desemboca en la transformación de los estados del cuerpo.

Por su parte, la presencia, además del cuerpo físico de los copartícipes, también contempla a los objetos en escena, es decir, los medios que aportan a la construcción del todo escénico. En este mismo sentido, el fenómeno de la presencia tiene que ver con una tensión y fuerza generada por los cuerpos, lo que también implica una noción del *aquí y ahora*, es decir, con el presente inmediato, lo que implica una *actualidad* de los cuerpos.

Continuando con la lista, la espacialidad refiere más que al espacio físico-geométrico de la escena, a la construcción de espacios performativos, es decir, la activación de espacios no convencionales. Pensar en el espacio performativo tiene que ver con la reconfiguración de las relaciones espaciales entre artistas y copartícipes, lo que implica una desestabilización de los formatos tradicionales de la escena. Estos espacios pueden ser aquellos que proponen otras formas de experimentar lo escénico, como los formatos que son creados para ser presenciados a 180° o bien, los que invitan al público al escenario, lo que también incita a una especie de intimidad con los otros.

80 En cuanto a las atmósferas, la autora dice que, el espacio performativo siempre es un espacio atmosférico, ya que existen diversas estrategias escénicas para crear atmósferas capaces de aportar a la experiencia. Esto significa que construir atmósferas implica crear imágenes que provoquen diferentes sensaciones en el cuerpo, y que tiene que ver con los olores, percepciones, sinestesia, ambientes, luz, vacío y sonido. Cada uno de estos soportes tienen la capacidad de crear imágenes en los espacios escénicos y que atraviesan a modo de experiencia múltiple, todos los sentidos.

Sobre esta misma línea, la sonoridad se concibe como un medio que se expande y afecta al cuerpo, ya que la música, la voz, los sonidos, e incluso el silencio son medios capaces de penetrar en incitar memorias, subjetividades y emociones. El fenómeno sonoro es una de las fuentes de mayor a potencia y resonancia en lo escénico. Es un detonador de imagen, y es imagen y presencia por sí mismo. En relación con la dimensión sonora, la autora menciona cualidades como la temporalidad y el ritmo, ambos aspectos como detonadores de articulación entre corporalidad, espacialidad y sonoridad. A través del estallido de estos factores, implícitos en las realizaciones escénicas, Fischer-Lichte fundamenta su propuesta conceptual en las siguientes nociones:

1. *Performativo*: que implica una realización y acción escénica transformadora
2. *Corporalidad*: sustento creado a partir de la relación y copresencia física dada por los cambios de roles, la creación de comunidad y los diversos modos de contacto que generan el bucle de retroalimentación
3. *Materialidad performática*: en ausencia de una materialidad objetual, la materialidad de la escena implica la corporalidad, espacialidad, presencia, actualidad, atmósferas y sonoridad.

Para una estética de lo performativo, la materialidad reside en gran medida en la percepción a través de las sensaciones que se generan durante el acontecimiento y que pueden manifestarse a través de gestos, temblores, sollozos: “cuando son vistos, oídos, sentidos, olidos, se convierten en parte integrante del bucle de retroalimentación autopoiético, porque se articulan físicamente o porque conllevan a reacciones físicas perceptibles para otros”.¹⁰⁶ Es así como a través de la estética performativa, la autora busca proveer de una ruta de incidencia a fenómenos artísticos indisciplinados que son únicos en su acontecer.

El goce performativo de las imágenes coreográficas encuentra afinidad con el desgarre postulado por Soto, un desgarre que desafía lógicas de representación, lo que conlleva “atender entonces no sólo a lo que la imagen reúne, sino aquello que se está formando”.¹⁰⁷ Además, se reitera la semejanza con el pensamiento de Fischer-Lichte en el que, a través de una constante rearticulación entre teoría y práctica, se ponen en juego una serie de inquietudes que es posible identificar en las prácticas coreográficas contemporáneas. De estas líneas interesan en gran medida, los modos de investigación de las relaciones de los cuerpos, así como el intercambio generado gracias a la condición presencial de los actos escénicos. De igual manera, también es posible articularse con una serie de efectos que la autora atiende y que son responsables de crear imagen como el sonido, el espacio, la materia performática, la voz, el ritmo, entre otros, como medios de vinculación y provocación de imaginarios.

Con esto, se acentúa una vez más la potencia de las imágenes performativas en lo escénico, las cuales a través de la articulación de los conceptos y experiencias revisadas hasta ahora se van desprendiendo cualidades que se verán reflejadas en los diálogos que se proponen con trabajos coreográficos de artistas que de origen o residencia en México.

106. Ericka Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo...* 286.

107. Andrea Soto, *La performatividad de las imágenes...* 46.

2.3 Prácticas coreográficas performativas en México

Hasta este punto se ha abordado a la coreografía como fuente polifacética de afecciones entre cuerpos, gracias a una fuerza de atravesamiento, en donde radica su performatividad. En este recorrido, también se adelantó que la coreografía es un espacio en el que cohabitan imágenes sensibles que se vislumbran desde su potencia energética, desestabilizadora y expandida. La coreografía en complicidad con la performatividad de sus imágenes, se piensa como lugar para la acción, el encuentro, la afección y la transformación.

En este ámbito, las imágenes coreográficas cobran vida a través del cuerpo, el movimiento, la luz, los materiales, los sonidos, los olores, lo visible, lo invisible, el espacio y un perpetuo etcétera. Las imágenes coreográficas han sido comprometidas como posibilidad de deconstrucción de los lugares comunes, pues “pensar en el estatuto performativo de las imágenes implica reubicar la dimensión figurativa, detenerse en la fábrica de las imágenes, en sus prácticas, en su *poiesis*. La imagen como grieta que se traza en la anarquía de lo que se nos presenta”.¹⁰⁸ Las imágenes coreográficas performativas revelan así un deseo de reconfiguración, en el que se hacen validos otros modos de ser escuchadas, vibradas, tocadas, miradas, percibidas, sentidas.

82

Pensar en las imágenes coreográficas, también es considerar sus resonancias, ya que incitan un “intercambios de estados de los cuerpos”.¹⁰⁹ A propósito de esto, Didanwy Kent enlaza los conceptos resonancia, eco y reverberación, términos generalmente asociados al universo sonoro, pero que se relacionan con las prácticas escénicas como “fenómenos vibratorios, que describen un flujo energético, vinculados siempre a la materia y a la memoria”.¹¹⁰ Es así como, a modo de préstamo lingüístico lo utiliza para referir a los procesos de desplazamiento y movimiento de la imagen más allá de su cualidad visual, ya que “las imágenes son formas vivientes de lo sensible”.¹¹¹ Además, añade que la resonancia opera desde su condición relacional, ya que “la resonancia se define más allá de la vibración de un cuerpo, como un fenómeno que siempre implica al menos dos cuerpos con diferente frecuencia de resonancia en la que ocurre un encuentro vibratorio”.¹¹² En este sentido, hablar de resonancia tiene que ver con

108. Andrea Soto, *La performatividad de las imágenes...* 73

109. Laurence Louppe, *Poética de la danza contemporánea...* 27.

110. Didanwy Kent, “Resonancias de la promesa...” 132

111. Didanwy Kent, “Resonancias de la promesa...” 132

112. Didanwy Kent, “Resonancias de la promesa...” 135.

los desplazamientos y vibraciones de las imágenes performativas comprendidas como cargas energéticas, dinámicas y vivas.

A través de esto, el acontecimiento escénico es considerado una caja de resonancias, con capacidad de *repercusión*, gracias a la carga energética de las imágenes que serían las responsables de provocar ecos ya que, “no hay sensación sin vibración y esta última puede ser sonido, pero también es textura, color, luz, forma, etc.”.¹¹³ Así, la imagen coreográfica vibra, repercute, golpea, sacude y toca a los cuerpos a través de la memoria o huella mnémica que repercute en el encuentro.

En este trayecto, la coreografía se habita como lugar de coexistencia de imágenes amorfas, inconclusas, ardientes, vibratorias, desgarradas, es un diálogo que “pasa por ese tejido conjuntivo de relaciones sensoriales entre la danza y su testigo. Es variable, fluctuante, profundamente circunstanciado, vinculado a una experiencia difícilmente generalizable”.¹¹⁴ Todo esto acentúa también la condición de imagen en movimiento que no se agota en el acto coreográfico, sino que puede perdurar a través de las vibraciones y repercusiones que ella misma desprende. Así, las acciones coreográficas son concebidas como un espacio de activación sensible, ya que:

El tipo de percepción que propone el espectáculo coreográfico es a la vez múltiple e íntimo. Múltiple porque, además de la mirada, y sin duda en mucha mayor medida que ella, son las sensaciones cinestésicas las que nos ponen en relación con una obra, sus vías de creación, sus objetivos y su sentido. Íntima por que, dado que se trata de las capas sensitivas del tacto, la relación del análisis con los canales de la percepción convocada tiene más que ver con nuestra dimensión más secreta, y a la vez más próxima a lo sensorial y a lo emocional, que con aquello que es directamente traducible en los términos racionales habituales.¹¹⁵

83

Esta multiplicidad e intimidad evidencian la imposibilidad de limitar a las imágenes coreográficas a parámetros homogéneos, pues cada proceso y resultado, desprende experiencias únicas e irrepetibles.

Para complementar este trayecto, es necesario regresar al *pensar con mover* convocado por Marie Barden en el que los saberes-hacer de la práctica puedan mostrar algo sobre esta relación entre pensar y pesar, mover y conmover. La proximidad con el pensamiento de Bardet ha sido un goce que se ha podido articular con un *hacer-pensar-sentir* performativo en lo coreográfico. Este pensamiento, circunda en encontrar modos de resistencia al oculocentrismo, en tanto que focal, central y frontal, como un ejercicio hegemónico

113. Didanwy Kent, “Resonancias de la promesa... 139.

114. Laurence Louppe, *Poética de la danza contemporánea...* 28.

115. Laurence Louppe, *Poética de la danza contemporánea...* 31.

de la mirada que ha dominado al pensamiento occidental y que es consecuencia de una separación con el tocar, en cuanto a mirar se tiene que alejar del tocar y del ser tocado.

Entre otras disposiciones, la autora convoca a un higienizar el mirar del tocar y el tocar del mirar, irrumpiendo así con una *intocabilidad* de los sentidos. Bardet reconoce y experimenta como en las prácticas corporales existen saberes-sentires a través de los que se pueden tejer diferentes alianzas entre mirar, tocar y dejarse tocar. Con todo esto, lo que comparte Bardet, en cuanto crítica al oculoctrismo (no condena a la visualidad), es que existe cierto modo de mirar que al ser separado del tocar es que se vuelve focal, frontal y central, por lo que será necesario pensar estas dos direcciones (mirar y tocar) al mismo tiempo y en solidaridad.

Esta fidelidad a la focalidad es consecuencia de la concepción de la percepción a través de cinco canales separados (5 sentidos o 6 cuando se considera a la propiocepción y kinestesia) en los que el mirar está separado del tocar, e incluso del escuchar. En este sentido, es que intenta irrumpir toda oposición y jerarquización entre los sentidos, una jerarquización en la que la mirada es el sentido del conocimiento, como si el tocar o el escuchar tuvieran que ser desplazados o suprimidos en la jerarquía de los sentidos.

84 Ante esto, lo que propone Bardet es un contagio entre los sentidos, que ha sido provocado desde los saberes-sentires que la autora ha experimentado como bailarina, donde la percepción no pasa por cinco canales aislados sino por la *amodalidad perceptiva*, en la que es posible cruzar los sentidos con lo que escuchar se prolonga con un mirar y se prolonga con un tocar, lo que significa que los sentidos son mucho más que canales separados y jerarquizados, sino que funcionan como un sistema de contagio integral.

Sobre este mismo tejido, también menciona que el percibir no está condenado a la pasividad, ya que al considerar este abanico receptivo y desjerarquizado de los sentidos, la percepción implica acción, por lo que lo aborda como *percepción*, lo que implica que percibir siempre es moverse, es decir, es una acción. Se trata de una dimensión que no es de formas, sino de fuerzas, lo que implica que percibir, desde esta posibilidad de cruce de los sentidos, conlleva una acción y una repercusión.

Bardet recorre y descubre a través de su práctica corporal, enfocada en la improvisación, a la que considera un hacer-pensar, ya que implica un “Combinar movimientos-sensaciones y movimientos-acciones, sentir y moverse, escuchar-leer y actuar, tal podría ser una primera manera de decir lo que ocurre en una danza, y en particular, cuando ella presenta su composición sobre la marcha”.¹¹⁶

La improvisación es un recurso de gran interés para la práctica coreográfica que se experimenta y piensa en esta investigación, ya que tiene que ver, entre otros motivos, con crear imágenes en un presente continuo que implica componer a través reacciones y sensaciones que atraviesen en múltiples direcciones.

Así, para un *pensar con mover*, “el movimiento crea y es creado en una coexistencia, un enredo, una pluralidad, una superposición de puntos de vistas al mismo tiempo que de cosas vistas, de perspectivas de momentos, de imágenes dinámicas, es decir que es, intrínsecamente, multiplicidad, y captados a través de esta profunda conciencia sensible”.¹¹⁷ Gracias a esta suma de modos de pensar, sentir y hacer es que se puede aterrizar la propuesta en torno a una performatividad de las imágenes en la coreografía, como dispositivo de creación de realidad que es compartida, intercambiada y que contiene una infinitud de repercusiones en su acontecer.

A partir de este momento se reflexionarán algunos de los contagios latentes del hábitat coreográfico que se seguirán retroalimentando gracias al acercamiento a coreografías, artistas y creadoras con proyectos que no son más que un desborde del accionar escénico en un sentido performativo. En este camino de insistencias por pensar a la coreografía como lugar para las imágenes performativas, comienzan a materializarse las ideas trazadas gracias al acercamiento al trabajo de coreógrafas en México, quienes además de ser un motor para pensar los espacios coreográficos, son artistas que no han dejado de insistir en desbordar periferias disciplinares en la coreografía.

Asimismo, por ahora se reflexiona sobre tres dimensiones coreográficas performativas, la luz, el sonido y el espacio. Sin embargo, esto no significa que sean los únicos medios en los que se puede manifestar la imagen performativa, se mencionan aquí a modo de ejemplo de las muchas posibilidades de performatividad en lo coreográfico.

2.3.1 Atravesar al cuerpo lumínico

En las artes escénicas, la luz es un recurso que se constituye desde un campo teórico y técnico, pero también poético. El lenguaje lumínico ha tenido una relación casi imprescindible en los actos escénicos, gracias a su capacidad de visibilizar u ocultar cuerpos (humanos o no) en el espacio, así como de crear atmósferas, ambientes e ilusiones a partir de una relación que, desde esta perspectiva, se considera rizomática con el resto de los medios. El arte lumínico, además de

117. Marie Bardet, *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía...* 222.

su función práctica como fenómeno físico, es fenómeno artístico al ser un transformador del tiempo, los cuerpos y el espacio. Si bien es cierto que desde su incursión en el ámbito de las artes vivas se ha considerado un aliado imprescindible, la luz en escena dejó de ser una herramienta subordinada a la coreografía y comenzó a ser un medio con presencia, poética y fuerza propia.

Sin duda, pensar en luz es enfatizar sus funciones transformadoras ya que, a través de cualidades, como color, textura, forma, ángulo o intensidad (entre otros), es que presume su capacidad de acompañar y distorsionar el diseño coreográfico. Esta perspectiva es considerada para un foro o teatro, pues la complejidad mecánica, fuente de energía y estructuras necesarias para llevar a cabo una producción lumínica, son propias del aparato teatral. Aun así, esto no significa que el teatro y las estructuras luminarias sean la única posibilidad de crear luz. El ejercicio lumínico se ha desplazado hacia otros procesos de experimentación a partir de fuentes como luz natural o luces alternativas, cotidianas o híbridas (lámparas, velas, encendedores, reflejos, lámparas LED, celulares, etc.)

El diseño lumínico, idealmente se va creando a la par del proceso creativo, siendo parte de las ramificaciones de la investigación coreográfica. Sin embargo, esta intención es compleja ya que, al no tener acceso a las cabinas durante el proceso creativo, la iluminación persiste como imaginación y diseño, lo que requiere un inmenso talento sobre su inserción y funcionalidad a futuro. De igual manera, el diseño (también idealmente) es creado por un experto en la profesión, sin embargo, no es de sorprenderse que muchos coreógrafos sean los mismos iluminadores de sus acciones escénicas como consecuencia a la falta de financiamiento para cubrir las colaboraciones indispensables en la profesión.

Dejando de lado las diversas problemáticas que se podrían discutir en torno a la práctica, lo que interesa es dialogar sobre la posibilidad de transformación y creación de nuevos espacios, ya que es en esta potencia en donde radica su performatividad. Y es que, gracias al conocimiento, experimentación y tratamiento de la luz, se pueden no sólo habilitar espacios, sino también afectar realidades y potenciar imaginarios, todo esto a partir de la alteración de la percepción objetual, temporal y sensorial, lo que permite detonar diferentes formas de mirar, sentir, pensar e incluso, escuchar a través de la luz. El arte lumínico goza de la facultad de crear un sinfín de efectos visuales, sonoros o táctiles, como se verá con algunos proyectos coreográficos contemporáneos, en los que la luz ha sido guía y motivo de experimentación para los artistas.

El arte lumínico presume así su agencia performativa a consecuencia de la capacidad de transformar, ampliar y/o limitar el espacio, gracias a cualidades como ritmo, movimiento,

desplazamiento, pausa, volumen, contraste, exposición, relieve, saturación, fragmentación, vibración (y más), lo que multiplica las posibilidades de devenir acción escénica. Es así como, a pesar de ser considerada un medio intangible, la luz goza de una presencia que se puede ver, tocar, escuchar o sentir. Incluso, se puede decir que la luz es por sí misma coreografía, sin necesidad de los cuerpos (bailarines) en escena, pues tiene capacidades autónomas y dinámicas con facultades de trazar movimientos y modificar espacios arquitectónicos, como una coreografía de luz.

Es importante mencionar que hasta hace poco no existía una publicación exclusiva del quehacer coreográfico en México en torno a la iluminación. Ante esta perspectiva, la artista lumínica-escénica-interdisciplinaria Jéssica Elizondo, se dio a la tarea de reunir a dialogar a algunos coreógrafos, artistas visuales e iluminadores del panorama coreográfico mexicano, con la intención de crear un diálogo y reflexión en torno a la práctica. En definitiva, vale mucho la pena rescatar algunas reflexiones de estos detonadores de luz que enfatizan sobre esta práctica como forma de pensamiento. La editora menciona:

Creo que la composición coreográfica actual se trata de cuerpos creando espacios, que la composición lumínica para la coreografía contemporánea, no va de iluminar bailarines, sino de habilitar espacios para ser habitados o transitados, implicando, más no explicando, desprendiéndose de un discurso individual, para estar atenta a la escucha, tanteando posibilidades de lo que puede ocurrir o no, de lo que decidimos y de cómo cambia en todo momento y sólo así se posibilita la composición lumínica como una práctica de la danza, entre múltiples procesos de pensamiento y de actualización.¹¹⁸

87

Esta recopilación de pensamientos que sobre el discurso individual del medio, pondera que, tanto la iluminación como la coreografía, son campos de pensamiento y prácticas independientes, pero con un deseo de intercambio y afección que persiste. Además, se abordan como prácticas naturalmente colaborativas y en constante búsqueda por desestabilizar las (aún) jerarquías escénicas.

A través de esto se puede compartir que, la luz es imagen performativa gracias a su capacidad de transformar cuerpos y espacios, y con ello, provocar experiencias, incitar imaginarios y despertar sensibilidades. A partir de ahora, se mencionarán algunos trabajos coreográficos de artistas que buscan experimentar posibilidades de crear y compartir un mismo espacio escénico en el que se concibe a la luz como eje y parteaguas del proceso. Para empezar, Julia Barros de la Mora, interprete, coreógrafa e investigadora de artes vivas y a propósito de la performatividad lumínica, menciona que:

En este caso, buscar el potencial performático de la iluminación consistiría en pensar la iluminación como un intérprete más en escena basándonos en los aspectos materiales y conceptuales más básicos: la iluminación como fuente de luz y calor, como un objeto (a través de las luminarias, cables, entre otros), como dador de visibilidad total, parcial o nula, como la capacidad de dar textura o modificar los elementos en escena, como transformador de ambientes, manipulador de temporalidades, creador de espacios, como la capacidad de cambiar volúmenes y formas a través de los colores, como potencializador de sucesos, con la capacidad de desarrollar un baile propio en los cambios de luz, entre otros aspectos que ahora no puedo imaginar. Es decir, entender la iluminación desde lo que el propio concepto y materialidad invocan -más allá de las relaciones ya establecidas y conocidas-, abre posibilidades de relación discursiva, material y por ende coreográfica entre la iluminación y el resto de los elementos que entran en escena.¹¹⁹

88 Julia menciona que es esencial ir más allá de las relaciones establecidas, por lo que considera a la iluminación un intérprete más en escena, además de ser un potencializador de sucesos, lo que incita a experimentar y jugar con el elemento. Un ejemplo de este acercamiento es *OPEN CLOSE SOLO* (2016-2022), pieza coreográfica que experimenta las relaciones entre luz y movimiento a partir de la activación del espectador en la coreografía. Al inicio de la pieza, la artista pide a los asistentes ser cocreadores de la acción, por lo que la instrucción que les da es: cerrar los ojos cuando ella diga *close* y abrirlos cuando diga *open*. Con esta premisa, se plantea la noción de espectador como agente activo, haciéndolos parte del suceso a través de la experimentación de la visibilidad o la no visibilidad, y convirtiendo en manipulador de luz a los propios cuerpos.

Durante toda la acción, Julia indica abrir o cerrar los ojos con diferentes intervalos temporales, lo que implica atención y relación con lo que sucede en escena. Así, cada vez que se abren los ojos, se presentan diferentes imágenes, lo que provoca cierta curiosidad por saber que se mostrará al abrir los ojos. Además, la coreógrafa recurre a la imagen sonora ya que, al cerrar los ojos, se escuchan sonidos de acciones como pasos o golpes con una cuerda, lo que permite imaginar lo que está sucediendo en el espacio escénico. Es así como los cuerpos se vuelven parte del acontecimiento al entrar en un juego de opacidad y visibilidad, lo que induce a versiones únicas de lo que se va a revelando en escena. El abrir y cerrar los ojos, a veces a mayor velocidad, transforma y altera la visibilidad de cada uno de los asistentes, como una especie de estrobo personal. *OPEN CLOSE*

119. Julia Barrios de la Mora, “La iluminación y su potencial coreográfico discursivo” en *Iluminando espacios*, Ed. Jessica Elizondo (México: DocuMaster, 2020), 33.

SOLO se desdobra como una experiencia performativa en la que los modos de ver, escuchar e imaginar, son alterados y direccionados por la intérprete.



89

Imagen 3. *OPEN CLOSE SOLO* de Julia Barrios de la Mora, obra en constante cambio y desarrollo (2016-2022), Fotografías de Secretaría de Cultura Jalisco, Rodolfo Hernández, David Flores, Teatro de la Paz, <https://juliabarriosdelamora.com/open-close-solo/>.

Ya situados en el universo performativo coreográfico, es imprescindible pensar en el uso de luz natural como fuente creativa. Tania Solomonoff artista en danza, performance y artes visuales Argentina con residencia en México, cuyo trabajo se centra en la investigación corporal y estética en torno al cruce de disciplinas y procesos de creación, en la identidad y transculturalidad, las prácticas somáticas y la memoria colectiva a través de la danza, el performance y técnicas psicocorporales, medios audiovisuales y gráfica, así como la interacción con comunidades específicas. Solomonoff cuenta con un amplio archivo de sus trabajos coreográficos que se materializan



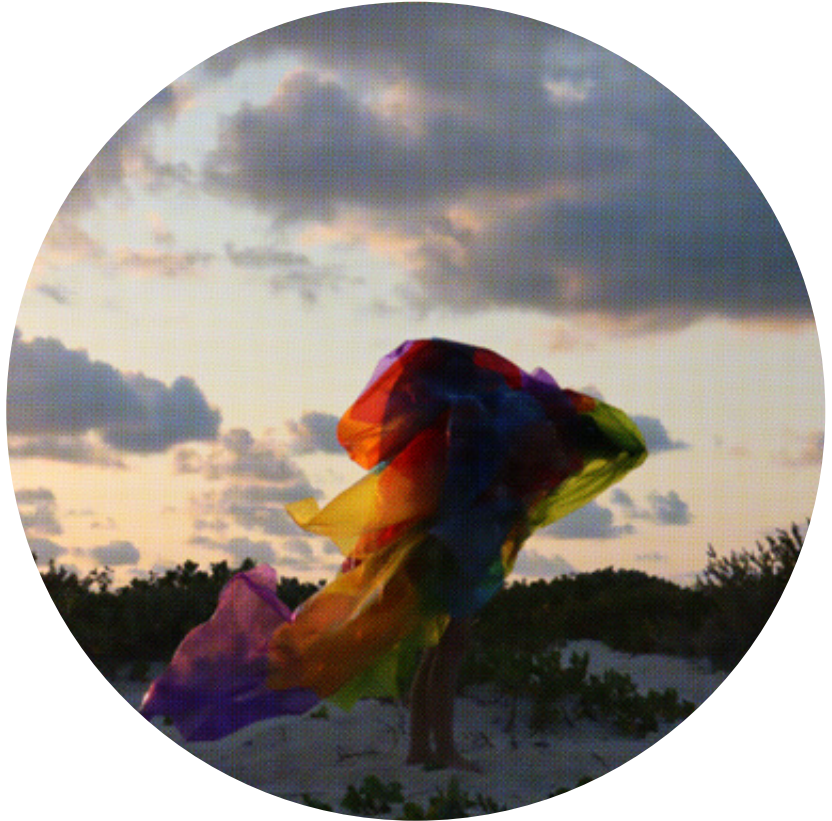
90

Imagen 4. *OPEN CLOSE SOLO* de Julia Barrios de la Mora, obra en constante cambio y desarrollo (2016-2022), Fotografías de Secretaría de Cultura Jalisco, Rodolfo Hernández, David Flores, Teatro de la Paz, <https://juliabarriosdelamora.com/open-close-solo/>.

en dibujos, videos, fotografías o bordados y que en su mayoría se han creado a partir de intervenciones colectivas, lo que dota de una potente performatividad a cada uno de sus proyectos, los cuales requieren de procesos prolongados de experimentación y que, al ser prácticas de sitio recurren en gran medida al uso de luz natural. El trabajo de Tania es experiencial y transformador, por lo que traerla a la reflexión tiene que ver precisamente con una intención de desbordar lógicas escénicas, en este caso con una atención a la luz en un sentido completamente cotidiano, con lo que la artista menciona:

Pienso la luz como vibración, estado de la materia, espacio, información, movimiento, poder. Pienso en la idea geofísica y orgánica de la luz. Nuestro Sistema Nervioso y Solar son lumínicos. Micro y macro. La ubico en el origen molecular sosteniendo los ecosistemas. Pensar en la luz antropocéntrica y

cosmogónica son otras posibilidades: las nociones de aparición y desaparición de la luz en la historia de la humanidad, del lugar que ocupa en el imaginario de las colectividades, de cómo interviene en nuestra relación con lo natural, lo artificial y lo híbrido. La luz visibiliza, oculta, revela, circula. Atraviesa sin fin de sutilezas.¹²⁰



91

Imagen 5. *Moverse al Sol* de Tania Somolonoff, Estancia creativa en Traspatio (noviembre 2020 y abril 2021), Fotografía de Octavio Soto, Centro de Artes Visuales de Mérida, Yucatán, <https://taniadolomonoff.work/moverse-al-sol-2021>.

Como se puede leer, Tania trabaja con la luz como modo de experiencia y memoria de los cuerpos, desde su origen molecular y presencia en la historia de la humanidad. Desde esta perspectiva sensorial, se puede mencionar *Moverse al Sol* (2021), proyecto realizado a partir de una estancia creativa en Mérida, Yucatán que

120. Tania Solomonoff, “Pienso la luz”, en *Iluminando espacios*, ed. Jessica Elizondo (México: DocuMaster, 2020), 238.

“se aborda como un ejercicio sencillo y prolongado de intercambios y contactos físicos, psíquicos, afectivos y energéticos entre seres, cosas y entornos. Tocarnos y pensarnos mediados por la luz del Sol como guía y sostén”.¹²¹ *Moverse al sol*, fue una estancia colectiva motivada por una serie de premisas en torno a la experiencia atravesada por la luz, como una búsqueda de movimiento entre células y colores que busca ser afectada por una práctica lumínica y contemplativa desde la memoria solar. La artista comparte que durante la estancia se realizaron ejercicios direccionados al intercambio de estados del cuerpo con el entorno.

El resultado de esta experiencia se materializó a través de performance, dibujos, objetos, materiales, libros, fotografías, videos, poesía y un mosaico de celofán como un objeto lumínico-cromático-anímico creado en colectivo. La práctica de Tania Somolonoff es colectiva y sensible, de la que se desprenden archivos que orbitan sobre una experiencia de los cuerpos única e irreplicable. Como es evidente, los proyectos de Somolonoff no dependen del espacio escénico tradicional, sino que buscan habitar paisajes y espacios naturales que detonen otro tipo de efecto en los encuentros. Además, los diferentes formatos de salida, reconocen otro tipo de acercamiento al proceso, ya sea a través de la exposición de dibujos y fotografías, o de la proyección de videos como archivo. La artista constantemente cuestiona cómo producimos, experimentamos y socializamos nuestros saberes, por lo que su práctica se interesa en la escucha de experiencias y procesos de investigación en colectivo.

92

En esta red de trabajos de artistas latinoamericanas que han experimentado a la coreografía desde un goce performativo, también se puede mencionar a Stéphanie Janaina, coreógrafa y performer mexicana con estudios en danza, artes plásticas y cine. Es importante aclarar que el proyecto que se menciona no sucedió en México, por la naturaleza de la propuesta, sin embargo, la trayectoria de la artista ha sido desenvuelta principalmente en el país. Stéphanie colabora con el músico chileno Nicolás Jaar, por lo que también se atraviesa una intensa performatividad sonora en sus proyectos. Juntos crearon el proyecto *¡miércoles!*, el cual consistía en reuniones semanales de performances e improvisación de movimiento y sonido en los que experimentaban a partir de una publicación escrita para cada reunión, como una nota al pie de la improvisación. El proyecto *¡miércoles!* sólo sucedía los días miércoles de la semana, pero se estrenó un jueves. Muchos de los eventos de este proyecto sucedieron en México, en uno de ellos se presentó *¡miércoles! 004 - Have you seen her* (2019) proyecto en el que la luz del sol y el sonido son motor del acontecimiento.

121. Tania Solomonoff, *Moverse al Sol* (2021) en Works. <https://taniasolomonoff.work/moverse-al-sol-2021>.

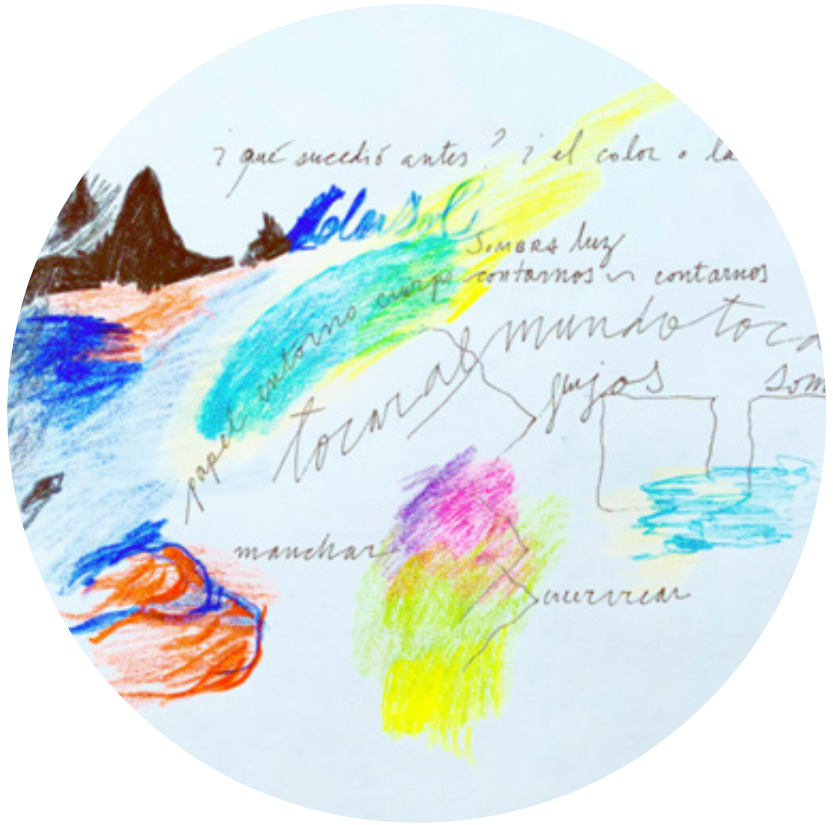


Imagen 5. *Moverse al Sol* de Tania Somolonoff, Estancia creativa en Traspatio (noviembre 2020 y abril 2021), Fotografía de Octavio Soto, Centro de Artes Visuales de Mérida, Yucatán, <https://tanasolomonoff.work/moverse-al-sol-2021>.

Se trata de un performance e improvisación en un sitio específico (desierto de Wadi Rum en Jordania), en el que se convocó al público al atardecer, dejando que la luz, sus cambios y matices fueran dando forma al performance en la búsqueda de un diálogo con el entorno y en el que también se atraviesa una experiencia con el sonido ya que, mientras ella excavaba con un rastrillo, el músico manipulaba el sonido.

Stéphanie ha mencionado que constantemente explora herramientas artísticas alternativas que ponen en cuestión las estructuras patriarcales y colonizadoras, motivo por el que también interesa su práctica. De la misma artista, y a propósito de la iluminación híbrida se puede mencionar *Indiscret* acción performática a 360° en total oscuridad en la que se explora el proceso de transformación de un cuerpo a un objeto-escultura. En este performance los espectadores son los responsables de iluminar



Imagen 6. *Have you seen her* de Stéphanie Janaina en ¡miércoles! 004 en el desierto de Jordania, 2019, fotografía de Mohammed Zararia, <https://www.stephaniejainaina.com/page3.html>.

la escena con el flash de cámaras desechables, con lo que se acentúa su postura de *voyeur* que observa la acción, haciendo visible al cuerpo solo durante milésimas de segundo. Con esto, se confronta un deseo de ver lo que en un inicio no tendría que verse en público, y los asistentes toman total responsabilidad de cuándo y qué iluminar. Lo que la artista buscó con este ejercicio fue romper con una jerarquía obvia en lo coreográfico, en la que el artista de manera unidireccional decide todo. Este último proyecto, si sucedió en México, sin embargo, el año exacto de estreno de la obra es desconocido, además, no se encontró registro fotográfico de calidad.

Al continuar con este trayecto por investigar y traer al diálogo proyectos coreográficos que presumen de una potencia performativa, sobresale *Leviathan* (2020) de Magadela Leite (Uruguay/México), coreógrafa, performer y ensayista con residencia en México. *Leviathan* es una práctica de reflexión corporal para dos intérpretes en



Imagen 7. *Have you seen her* de Stéphanie Janaina en ¡miércoles! 004 en el desierto de Jordania, 2019, fotografía de Mohammed Zararia, <https://www.stephaniejanaina.com/page3.html>.

la que se intenta presentar un cuerpo que escapa a la representación de un cuerpo, las acciones se realizan en vivo y con luz natural. La pieza está inspirada en la película *Leviathan* (2012) y en el cine estructural, motivos de interés constante en los artistas. La premisa de la acción coreográfica es desplazar dos cuerpos totalmente pegados y encastrados frente a frente, anulando la cara y la vista. Esta coreografía para dos personas se realiza con luz natural acompañada de una partitura de acciones que lanza las premisas de lo que sucede en el trayecto.

Leviathan no cuenta con ninguna secuencia previamente aprendida, lo que se presenta es una escucha de los cuerpos entrelazados en tiempo real. Toda la acción sucede con un temporizador de 20 minutos que indica la salida de los artistas. La acción busca mostrar un cuerpo vivo, no anatómico, sin coordenadas claras ni jerarquías, a partir de una disposición espacial que

imposibilita una identificación a primera vista. Además, el espectador-testigo puede desplazarse, cambiar el punto de vista o acercarse, lo que elimina la distancia concebida en un marco tradicional escénico. El uso de luz natural tiene la intención de dejar la menor huella de carbono posible. La coreografía fue resultado de un texto como germen creativo a través de un proceso de investigación de 3 años.



Imagen 8. *Leviathan* de y con Magdalena Leite y Anibal Conde, 2020, en GEN Centro de Artes y Ciencias, Montevideo, fotografía de Andrés Arcos, <https://magdalenaleite.net/portfolio/fantasmata-leviathan/>.

Con estos proyectos coreográficos, sobre los cuales valdría mucho la pena ahondar mucho más, es posible aterrizar modos de accionar performativos que desbordan la concepción lumínica y coreográfica de su uso convencional. A través de estos ejemplos la luz también se convierte en un potente medio para construir espacios sensibles. “La luz piensa, es pensada, se mueve, se disuelve, se instala, se diluye, -nunca para-, *hackea*, ocupa y atraviesa. La luz permite, cultiva, posibilita que uno se relacione, que uno se tense y que uno

se olvide”.¹²² Sobre este eje como modo de pensamiento, se dialogó sobre la potencia performativa de los espacios intervenidos y transformados por la luz, con lo que se transita hacia otros modos (con el sonido y el espacio) performativos en el accionar coreográfico.

La luz es cuerpo
La luz comunica
La luz es tiempo
La luz es forma
La luz es movimiento
La luz es sonido
La luz es espacio
La luz tiembla
La luz divide o integra
La luz compone un espacio para ser habitado
La luz fragmenta el espacio del observador
La luz revela o engaña
La luz aparta e invisibiliza a un público observador
La luz te incita como actante pasivo o activo
La luz como cuerpo lumínico
La luz es un ente de pequeños corpúsculos llamados fotones
llenos de energía
La luz es reflexión y refracción
La luz es dualidad entre lo que es tangible e intangible
La luz puede ser uno o la suma de todos
Luz todo o nada
Luz cuerpo
Iluminando espacios.¹²³

97

En el siguiente apartado se ahondará sobre cualidades performativas del universo sonoro, del cual se desprende un cúmulo de imágenes sensibles que también se acompañaran de ejercicios coreográficos específicos.

2.3.2 Escuchar la imagen

No dejarse atravesar por el sonido es imposible. En este pasaje, la dimensión sonora abarca la música, la voz, el ruido, el sonido y el silencio, cada una de estas ramificaciones considerada fuente de imagen. Se puede decir que la imagen sonora es uno de los mayores goces en torno al ser coreográfico por su fuerza de afección en los

122. Shantí Vera, “Consideraciones para cultivar volcanes II (Y rayos) Para Jéscica” en *Iluminando espacios*, ed. Jessica Elizondo (México: DocuMaster, 2020), 194.

123. Jéscica Elizondo, *Iluminando espacios...* 260.

cuerpos. Como podría ser obvio, el rol del audio en el universo sonido-imagen también ha sido imprescindible en cada una de las etapas y transformaciones coreográficas. Ambas prácticas, consideradas parte de las artes vivas y del convivio, demandan la presencia de los cuerpos, lo que incita a un encuentro y afición mutua.

A pesar de esto, la relación música-danza por mucho tiempo fue irrompible, en este paisaje la danza se vio subordinada a una total dependencia con la música. Aun así, como se revisó, fue a partir de los eventos de la danza posmoderna que se rompió con este lazo, dotando de autonomía a ambas prácticas y más aún, permitiendo sumar fuerzas a través de su convergencia. Con esto, un diálogo en torno a la presencia del sonido toma distancia de la idea de que una práctica es más importante que otra.

El sonido atraviesa, vibra y afecta en tantos sentidos que se vuelve complejo escribir sobre su potencia, sobre todo al ser una práctica que en conocimiento y dominio escapa completamente de las manos del que no ha vivido de primera mano la creación sonora. Pese a esto, se intenta despuntar, una vez más, la potencia del sonido como imagen performativa en las acciones coreográficas. Pensar en sonido en un primer momento, desata la idea de ser un creador de ambientes y espacios, es decir, un canal de transmisión auditiva sensible. Los diseños coreográficos generalmente conciben al diseño sonoro como parte fundamental del proceso de investigación, pues acompaña y es acompañado por el movimiento, las pausas, las imágenes, los gestos y todo tipo de acciones en la escena, retroalimentándose y provocándose uno al otro sin cesar.

De este modo, el sonido ha sido fuente de experimentación de cualidades como intensidad, velocidad, ritmo, vibración, acento, pausa, insistencia (y más), es decir, como fuente de provocación de estados corporales, como detonador de memorias y emociones del cuerpo. La creación o improvisación sonora goza de fuerza para hacer vibrar el ambiente y crear imágenes a partir de la intersección con el todo coreográfico. Esto tiene que ver con que lo sonoro se funde con la coreografía, la luz, los objetos y el espacio.

Así, la intersección sonido-coreografía posibilita la creación de imágenes a partir de la exploración de estímulos sonoros y corporales que se desprenden del proceso de investigación en el que, a modo de laboratorio, se experimentan provocaciones entre música y danza. “El sonido es proyección del movimiento, la pulsión o fricción de cuerpos, membranas y objetos. Es una agitación del aire, que manifiesta un resultado tímbrico y acústico propio de los materiales del ambiente en el que sucede”.¹²⁴ También se puede decir que los rangos de

124. Malena Grasiósi, *Sonido Escénico. Universos sonoros de las artes escénicas y performativas* (Argentina, Malena Grasiósi 2021), 8.

experimentación sonora se han amplificado tanto que hoy en día es posible generar y utilizar sonido en y para la escena desde diversas fuentes y formas de crearlo.

Los paisajes sonoros tienen la capacidad de traducirse en experiencia acústica orientada a un complejo sistema de percepción multisensorial, lo que también da pie a al uso de la improvisación en la práctica, especialmente en términos coreográficos de esta misma índole. Del mismo modo, también se puede hablar fuentes sonoras cotidianas como voces, sonidos del ambiente, ruidos provocados por acciones u objetos en movimiento, instrumentos o artefactos acústicos, o bien, todo lo que genere sonido y que puede ser utilizado como medio de transmisión en los sucesos coreográficos. El universo sonoro acciona en el espacio por sí mismo afectado y afectando el todo arquitectónico (foro, teatro, galería, espacio alternativo) según las condiciones acústicas y técnicas con las que se disponga.

Como coreógrafa y creadora escénica, el diseño sonoro ha sido un importante detonador de estados, sensaciones, emociones, imágenes y con ello una fuente indispensable de exploración y construcción de movimiento. La música atraviesa al cuerpo, lo transforma, guía y acompaña, tanto al que se mueve como al que recibe, quién a través de una dimensión kinestésica puede percibir y contagiarse del ser en movimiento. Su importancia también radica en que a través de largos procesos de investigación sonora-corporal se logra una transformación en el estado de los cuerpos, lo que convoca a una atención en la escucha. Una escucha que implica la participación del oído, lo que se puede traducir como una escucha profunda de lo que se desprende la importancia del concepto *deep listening* de Pauline Oliveros.

99

Pauline Oliveros, compositora, improvisadora e intérprete estadounidense, pionera de la música experimental electrónica y que es un referente al pensar en una amplitud de la escucha, dedicó su vida a enunciar la sensibilidad (propia y del otro) de escucha del universo y sus sonidos. Este recorrido por el sonido la llevaron a desarrollar el concepto *Deep Listening*,¹²⁵ el cual apela por una forma profunda de escuchar todo lo posible, es decir, es una escucha intensa de lo cotidiano, de lo que rodea, de la naturaleza, los pensamientos propios y los sonidos musicales. Una escucha profunda que implica atención y consciencia del sentido auditivo con el mundo.

Pauline decía que para crear era imprescindible saber escuchar por lo que externa que oír y escuchar son acciones diferentes, pues “tienen una relación simbiótica con un uso intercambiable común. Yo diferencio ‘oír de escuchar’. Oír es el medio físico que permite la percepción. Escuchar es prestar atención a lo que se percibe, tanto

125. Como se ha denominado a talleres, certificaciones, publicaciones y conferencias que la misma Oliveros compartía, e incluso un programa de educación musical superior.

acústica como psicológicamente”.¹²⁶ Esto significa que escuchar tiene que ver con una atención activa que implica ser consciente de los sonidos, especialmente en el caso de un compositor sonoro, pues prácticas como la improvisación requieren de una presencia, atención y acción al todo.

Pensar en las incitaciones a la escucha profunda, apela por una escucha activa de los artistas, pero también de los testigos, lo que implicaría un estar-escuchar-sentir que atraviesa al cuerpo desde cierta consciencia: “La conciencia es el conocimiento de los estímulos y reacciones en el momento. “Conciencia es actuar con conocimiento, presencia y memoria. Lo que es aprendido, se retiene y se recuerda. Información, comprimiendo de eventos, sentimientos y experiencias pueden ser traídos del pasado al presente. En este sentido, uno tiene reconocimiento propio”.¹²⁷ Esto tiene que ver con la disposición de escucha de los cuerpos de los creadores y especialmente, de los testigos.

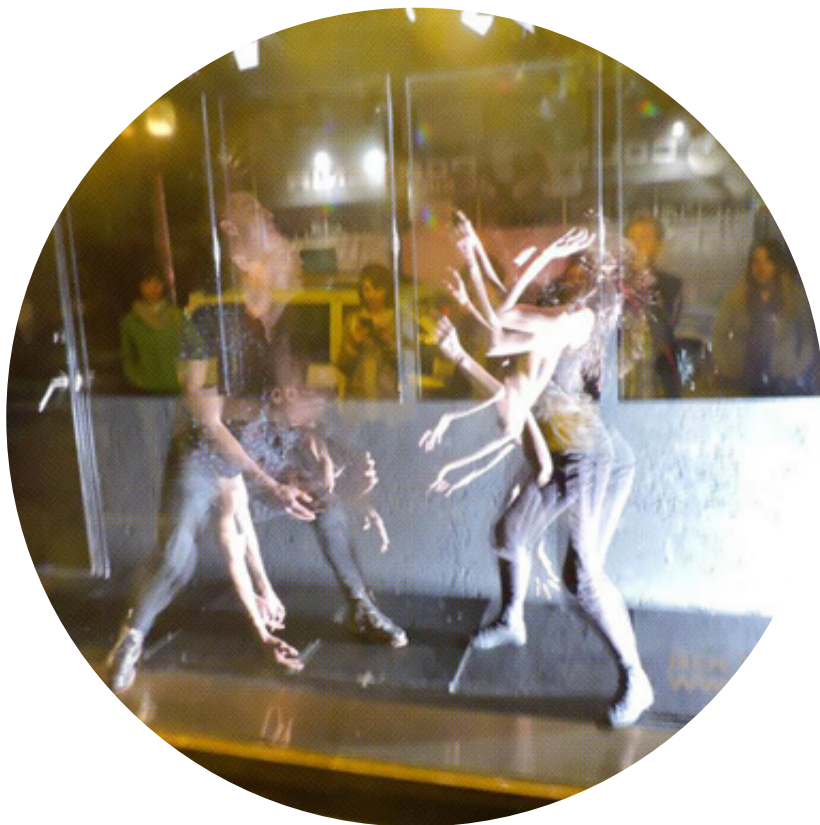
Llevando estas imágenes hacia una posible materialidad y modo de experiencia es que se mencionarán algunos ejercicios coreográficos. Un ejemplo de experimentación sonora es *Videoclip* (2016) de Magdalena Leite, investigación coreográfica que toma elementos del cine estructural y de los videos musicales, y que propone un espacio de contemplación y experimentación sensorial activado por dos performers en vivo, a través del sonido, la imagen proyectada y los cuerpos. De esto se desprendió el proyecto *Los 40*, una serie de entrevistas a personas nacidas entre 1968 y 1993 que tenían la finalidad de conocer qué imágenes audiovisuales de los videoclips asociaban con recuerdos personales y afectivos. Este proyecto generó un archivo de videos de más de 100 entrevistas en México, España, Argentina y Uruguay con lo que se buscó revelar imágenes sonoras de toda una generación de consumo de videos musicales.

Del proyecto *Videoclip* también se desprendió *L:O:V:I:N:G* (2016), experimento en el que dos imágenes visuales y sonoras articuladas generan una tercera imagen inesperada y *Flicker* (2017), acción escénica de 40 minutos inspirada en la noción de parpadeo (flicker) y que se mantiene sobre esta misma indagación de influencias de las imágenes de los videos musicales de MTV. En este sentido,

126. “To hear and to listen have a symbiotic relationship with somewhat interchangeable-common usage. I differentiate 'to hear and 'to listen. To hear is the physical means that enable perception: To listen is to give attention to what is perceived both acoustical, and psychologically”. Pauline Oliveros, *Deep Listening. A composer's sound practice* (New York, iUniverse, 2021), 21.

127. “Consciousness is awareness of stimuli and reactions in the moment. Consciousness is acting with awareness, presence and memory. What is learned is retained and retrievable. Information, knowledge of events, feelings and experiences can be brought forward from the past to the present. In this way one has self-recognition. Pauline Oliveros, *Deep Listening...* 21.

se vuelve relevante, además de la experimentación de lo sonoro en cada uno de estos proyectos, las posibilidades de mutación sobre una misma premisa. Lo anterior se traduce en la influencia de las imágenes sonoras a la escena, lo que implica que un detonante sonoro puede ramificar hacia diversas salidas posibles.



101

Imagen 9. *L:O:V:I:N:G* idea e interpretación de Magdalena Leite y Aníbal Conde, 2017, en Teatro del Aparador CDMX, fotógrafo desconocido, <https://magdalenaleite.net/portfolio/loving/>.

En cuanto a la afición de la música en escena, se puede mencionar la colaboración de la coreógrafa y bailarina Ana G. Zambrano en *EL BOBO* (2021-2023), un inventario de movimientos que muta, cambia y se transforma para encontrar una relación directa con el público y la música en la que a partir de la repetición, la performer camina, gira, corre y se descompone a través de acciones, anclajes y tareas específicas, en las que se recurre al movimiento y la música como motor principal para alcanzar estados físicos extremos y conseguir el cuerpo del BOBO: un cuerpo fuera de lo común, esquizofrénico,

bestial y bello. En este suceso, se logra conjugar el diseño sonoro y coreográfico con la creación de movimiento en tiempo real a partir de ritmos repetitivos y modulaciones cambiantes que son manifestaciones típicas de un ritual electrónico. El performance culmina en una fiesta en la que audiencia es invitada a pasar al cuadro de la escena para bailar y crear un contagio colectivo. Esta coreografía se realiza con público a 180° lo que elimina toda frontalidad de la escena y otorga diferentes perspectivas en relación con el ángulo que se encuentren.

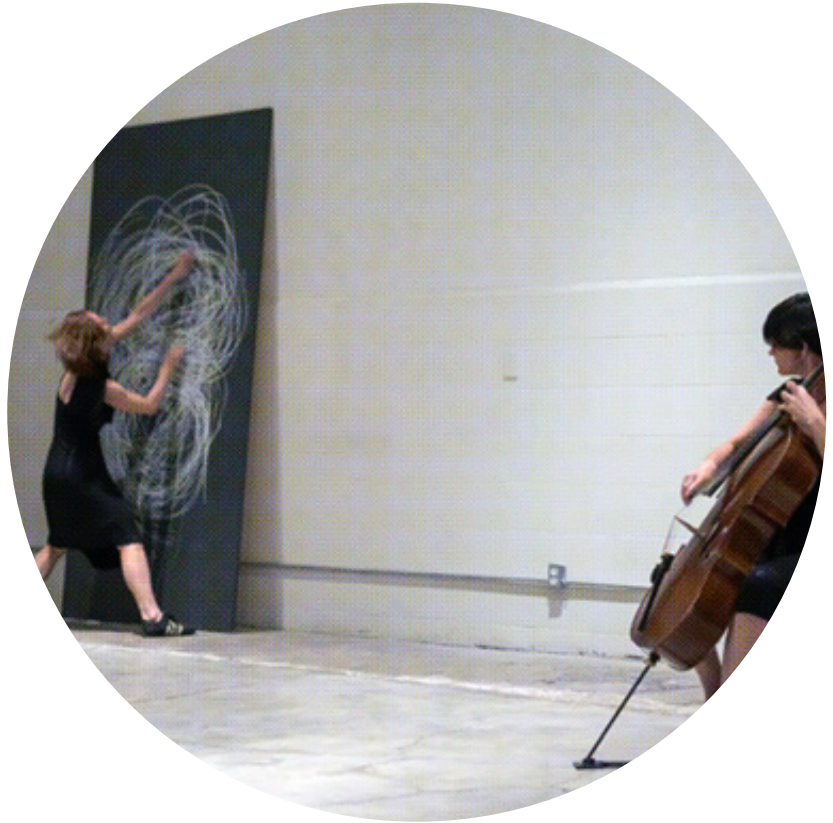


102

Imagen 10. *EL BOBO* de Ana Zambrano y Nicolas Poggi, 2023, Teatro de la Danza, CDMX, fotografía de Claudio Mansour, <https://ccemx.org/evento/el-bobo/>.

Siguiendo sobre esta línea, también se inscribe *Trazos para Cello* (2016) de Galia Eibenschutz artista interdisciplinaria mexicana. Es un performance, que se genera a través de diálogos entre el sonido de un instrumento de cuerdas, el movimiento corporal y el dibujo. Se trata de pensar estos tres elementos como generadores de líneas que van tejiendo una red en el espacio con lo que se busca componer una pieza

escénica. El cuerpo de la performer es afectado por el instrumento lo que a su vez va provocando el trazo de líneas y dibujos sobre lienzos que terminan siendo una extensión de la obra con lo que se potencia la idea del dibujo como registro de cauces energéticos, eléctricos y sensoriales.



103

Imagen 11. *Trazos para Cello* de Galia Eibenschutz en colaboración con Natalia Pérez, 2016-2023, Festival Estudio Tumakat, Mérida, fotografía de Horacio Perez Galindo, <https://www.galiaeibenschutz.art/trazoscello>.

En esta colaboración, no hay formas o estructuras coreográficas preestablecidas, se trata de una improvisación sonora que provoca movimientos corporales que dejan rastro a través del dibujo, lo que implica una complicidad y afección mutua entre las artistas. Además, el performance genera como resultado de esta coincidencia entre música, cuerpo y dibujo, las piezas o cuadros a modo de archivo coreográfico.

Cada uno de los ejercicios coreográficos mencionados, goza de la presencia de las imágenes performativas que hasta ahora se han trazado, con lo que se buscado hacer estallar las infinitas posibilidades

de transformar a la práctica coreográfica en un espacio abierto a la cualquier disposición de los medios implícitos. En el siguiente apartado se prepondera al espacio escénico como fuerza performativa.

2.3.3 Intervenir el espacio

La transformación del espacio escénico también se vislumbra como potencia performativa que se adhiere a las investigaciones coreográficas. Esto implica, habitar el espacio desde su potencia de reconfiguración de los lugares que modifica y que deviene como un todo, en imagen performativa. Pensar el espacio coreográfico, devela distintas capas de otros espacios (como el cuerpo), cada una con intención y fuerza para que el suceso dancístico ocurra. Aun así, este apartado reflexiona a los espacios que ponen en tensión los medios, es decir, el sonido, la luz, los cuerpos, los materiales y objetos. En este sentido, se entrevé el cruce de elementos en movimiento que apuestan por una experiencia relacional, es decir, una relación con el medio o espacio geométrico, delimitado y creado para las acciones escénicas. El espacio irrumpido, como un lugar practicado, ensayado, inventado.

104 Sobre esta idea, Bachelard plantea que el espacio no se limita a ser un lugar físico, sino que también posee una dimensión poética y psicológica ya que cada espacio goza de un carácter y atmósfera único, capaces de influir en nuestros pensamientos y emociones. El autor también explora la noción de la imaginación poética lo que implica la capacidad de transformar nuestra percepción del espacio, lo que subraya la capacidad de crear nuevos significados y experiencias a partir del entorno físico, habitado. Para él, el espacio no es constituye una condición fundamental de nuestra existencia, ya que a través de las relaciones con este es que se develan nuevas posibilidades en cuanto al modo de percibir y habitar al mundo.

En cuanto al uso específico de espacios en las artes escénicas, se puede pensar en los teatros y foros escénicos, pero también en la activación de espacios no convencionales como la calle, galerías, bodegas, casas, edificios, cafeterías, parques, o cualquier punto que posibilite acciones del cuerpo. Como Peter Brook afirma, “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo”.¹²⁸ Una desnudez que reclama la posibilidad de intervenir de todos los modos posibles, como una tensión entre el que imagina y lo que es imaginado. A través de esta relación, el espacio se torna poético, inmersivo y afectivo; es ficción, imaginación, y creación de realidades e imaginarios.

128. Peter Brook, *El espacio vacío* (Barcelona: Ed. Península, 2015), 21.

Con esto, se puede pensar en espacios que nunca están vacíos, porque, aunque no tengan nada aparente, se les impregna el deseo de algo que va a ser, que ya está siendo mirado y llevado a la frontera de lo que se puede imaginar. Es así como al reflexionar esa transformación del espacio, es que se pueden mencionar coreógrafas que intervienen y reestructuran la disposición de los lugares, contemplados como posibilidad de creación, como modos de modificar el presente y reconfigurar modelos asentados en la coreografía.

Una de las artistas que transforma constantemente el espacio es Bárbara Foulkes (Argentina/México), artista, coreógrafa, gestora cultural vinculada a la interdisciplina. Barbara entiende la coreografía como las relaciones que se establecen entre cuerpos e ideas, como una manera de pensar y de observar el mundo en términos de tensiones, de fuerzas, de contrapesos, de balances y desbalances. “Caer, no para destruir, sino para transformar. Suspender lo que está dado para producir nuevos sentidos. Devolvemos lo que no le pertenece más que a un mismo: nuestro peso, nuestros cuerpos”.¹²⁹ Estas premisas se desprenden de la cercanía de su trabajo con la danza vertical, lo que le ha incitado a ahondar en conceptos como suspensión y caída a través de lo que plantea analogías que le permiten poner en tensión modos de control sobre el cuerpo, como fuerzas verticales que lo atraviesan.

Autorreconstrucción: insistir, insistir, insistir (2017) es una colaboración de Foulkes con el artista conceptual mexicano Abraham Cruzvillegas, en el que incorporan escultura y danza a través de una intervención de una estructura colgante en el espacio compuesta de objetos con los que la artista realiza diferentes acciones coreográficas vinculadas con la gravedad, la suspensión y el movimiento.

La escultura-instalación se activa gracias a las acciones del cuerpo, lo que como un todo transforma el espacio y se acompaña de una improvisación musical experimental. En esta transformación, el cuerpo busca las formas de interactuar con la estructura colgante, además de investigar los rangos y posibilidades de movimiento de los objetos como consecuencia del peso del cuerpo que explora y juega con la gravedad. Las presentaciones se han realizado en diferentes espacios tanto escénicos como en espacios no convencionales por lo que cada performance es completamente diferente, ya que se adecua a las improvisaciones del espacio y sonido. Las imágenes que se desprenden de *Autorreconstrucción* son resultado de las relaciones que se construyen en tiempo real entre la bailarina, el músico y escultura. Los espacios no convencionales, como galerías o salones, en los que se ha presentado, eliminan la frontalidad del espacio escénico, ya que los testigos pueden colocarse en cualquier punto del espacio para presenciar las acciones coreográficas.



106

Imagen 12. *Autorreconstrucción: insistir, insistir, insistir* de Bárbara Foulkes en colaboración con Abraham Cruzvillegas, 2017, La Tallera, Cuernavaca, fotografía de Melania Sevilla, <https://barbarafoulkes.com/insistir-insistir-insistir>.

Sobre otra transformación *insitu* está *Reloj de Arena* (2021) también de Bárbara Foulkes, instalación performática con 15 mil kilos de arena sobre una avioneta Stinger de 1940, una serie de dibujos de doble vista y una estola dice DES HACER IMPOSIBLES. La instalación reflexiona sobre el tiempo como fuerza, lo que incito en ahondar en sus cualidades y modos de contenernos y afectarnos. En este sentido, hablar sobre este trabajo radica en que el germen creativo fue la instalación y la acción coreográfica emergió a consecuencia y en relación con el espacio instalativo por lo que los movimientos y acciones provocados por la interacción con la arena y los objetos en el espacio, lo que recurre a la improvisación como recurso coreográfico.

Otra pieza de Foulkes es nueve punto ocho (2014), performance en el que interactúa cuerpo, movimiento, cuerdas, suspensión-gravedad y dibujo. En este trabajo, que transforma el espacio y deja huella a



107

Imagen 13. *Reloj de Arena* de Bárbara Foulkes, 2021, Residencia Art Project, Quintana Roo, fotografía del sitio oficial de la artista, <https://barbarafoulkes.com/reloj-de-arena>.

través del dibujo, ya que en la parte de abajo se encuentra colocado un gran pliego de papel blanco en el que los cuerpos colgados van dejando un rastro a través de la coreografía de dos cuerpos colgados jugando con la suspensión, el peso, la gravedad y el movimiento.

En estas transformaciones espaciales, es evidente que se conjugan diferentes medios que al fundirse como un todo, es que provocan un devenir performativo. Como por ejemplo, *OPCIONAL 7/4* (2022) de Ana G. Zambrano. Coreografía hecha para todos los elementos en juego: cuerpos, luz, sonido, artefactos, personas que piensa en los flujos y pone en la misma jerarquía a todos los cuerpos adentro. Es una investigación que da cabida a lo falible, al error, que vislumbra el espacio inmaterial como posibilidad y pontencialidad. Con todo esto, *OPCIONAL* resultó en un modo escénico diseñado para la experimentación de lo desconocido, que a modo de intervención coreográfica logró una creación colectiva en tiempo real.



108

Imagen 14. *Nueve punto ocho* de Bárbara Foulkes, 2014, Teatro Benito Juárez, Ciudad de México fotografía Rodrigo Valero Puertas, <https://barbarafoulkes.com/nueve-punto-ocho-1>.

Esta exploración tuvo como eje la investigación de relaciones y tensiones entre el cuerpo, la acción y los artefactos tecnológicos, lo que no sólo potencia una transformación del espacio físico a través de la intervención de los cuerpos en acción, sino que propone una relación éstos con esos artefactos (bocinas, lámparas, luz y cables) formando microecosistemas transmediáticos y transformando la realidad de los espectadores en tiempo real. Dentro de los recursos de movimiento explorados se puede mencionar el agotamiento, la repetición y la permanencia, siempre con la intención de acercarse a lo inesperado, a lo no anticipado. Todo este suceso modifica continuamente la óptica y la escucha de la audiencia, lo que a su vez se contagia por un contagio sensorial de movimiento.



Imagen 15. *OPCIONAL 7/4* de Ana Zambrano, 2022, Centro de Cultura Digital, Ciudad de México fotografía del Centro de Cultura Digital, <https://centroculturadigital.mx/actividad/opcional>.

3. Producción coreográfica

En este capítulo, dedicado a la producción artística, se deposita una serie de fuerzas personales y creativas que se comparten a través de ejercicios que se desprenden de mi práctica coreográfica, con lo que se propone revelar algunos atisbos que se revisaron en este trayecto sobre las imágenes performativas. En este sentido, también se busca compartir como, gracias a la alianza de lecturas, voces, coreografías y artistas que me acompañaron en el trayecto, mi práctica artística se ha contagiado y transformado desde el encuentro. Para lograr esta proximidad en tanto espacio de producción, se comparten dos trabajos coreográficos de reciente creación: *Santuario de raíces* (2022) y *Pretextos para caminar* (2021). Ambos ejercicios considerados inacabados, en mutación y siempre dispuestos a ser adaptados al tiempo y espacio que los convoque.

Es importante mencionar que, a modo de contagio entre teoría y práctica, estos proyectos se mantuvieron activos durante mi estadía en el posgrado lo que, en definitiva, influyó la escritura de la investigación, así como los procesos y resultados presentados en el capítulo. Cabe aclarar que, el orden de las coreografías que aquí se comparte, tiene que ver con que, a pesar de que *Pretextos para caminar* (2021) se creó primero que *Santuario de raíces* (2022), la primera sigue teniendo tantas versiones como presentaciones, pues todas las funciones/performances han sido completamente diferentes, siendo el más reciente en octubre del 2023. Por su parte, *Santuario de Raíces*, sólo se ha presentado una vez, por lo que su mutación, apenas comienza, por lo se ha decidido iniciar el capítulo con este boceto, además de contar con un archivo más extenso del proceso creativo.

El entusiasmo de abrir y compartir los procesos creativos a modo de cierre, se plasma en estas líneas a través de las experiencias que se desprendieron de cada proyecto; experiencias que detonaron modos colectivos de transformar el accionar coreográfico. Sin duda, vivir estos procesos a la par del posgrado, contaminó en gran medida los modos de experimentar la creación artística, así como de aterrizar un acercamiento teórico a los acontecimientos coreográficos contemporáneos. Así, lo que se revela en este capítulo, es un archivo y evidencia de procesos creativos que encarnan una práctica coreográfica que busca acentuar la potencia de las imágenes performativas. Para este camino, se considera al *espacio coreográfico* como lugar de lo posible, lo infinito, lo sensible, lo afectivo, lo diverso.

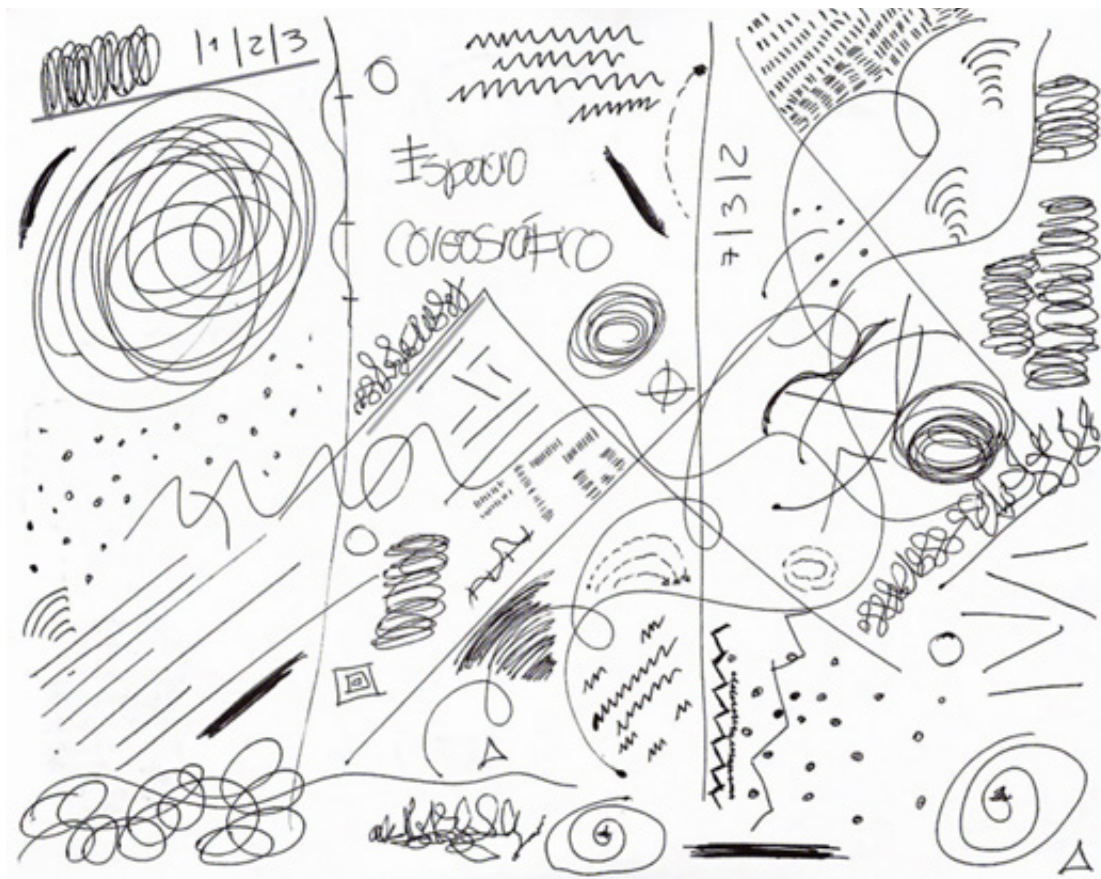


Imagen 16. El *espacio coreográfico* de Karina Medina, abril 2023, ejercicios de escrituras coreográficas, Posgrado en Artes y Diseño, Universidad Nacional Autónoma de México, CDMX.

3.1 Santuario de raíces (2022)

Santuario de raíces es una instalación coreográfica que toma como pretexto y premisa creativa los paisajes del *bosque de niebla* de Veracruz. Se trata de un ejercicio coreográfico que busca tejerse de manera equitativa y afectiva desde el video, la instalación, la sonorización, la voz, la luz, la coreografía, la fotografía y la escritura. *Santuario de raíces* es un hábitat coreográfico que propone una escucha profunda a la morfología de los árboles, con un sentido de alusión a las raíces como vínculo y marcas de nacimiento que constituyen nuestros modos de afecto e interacción con el entorno. En este proceso, las raíces se convocan como archivo, huella, pertenencia y memoria que se inscriben en lo más íntimo de la piel.



113

Imagen 17. *Santuario de raíces* de Karina Medina, febrero 2023, registro Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico (PECDA) 2023, Galería de Arte Emmanuel Cruz, Xalapa, fotografía de Mario Aguilera.

Esta instalación fue realizada con el *Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico de Veracruz 2022* (PECDA) en la disciplina de danza y categoría coreografía, abarcando un proceso creativo de agosto del 2022 a enero del 2023. *Santuario de raíces* es un proyecto aún en transformación, que se encuentra en una nueva etapa mientras escribo estas líneas, revelando por sí misma inquietudes y afecciones que desean estallar. Se puede decir que *Santuario de raíces* es una coreografía en metamorfosis al ser atravesada constantemente por la experiencia en torno a las raíces, la memoria, la familia y la identidad. Como se mencionó, para esta primera versión, se pensó en la intersección de medios video, instalación, sonorización, voz, luz, coreografía, fotografía y escritura. Este proyecto se diseñó de manera específica para el espacio en el que se presentó, el cual no fue un foro escénico, sino una galería.

Estas primeras revelaciones, reflejan atisbos en cuanto a la performatividad del proyecto, por un lado, por su condición mutante y adaptable, y por el otro, por el deseo de activar e intervenir espacios alternativos. A esto se añade, la convergencia equilibrada de prácticas artísticas, siendo este uno de los motores de mayor peso para el proceso de investigación. Sobre esta intersección, cada uno de los artistas involucrados aportó desde su práctica, sensibilidad, conocimiento y experiencia, a construir un hábitat coreográfico sobre el bosque. En este proceso, mi rol como guía y diseñadora de trazo y movimiento, fue más bien un detonante que convocó a diversos artistas a reunirse para compartir modos de sentir y pensar en torno a las raíces. Este intercambio entre prácticas artísticas, enfatiza también el interés de una perspectiva interdisciplinaria en el proyecto.

Dicho esto, el equipo creativo y de artistas convocado y gracias a quiénes se logró su realización es:

Artista sonoro: Pablo Flores “Monkey”

Audiovisuales: Jorge López

Diseño de iluminación: Pedro García

Instalación y diseño gráfico: Escvdero

Diseño de vestuario: Karina Medina

Investigación y texto: Sandra Sánchez

Registro visual: Mario Aguilera

Producción y logística: Icxih Espinosa

Voces: Gabriela Medina y Paola Medina

Espacio: Galería de Arte Emmanuel Cruz

Diseño coreográfico: Karina Medina

Para este proyecto, considerado un proceso vivo, se prepondera la indagación de metodologías y estrategias propias que, como parte de una ruta de investigación performativa, son resultado de un proceso

compartido el cual, fue develando poco a poco, las necesidades y requerimientos para su realización. En todo momento, la premisa fue construir juntos un espacio coreográfico sensible, afectivo e inmersivo.

La provocación creativa de este boceto surgió a partir de una serie de experiencias personales, en las que a través de una escucha constante en el pasado y presente, se comenzaron a revelar memorias y formas de actuar y pensar arraigadas al árbol genealógico, lo que implicó un importante reconocimiento identitario. En este momento la semilla comenzó a germinar.

3.1.1 Proceso de investigación

Santuario de raíces, proceso vivo, mutante e inacabado, emergió desde una inquietud por compartir vínculos afectivos y modos de experiencia que se desprenden de procesos identitarios. La primera etapa del proceso corresponde al germen, momento en que las inquietudes sobre ahondar en las raíces, comenzaron a revelarse a través de imágenes del bosque de niebla, ecosistemas que rodean mi ciudad de origen (Xalapa) y que despertaron diversas relaciones, huellas y memorias en el cuerpo. En este momento supe que los artistas involucrados tenían que ser Xalapeños. A partir de esto, el proceso de investigación se fragmentó en diversas etapas que desembocaron en la construcción de la instalación. Desde el inicio, el proceso creativo se imaginó como un ecosistema coreográfico, es decir, como un espacio desjerarquizado en el que todos los medios intervienen desde un equilibrio y contagio colectivo, así como desde su potencia de imagen afectiva, sin que ningún medio sea más importante que otro.

Los primeros bocetos del proyecto se revelaron a través de conversaciones y escrituras sensibles sobre el bosque. Como primer trazo, se escribió un texto a modo de germen, que funcionó como provocador sensible, poético y afectivo para el equipo creativo.

El texto lo creó Sandra Sánchez, historiadora de arte y curadora mexicana, con quién a partir de conversaciones de café, reuniones virtuales, funciones de danza, llamadas y dibujos, se intercambiaron inquietudes que se desprendían de estos ecosistemas naturales, así como los modos afectar al cuerpo a través de la escritura. Sandra escribió un texto que se compartió con el resto de los artistas, con la intención de detonar sus propias memorias e ideas sobre las raíces y con lo que, las inquietudes que emergieron de una dimensión subjetiva, comenzaron a ser colectivas.

El primer boceto del texto escrito por Sandra fue imaginado como un conjunto de imágenes guía del proceso. Una vez entregado,

fue intervenido. Para esta intervención le pedí a dos familiares, con quien comparto raíces, que lo leyeran y subrayaran lo que en ese momento les resonaba. El texto intervenido se comparte a continuación, los colores corresponden a cada una de las voces y a las coincidencias entre estas. A modo de experimento, antes de ver la selección, yo también subrayé el texto, identificando con ello coincidencias y lecturas sobre una raíz compartida.

Bosques

CORTE 1

Antes de la función

Hay tierra en el cuenco de mi lengua,
la aprieto contra el paladar. se desborda, su lodo: la escritura,
su sabor a río animal.

(para Karina)

En 1755, Lineó escribió *Somnus Plantarum*, a diferencia de sus ideas sobre los órganos sexuales de las plantas, nadie se escandalizó cuando propuso que las plantas duermen. (((No escribir sobre el bosque, en abstracto))). Fantaseo con que la hierba me cuente sus sueños. Escuchar sin interpretar. Menos diván y más café: yo cortado, ella un vasito de agua con clorofila. Ella los pies, yo la boca. No historias, pero manchas. No familias, pero afectos. Día y noche traigo en el cuerpo el sueño de las plantas. Stefano Mancuso y Alessandra Viola escriben que aún se debate entre científicos si es o no verdad que las plantas sueñan. Abandono la demanda de saber, me interesa la figura de pensamiento. Si una planta duerme a la intemperie, ¿las demás están atentas a su sueño? Recuerdo la cara de mis dos últimos amantes, su deformidad, el enorme placer de verlos descansando en otro lugar. La vida es un montaje de alucinaciones, algunas convertidas en hábitos, otras en experiencias enigmáticas e intempestivas. Un encuentro es lo imprevisible mismo. No hay guión, sólo afecto, intensidad, pasmo. Los encuentros no se buscan, suceden. (((No podemos convertir al bosque en una imagen, en un paisaje legible))). El señor que maneja el taxi cierra los ojos, hay mucho tráfico. Me encantaría decirle que se orille y deje prendido el taxímetro. ¿Una siesta de media hora? Amo la ciudad, pero no tiene sentido nuestra organización rítmica. Hacemos muchas cosas inútiles para seguir sosteniendo la idea regulativa de eficacia y trabajo. Avanzamos. Una amiga me contó sobre el placer que causa abandonar momentáneamente el dolor para volver a él. Aspirar dolor, exhalar neutralidad. Una y otra vez. La neutralidad se vuelve bienestar; el dolor, lo que lleva a ella. Bosque, volver al bosque. ¿Cuáles son sus ritmos?, ¿cómo escribir sobre su niebla? (((No hacer crónica de una experiencia no vivida))) Entonces, escribir para imaginar: imaginar un bosque de niebla. Opacidades. Judith Butler

en Giving account of oneself teoriza sobre la incapacidad de ser completamente legibles para nosotrxs mismxs. Si no puedo conocerme y entenderme como unidad, ¿desde qué lugar le pido a otra persona que se muestre transparente? La neblina me hace pensar en una opacidad húmeda, con sus hongos y su ecosistema. No un velo, sino una membrana viva. Ahí el cuerpo empieza a leer mediante aromas, sonidos, temperaturas, y no por lo que se muestra en el horizonte. Bailar la neblina del bosque conlleva, quizá, un cambio en el alcance óptico. No me refiero a bloquear la vista, sino a que la piel del ojo se extienda al cuerpo entero y suceda el contacto con la opacidad misma. (((No considerar al bosque como legible, sino como movimiento entre movimientos))). La opacidad no precede al encuentro. La neblina no antecede al bosque. Un árbol. Dos árboles. Diez. De niña lo dibujé: elementos contables sobre la tierra. Ahí vivían los pájaros, la noche, los animales y la voz de Blancanieves. Somos archivos cinematográficos. Guardamos en los pliegues de la memoria gestos y escrituras para andar la vida. Sí, también quise ser Blancanieves. Validarme por la mirada masculina. Ser amada (en términos de servidumbre y dominio) por un príncipe y amigos. Ayer una mujer me dijo: “nosotras que escogimos una vida desviada, tenemos que acompañarnos”. Pero un bosque es mucho más que el escenario que sostiene espacialmente la pedagogía deseante de un circuito patriarcal, me digo. Comenzar por decir que un bosque no es, está siendo. El bosque se conjuga en presente continuo. (((No darlo por sentado, arrancarlo de sus representaciones, pensar en su singularidad: no como persona, sino como ensamblaje))). Escritura, devenir, bosque. Deleuze, Crítica y clínica. Unx escribe para convertirse en otra cosa sin nunca llegar a ser algo. El devenir es un entre: “Devenir no es alcanzar una forma (identificación, imitación, mimesis), sino encontrar la zona de vecindad, de indiscernibilidad o de indiferenciación tal que ya no quepa distinguirse de una mujer, de un animal o de una molécula: no imprecisos ni generales, sino imprevistos”. Devenir mediante la escritura bosque no es pensarse árbol, tierra, nube. No, esas experiencias son inaccesibles para nosotrxs. Dejemos de querer hacer pasar como nuestro lo ajeno. Si uno va al bosque mediante la escritura es para establecer una relación, para imaginar modos de contacto, ilusiones. Ética de las afecciones. Si veo la multiplicidad de los flujos y cortes que suceden en ese lugar, quizá sea menos probable convertirlo en un almacén de materia prima. Si percibo lo que sucede ahí, mi cuerpo tal vez quiera ensayar vivir a otras velocidades. Me interrumpo. Soy un bicho de ciudad, me digo. Podría, con más proximidad, escribir sobre las plantas que quiebran el asfalto para tomar el sol, sobre la hierba que rompe la pared de mi casa desde mucho antes de que yo llegara a vivir al edificio. La podan porque está deshaciendo la frontera entre nuestro territorio y el de al lado. Pero ella resiste, vuelve a crecer: amplia, frondosa, verde-amarilla. ¿En qué parte del muro guarda sus raíces? Los micelios no aparecen en la película. Tendemos a olvidar lo que sucede debajo de los pies, lejos de los ojos. La primera vez que escuché sobre ellos fue de la voz de la artista Paola de Anda, quien los hace crecer en esculturas: ecos del barroco mexicano. El micelio de los hongos sucede como un montón de hilos que comunican al bosque por debajo. Hifas ramificadas. Me gusta imaginar que las palabras son

nuestros micelios. (((No intentar traducir los flujos del bosque al lenguaje de los flujos humanos))). Stefano Mancuso y Alessandra Viola escriben que en 1509 Charles de Boves trazó la Pirámide de los seres vivos en el Libro de la sabiduría. “En ella se muestran las especies vivas y no vivas, ordenadas en gradación ascendente. Empieza por las rocas (a las que se asigna el lapidario comentario <<est>>, queriendo decir que una roca existe y punto, sin más atributos), sigue con plantas (<<est en vivit>>, es decir, que la planta existe y está viva, pero nada más) y los animales (<<sentit>>, esto es, están dotados de sentidos), hasta llegar al hombre”. En el bosque no hay pirámides. Una roca, una planta, un animal, una persona son a partir de sus hifas ramificadas. No es posible reducir el bosque a un esquema. Más bien, una serie de coreografías que se superponen. En ellas, hay plantas que duermen, mientras que otras comen del sol.

Sandra Sánchez, DF.



Imagen 18. *Texto y dibujos esquema bosques* de Sandra Sánchez, diciembre 2022, Archivo de proceso creativo Santuario de Raíces, Ciudad de México

A partir del texto intervenido, se trabajó con la voz. La premisa fue grabar, en cualquier orden, la selección del texto, lo que convocó un proceso de experimentación de voz en cuanto a velocidad, tono e intensidad. El uso de la voz como imagen en mis proyectos coreográficos, ha cobrado gran relevancia por la fuerza de atravesamiento y vinculación que se desprende al escuchar voces. El resultado del audio transcrito quedó así:

Escuchar sin interpretar

Si no puedo conocerme y entenderme como unidad

¿Desde que lugar le pido a la otra persona que se muestre transparente?

No escribir sobre el bosque en abstracto

No escribir sobre el bosque, sino cerca

Cerca del bosque, o dentro

Volver al bosque

¿Cuáles son sus ritmos?

1 árbol, 2 arboles, 10

Más bien una serie de coreografías que se superponen

Una amiga me contó sobre el placer que causa

abandonar momentáneamente el dolor para volver a él

Aspirar dolor, exhalar neutralidad

Una y otra, y otra vez

¿Cómo escribir sobre la niebla?

No hacer crónica de una experiencia no vivida

No sobre la niebla, sino cerca, o dentro

Nada esta encima de la niebla, no aquí

Escribir para imaginar, imaginar un bosque de niebla

La neblina me hace pensar en una opacidad húmeda,

Con sus hongos y su ecosistema

No un velo, sino una membrana viva

Ahí el cuerpo empieza a leer mediante aromas, sonidos, temperaturas

Y no por lo que se muestra en el horizonte

Bailar la neblina del bosque conlleva quizá

Un cambio en el alcanza óptico

Una danza molecular que convertimos en una identidad separada

En ellas hay plantas que duermen mientras que otros comen del sol

Me interrumpo

Guardamos en los pliegues de la memoria gestos

y escrituras para andar la vida

Ayer una mujer me dijo, nosotras que escogimos una vida desviada
tenemos que acompañarnos
El bosque se conjuga en presente continuo
Comenzar por decir que un bosque no es, está siendo
El bosque se conjuga en presente continuo y en compañía
Tenemos que acompañarnos
Aspirar dolor, exhalar neutralidad
Si veo a la multiplicidad de los flujos y cortes que suceden en ese lugar
Quizás sea menos probable convertirlo en un almacén de materia prima
No sobre, sino cerca, dentro
Nada está encima de la niebla, no aquí
La raíces están debajo
Un escribe para convertirse en otras cosa sin nunca llegar a ser algo
El devenir es un entre
Devenir no es alcanzar una forma,
Sino encontrar la zona de vecindad, de indiscernibilidad
o de indiferenciación
Ya que no quepa distinguirse
Una mujer, de un animal o de una molécula
No imprecisos ni generales, y no imprevistos
Debajo, en la tierra
Hay una enorme zona de de vecindad, de indiscernibilidad
A veces no es posible discernir una raíz de otra
Se enmarañan, y entre tu brazo y el mío, no hay forma de saberlo
Si percibo lo que sucede ahí
Mi cuerpo tal vez, quiero ensayar vivir a otras velocidades
Escribir para enraizarse, no para erigirse alto
Si no para enmarañarse
Entre tus brazo y el mío, no hay forma de saberlo
Me gusta imaginar que las palabras son nuestros micelios
No intentar traducir los flujo del bosque al lenguaje
de los flujos humanos
No escribir sobre
No bailar sobre
Si no cerca, dentro.¹³⁰

130. Intervención de texto a cuatro manos de Sandra Sánchez, Paola Medina, Gabriela Medina y Karina Medina



Imagen 19. *Santuario de raíces* de Karina Medina, febrero 2023, Archivo de proceso creativo Santuario de Raíces, Corpo -Espacio Danza, Xalapa, fotografía de Mario Aguilera.

Las grabaciones del texto se utilizaron en los primeros laboratorios de investigación corporal, con la intención de trabajar con ejercicios de improvisación a partir de la provocación de la voz. Con esto, se investigaron diferentes imágenes sonoras a través de las texturas y cualidades desprendidas de la escucha. Esta experimentación, reveló una primera imagen: el cuerpo anclado sobre la tierra.

Los laboratorios de investigación corporal duraron 4 meses, muchos de ellos fueron acompañados del artista sonoro Pablo Flores, músico, productor e ingeniero en audio. Estos laboratorios se revelaron como paisajes de investigación y provocación entre cuerpo y sonido. Cada una de estas sesiones, permitía experimentar diferentes estados del cuerpo, tanto de Pablo como el mío, provocando un diálogo, sin jerarquía ni estructura, entre música y movimiento. Pablo y yo platicamos, bailamos, escuchamos y creamos juntos un universo sonoro-coreográfico. También fuimos a caminar al bosque, grabamos

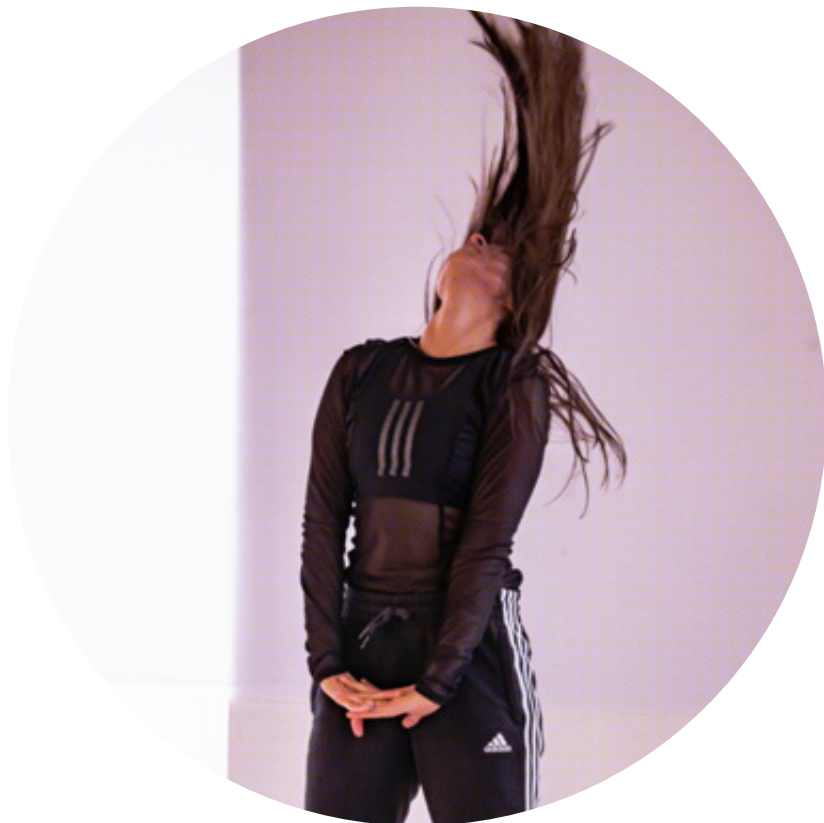


Imagen 20. *Santuario de raíces* de Karina Medina, febrero 2023, Archivo de proceso creativo Santuario de Raíces, Galería de Arte Emmanuel Cruz, Xalapa, fotografía de Mario Aguilera.

sonidos y guardamos memorias. Compartimos una nostalgia sobre la raíz, ya que esta fue la última creación de Pablo en la ciudad. Los laboratorios de investigación sonora y de movimiento fueron intensos, afectivos, repetitivos y acompañados.

A la par de los laboratorios de investigación, también se trabajaron los primeros bocetos de instalación en el espacio, el cuál evocaba a los bosques. Se tomó como imagen referente a las ramas, los árboles y la tierra. El diseño de instalación estuvo a cargo del artista visual, diseñador e investigador José Manuel Escudero, con quién se intercambiaron imágenes a modo de provocación durante todo el proceso que potenciaron la creación de un espacio performativo sobre los bosques. Manu, creció en Xalapa, platicamos horas sobre el bosque, compartimos textos, imágenes, videos, canciones y personas que nos atraviesan. Pensamos en modos de crear imágenes de los árboles, las raíces y la niebla. Pensamos en los modos de atravesar a

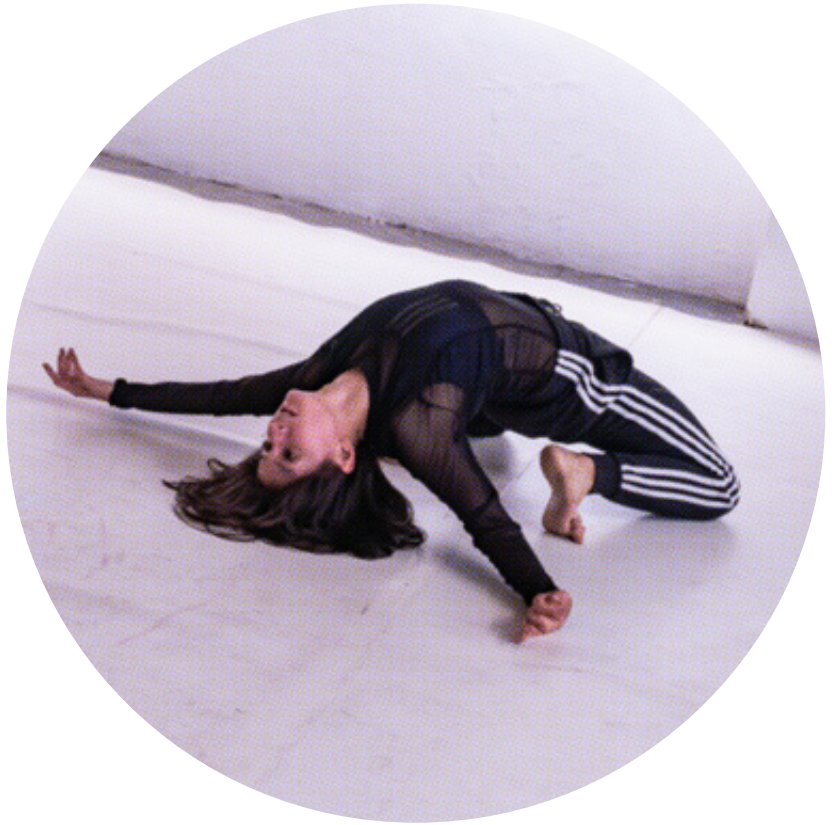


Imagen 21. *Santuario de raíces* de Karina Medina, febrero 2023, Archivo de proceso creativo Santuario de Raíces, Galería de Arte Emmanuel Cruz, Xalapa, fotografía de Mario Aguilera.

los cuerpos. En este proceso, también aprendí a investigar materiales y espacios. Caminamos por el bosque, recolectamos ramas de todas texturas y dimensiones. Pasamos horas en el estudio investigando las posibilidades de intervenir y habitar el espacio con ramas, tierra, cuerpos-bosque. Manu es una pieza clave de todo el proceso, es afectivo, inteligente y creativo. Volvimos una y otra vez al bosque.

El registro audiovisual se hizo con el acompañamiento del artista Xalapeño Jorge López. Con Jorge visité muchos bosques alrededor de Xalapa, exploramos paisajes para hacer registros de videos y fotografía. Caminamos e investigamos los lugares, grabamos, tomamos fotografías, experimentamos colores y olores. Ir al bosque con Jorge siempre era ir a bailar al bosque. Caminé, corrí y bailé descalza entre los árboles, me subí a los troncos, me arrastré en la tierra, me llené de resina los pies. La edición audiovisual del material fue a partir de la recopilación de imágenes de dos bosques, diferentes

y hermosos entre sí. El resultado audiovisual es una pieza en sí misma, son imágenes que, a través de color, sonido y movimiento, logran habitar el bosque

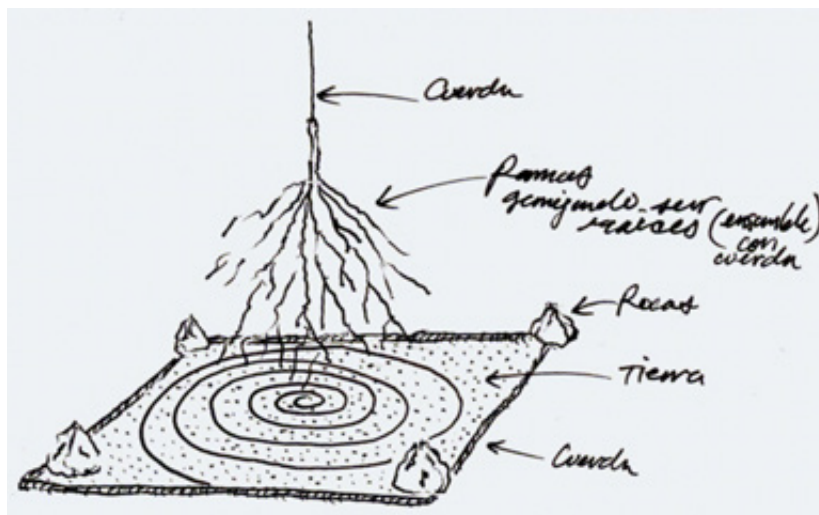


Imagen 22. *Boceto instalación coreográfica* de Manuel Escudero, diciembre 2022, Archivo de proceso creativo Santuario de Raíces, Ciudad de México.

124



Imagen 23. *Proceso creativo para instalación* de Karina Medina, enero 2022, Archivo de proceso creativo Santuario de Raíces, La Pitaya, Xalapa.



Imagen 24. *Instalación detalle Santuario de raíces* de Manuel Escudero, febrero 2022, Archivo de proceso creativo Santuario de Raíces, Galería de Arte Emmanuel Cruz, Xalapa, fotografía de Mario Aguilera.

Imagen 25. *Instalación Santuario de raíces* de Manuel Escudero, febrero 2022, Archivo de proceso creativo Santuario de Raíces, Galería de Arte Emmanuel Cruz, Xalapa, fotografía de Mario Aguilera

Por su lado, pensar la luz fue acompañado de Pedro García, uno de los pilares de mi formación y experiencia artística. Pedro es inquieto y sensible, es un artista inmenso, tiene una gran sensibilidad y talento para iluminar espacios. Lo que logra con la luz es mágico, por lo que hacerlo y hacerme parte de todos sus proyectos ha sido un regalo en mi vida. Pedro ilumina y transforma los espacios a través de una sensibilidad que lo hace construir e imaginar otras realidades. El diseño de iluminación para este espacio fue híbrido e improvisado en tiempo real, adecuándose a las condiciones de la Galería, la cual no cuenta con una planta o estructura de luces escénicas. Sin embargo, se utilizaron árboles y botes de luz con colores blancos, así como lámparas led para lograr efectos visuales y opacidades de la imagen.

Finalmente, también compartí conversaciones con Mario Aguilera, fotógrafo encargado del registro del proceso y quién acompañó los laboratorios, ensayos y presentación para tener un archivo de la instalación. Mario tiene el don de resolver todo, su cabeza está llena de ideas, por lo que siempre aportó en proponer materiales y modos de intervenir el espacio.



126

Imagen 26. *Investigación bosque* de Karina Medina, febrero 2023, Archivo de proceso creativo Santuario de Raíces, Bosque de Niebla, Xalapa, fotografía de Jorge López.

3.1.2 Instalación coreográfica: Santuario de raíces

El proceso de investigación detonó en la creación de una instalación coreográfica con una activación de 25 minutos. *Santuario de raíces* culminó en un espacio performativo inspirado en los bosques de niebla del estado de Veracruz gracias al intercambio y flujo de saberes, experiencias, fuerzas, sensibilidades y afecciones mutuas. La activación se realizó en la *Galería de Arte Emmanuel Cruz*, en la Ciudad de Xalapa, Veracruz. El espacio por sí mismo gozaba de potencia ya que la instalación evocaba fuerza de las imágenes experimentadas en el bosque, con lo que se transformó por completo el espacio blanco de la galería.



127

Imagen 27. *Santuario de raíces* de Karina Medina, febrero 2023, registro PECDA 2023, Galería de Arte Emmanuel Cruz, Xalapa, fotografía de Mario Aguilera

A propósito de enfatizar imágenes performativas, se colocaron inciensos con olor a bosque en el espacio. Lo anterior tuvo la intención de provocar imágenes olfativas desde que los asistentes entran al espacio. Asimismo, el cúmulo de imágenes sonoras estuvo presente en toda la acción, gracias a la música en vivo en el acontecimiento, lo que detonó en un acompañamiento y afección de todas las acciones en escena.

La imagen de inicio fue un cuerpo enterrado en la tierra, a modo de aludir a las raíces, y en el fondo la proyección audiovisual, la cual se presentó como un viaje introductorio a los paisajes bosque. El olor a bosque, ramas y tierra está presente durante toda la acción coreográfica. El espacio de la galería en ese momento albergaba frío, lo que aportó a las imágenes en torno a la niebla. Después del video, inician las voces, las cuales afectaban constantemente a la imagen del cuerpo-árbol. Esta relación voz-movimiento se trabajó durante todos los laboratorios, sin embargo, este pasaje es una improvisación que



128

Imagen 28. *Santuario de raíces* de Karina Medina, febrero 2023, registro PECDA 2023, Galería de Arte Emmanuel Cruz, Xalapa, fotografía de Mario Aguilera.

resulta de las huellas y memorias del proceso de exploración. El uso de la voz se pensó también como modo de vinculación con los testigos, ya que a pesar no emitirse en un sentido literal o narrativo, se utilizó como detonante y provocador de imágenes, memorias y subjetividades, siempre con la intención de incitarlo a visitar sus propias raíces.

Continuando con las acciones, de un momento a otro, la imagen-árbol se rompe e inicia una improvisación de movimiento a modo de desprenderse y volver a la raíz a través de un vaivén, como un momento de reconciliación y distanciamiento, de purificación, búsqueda y nostalgia hacia nuestras raíces y memorias talladas en el cuerpo.

El siguiente paisaje es una insinuación de liberación, por lo que se recurre a movimientos más intensos, casi salvajes, lo que desemboca en diversas secuencias de movimiento, pausas, caminatas y momentos de contacto con las ramas. Mientras transcurren las acciones, el cuerpo se nota cada vez más cansado, pero también



Imagen 29. *Santuario de raíces* de Karina Medina, febrero 2023, registro PECDA 2023, Galería de Arte Emmanuel Cruz, Xalapa, fotografía de Mario Aguilera.

satisfecho del retorno y liberación a la raíz. Todas las imágenes que se van proponiendo con el transcurso de las acciones, tienen la intención de provocar otras imágenes en los testigos, por lo que no se recurre a una narrativa o representación en tanto nomenclatura dancística, pero sí al movimiento como recurso coreográfico. Las acciones e imágenes desprenden información que puede ser recibida, percibida y transformada por el testigo, lo que implica que no existe un significado único u absoluto de lo que sucede en escena, sino que cada cuerpo es un potencializador de realidades.

En el trayecto transcurren otras imágenes de improvisación, con lo que se recurre a premisas de desequilibrio y juegos de gravedad a través de un juego de interacción constante con la instalación en el espacio. Es importante mencionar que el orden de las acciones puede ser modificado, ya que la idea de crear imágenes a partir de diferentes medios es precisamente la posibilidad de cambiar las



130

Imagen 30. *Santuario de raíces* de Karina Medina, febrero 2023, registro PECEA 2023, Galería de Arte Emmanuel Cruz, Xalapa, fotografía de Mario Aguilera.

disposiciones coreográficas que se van proponiendo. El paisaje final es la interacción con la tierra, con lo que se esparcen las raíces a modo de dibujos y trazos en el espacio lo que transforma completamente la instalación coreográfica.

En esta insistencia por compartir el boceto coreográfico *Santuario de raíces*, no se logran acaparar todas las acciones e intenciones a través de las líneas, ni tampoco se intenta plasmar una descripción específica de lo acontecido. La coreografía es un acto efímero e inatrapable, por lo que cada presentación es única e irrepetible. Aun así, se comparte también el *teaser* o video promocional con la intención de ver, escuchar, y sentir, desde la pantalla, lo que culminó en *Santuario de raíces*.¹³¹

131. Karina Medina, *Santuario de Raíces*, febrero 2023, Galería de Arte Emmanuel Cruz, Xalapa, video de Mario Aguilera y edición de Karina Medina, <https://www.youtube.com/watch?v=gpt7L7X86jY&t=3s>.



Imagen 31. *Santuario de raíces* de Karina Medina, febrero 2023, registro PECDA 2023, Galería de Arte Emmanuel Cruz, Xalapa, fotografía de Mario Aguilera.

3.2 Pretextos para caminar (2021)

Pretextos para caminar es un dueto de danza contemporánea que reflexiona sobre la práctica de cotidiana del caminar. Es una obra mutante que se ha modificado y transformado para diferentes espacios, paisajes y personas. Es un proyecto que ha sido coreografía, instalación, performance, intervención y videodanza. También ha sido parte de un programa coreográfico, con lo que mutó a *Caminar entre el Afecto*, siendo este último un dispositivo que une dos proyectos que dialogan sobre experiencias humanas y afectivas. Con todo esto se evidencia que todas las presentaciones de *Pretextos para caminar* han sido diferentes. Este trabajo coreográfico ha sido resultado de un proceso acompañado con el artista escénico Pedro García, con quién compartí un interés y deseo por investigar la práctica de caminar.

Pedro ha sido mi guía, maestro y coreógrafo, y también es mi amigo y cómplice, con él comparto inquietudes, anhelos, sueños y caminos creativos en la coreografía.

Pretextos para caminar es un boceto que emergió de los textos *Walkscapes Andar como práctica Estética* (2014) de Francesco Careri y *Caminar la Vida. La interminable geografía del caminante* (2022) de David LeBreton. El germen de estos textos empapó todo el camino, siempre atravesado por nuestra propia experiencia de caminar. Los textos se han mezclado, intervenido, tachado, modificado, reestructurado, al punto que no recordamos el punto cero. De estas modificaciones, surgió la sinopsis de la coreografía, la cual también se ha modificado en relación con lo que la misma coreografía va trazando. *Pretextos para caminar* se ha logrado gracias a la suma y colaboración de esfuerzos, que en este caso ha sido más aislada, pero no menos afectiva. Los artistas involucrados en el proceso son:

Coreografía e interpretación: Karina Medina y Pedro García

Diseño sonoro: Uriel Rebolledo

Diseño de iluminación: Pedro García

Registro audiovisual: Mario Aguilera, Erick Barrera y Sebastián Pineda

Diseño gráfico: Escvdero

Diseño de vestuario: Karina Medina

Instalación escénica: Karina Medina y Pedro García

Promoción y Logística: Spaciocero Arte Escénico

132

Sinopsis

El cuerpo es un instrumento para medir el tiempo y el espacio. Caminar, utilizar el andar como archivo, para registrar los cambios de dirección de los vientos, de la temperatura, de los sonidos, del recuerdo. Caminar. La experiencia de andar como un recorrido de imágenes, palabras, tactos. Caminar para recorrer el espacio de todas las formas posibles para rememorar las líneas del andar. Caminar para resistir y reconstruir. **Caminar**.

3.2.1 Proceso de investigación

Pretextos para caminar, es una coreografía mutante creada a partir de un texto, una conversación, muchas caminatas y un conjunto de inquietudes en torno a la cotidianidad y afección de caminar, sobre su poética. La primera vez que platicamos sobre crear una coreografía basada en el caminar, se reveló una intención por investigar modos creativos detonados por acciones cotidianas, y no desde formas dancísticas. Es decir, la acción de caminar sería el detonante de lo que

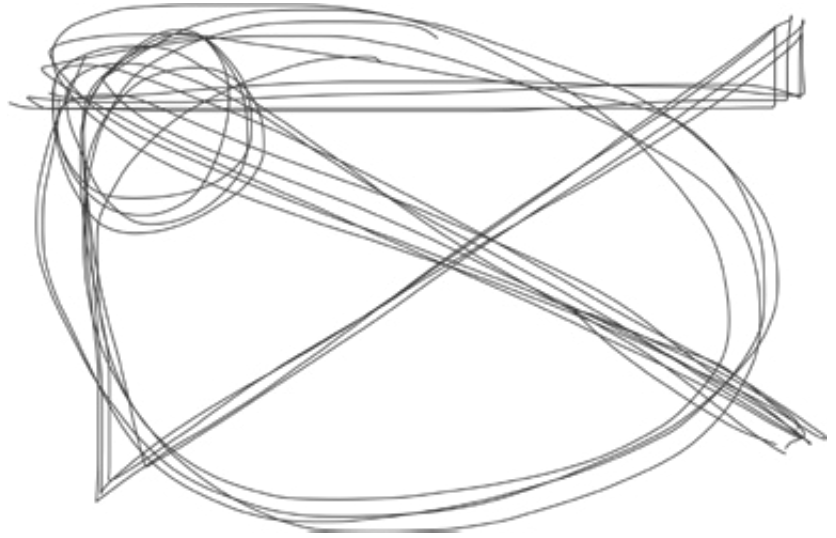


Imagen 32. Trazo *Pretextos para caminar* de Karina Medina, diciembre 2021, Xalapa, Veracruz.

sucedería en escena, pasando a segundo plano el lenguaje dancístico, al cual, si se recurre como estrategia coreográfica (movimiento, improvisación, danza contemporánea), pero como resultado de investigaciones corporales y trabajo de contacto en pareja y no como eje rector del proceso.

133

Aun así, todos los ensayos y laboratorios previos a las presentaciones han sido completamente diferentes, muchos de ellos se han transformado incluso al conocer los espacios, es decir, sólo unos días u horas antes de la presentación. *Pretextos para caminar* se transforma con los espacios, siendo este uno de los rasgos performativos de mayor peso del proyecto ya que es el lugar el que detona los modos de accionar de la coreografía.

La primera versión dedicó un importante periodo a la investigación de las caminatas, las cuáles se convirtieron en trazos en el espacio, en repeticiones y en deformaciones. Al pensar en todas las facetas de la coreografía, creo que esta ha sido la que menos movimiento de danza ha contenido, pues se creó a partir de la repetición y transformación prolongada de caminatas sobre un mismo trazo en el espacio. Este trazo ha sido el trazo base para todas las mutaciones del proceso.

Esta primera experiencia, detonó un universo de ideas sobre como ahondar en el caminar y fue el momento en el que se comenzó a trabajar con los textos que han sido intervenidos. A partir de esto, se planteó el caminar como paisaje de transiciones y transformaciones de los seres humanos en la vida y siempre en búsqueda de un

horizonte. En ese momento apareció el amarillo, color que ha estado presente en todas las presentaciones. Con todo esto, se reflexionó sobre el caminar como vehículo de transformación del cuerpo, como rastro y huella de nuestro andar; como posibilidad de improvisar, imaginar e inventar en el trayecto. Así, Pretextos para caminar es una investigación artística sobre la experiencia y transformación del cuerpo al transitar los espacios.

El texto germen que ha motivado los diferentes procesos de investigación, no solo del cuerpo, sino de todos los medios que se han ido sumando al trazo coreográfico, ha sido escrito, borrado e intervenido por los dos:

Pretextos para caminar

Caminar. Caminar **el tiempo presente.**

Dibujar trazos. Caminar **y perderse,**

Pasearse sin rumbo, sin guía.

Caminar **para recorrer memorias, trayectos y vientos.**

Caminar **para dibujar mientras se anda.**

Caminar **para registrar viajes, sensaciones, memorias, caminatas,**

Caminar **un tiempo interior.**

134

Descifrar el espacio que se vuelve esférico, infinito.

Caminatas. Suspensión.

Metáfora de un viaje.

Imágenes de una vida.

Caminar **para formar ritmos, direcciones, trayectos.**

Caminar **sin saber a dónde ir.**

Confiar en los trayectos del cuerpo, en su andar

Caminar **para contemplar lo que no conocemos.**

Caminar **y sentir las direcciones en cada paso.**

Los derrumbes, los imperfectos.

Los pies en contacto con la tierra. La tierra en contacto con los pies.

Caminar **para olvidar, para perder, para encontrar.**

Rememorar la caminata.

Camino en el presente, en el pasado, en mi futuro.

Camino. Caminamos juntas.

¿Dónde comienza todo? ¿Dónde me perdí?

Caminar **para desplazarnos en el tiempo.**

Caminar, **migrar y sentir las direcciones abiertas a cada paso**

Sentir el viento,

Sentir los cambios que transcurren al caminar
Despertar la piel. Escuchar con los pies
Caminar. **Hacer singularidad del trayecto**
Reconocer los pasos, el ritmo, las formas de vibrar en el cuerpo.
Gozar que puedo ir en cualquier dirección.
Expandir la periferia de la mirada. Escuchar.
Sentir los pasos. Sentir el andar.
Consciencia sensible. Camino en el presente.
Caminar **como huella de un terreno compartido.**
Caminar. **¿Caminar en común?**
Caminar **en lugar de los otros.**
Cinestesia y quietud. Abrir los sentidos.
Caminar **el presente.**
Caminar **y perderse**
Perderse y caminar.

Karina y Pedro.

Imagen 33. Texto *Pretextos para caminar* de Karina Medina y Pedro García, (2021-23), Spaciocero Arte Escénico, Xalapa.

En el caso de *Pretextos para caminar*, sería muy extenso traer el diálogo 135 los procesos experimentados, muchos de los cuáles, no tienen registro por su cualidad de cambio y decisión inmediata. El trazo y texto germen han sido imágenes guía de todos los procesos y laboratorios creativos. En este caso, lo que se comparte aquí, más que el proceso creativo, son las versiones, bocetos y sucesos desprendidos hasta ahora.

3.2.2 Mutación coreográfica: Pretextos para caminar

Las presentaciones de *Pretextos para caminar* se han compartido en México, El Salvador, Perú y Colombia, gracias a la invitación de productores y curadores de festivales de danza en Latinoamérica. La primera presentación que encarnó la idea, fue una versión de 12 minutos. En esta variación, se buscó crear un espacio instalativo en el que sucederían las acciones y caminatas. El espacio performativo fue un cuadro amarillo, sobre el que se realizaron los trazos con sus respectivas variaciones. Además, para lograr una imagen inspirada en el horizonte, se utilizó una lona amarilla en el piso y se proyectó un cuadro amarillo sobre la pared y sobre esta misma idea, se delimitó el foro con la iluminación.



Imagen 33. *Pretextos para caminar* de Karina Medina y Pedro García, diciembre 2021, 12 Aniversario Spaciocero, Teatro JJ Herrera, Xalapa, fotografía de Mario Aguilera.

En esta versión se proyectó un dibujo en tiempo real del trazo de las caminatas. La idea de estos trazos era intervenir el espacio a través de la mano del artista que iba dibujando lo que sucedía en escena. Este recurso sólo se utilizó en esta función. La intención de esta perspectiva era lograr un cuadro completamente amarillo, rodeado de un vacío negro inmenso.

Pretextos 1, como en algunas ocasiones llamamos a esta versión, se conformó en su mayoría de caminatas, acciones y movimientos en repetición, así como de unísonos trabajados a partir de movimientos lineales y rectos, sin mucha repercusión en el resto del cuerpo. Con todo, se buscó un tránsito de imágenes que se reflejan en el trayecto de la vida. Una vida en la que buscamos apegarnos a formatos, normas y estructuras aprendidas y aprehendidas a partir de la repetición, pero que, de manera inevitable, se derrumban con el transcurso del tiempo.

La siguiente mutación fue en el marco de un festival de danza en Morelia, esta vez se presentó en una caja negra, lo que permitió mantener el piso amarillo, pero no se utilizó la proyección ni los dibujos. Para esta versión, se incorporó el trabajo de *partnering* y diversas imágenes creadas a partir de laboratorios de improvisación. Es importante mencionar que muchos momentos de la coreografía son improvisaciones que desarrollamos a partir de imágenes planteadas en el proceso, lo que ha dado espacio también a lo inefable, al error, el imprevisto y lo difuso. La única partitura de la coreografía que se mantiene es el trazo por lo que muchas imágenes dependen de las decisiones que vamos tomando en la escena.

Una de las transformaciones más interesantes fue la propuesta realizada para el *Festival Nómada* en El Salvador, ya que se trató de intervenciones de espacios públicos en zonas aledañas la ciudad. Estas características definieron en gran medida las decisiones y cambios



137

Imagen 34. *Pretextos para caminar* de Karina Medina y Pedro García, marzo 2022, Foro Alternativo Jeudi, Morelia, fotografía de Israel Gracia.

del trabajo en esta versión, la cual fue compartida para público que no consume danza contemporánea de manera habitual. Para este proceso, sólo se mantuvo la lona amarilla para delimitar el espacio, pero el eje de la propuesta fue la investigación con la arquitectura del espacio.

Estos performances motivaron el juego e improvisación con los elementos y detonadores del espacio. La dinámica consistió en trabajos de exploración de la arquitectura y el espacio el mismo día de la función, lo que cargaba de un cúmulo de emociones que no se experimenta en las condiciones de un foro escénico. La experiencia de recepción del público fue única, recibieron la coreografía con sensibilidad, curiosidad y entusiasmo. Además, las intervenciones en espacios públicos rompen con la frontalidad del foro escénico, ya que puede ser vista desde cualquier ángulo y posición que se desee.



Imagen 35. *Pretextos para caminar* de Karina Medina y Pedro García, mayo 2022, Festival Internacional Nómada, El Salvador, fotografía de Erick Barrera.



Imagen 36. *Pretextos para caminar* de Karina Medina y Pedro García, mayo 2022, Festival Internacional Nómada, El Salvador, fotografía de Erick Barrera.



139

Imagen 37. *Pretextos para caminar* de Karina Medina y Pedro García, mayo 2022, Festival Internacional Nómada, El Salvador, fotografía de Erick Barrera.



140

Imagen 38. *Pretextos para caminar* de Karina Medina y Pedro García, noviembre 2022, II Festival Internacional de Artes Escénicas, Perú, fotografía de Puckllay Arte y Comunidad.

Otra de las intervenciones en espacio público, y con ello, otra mutación fue en el *II Festival Internacional de Artes Escénicas Arte y Comunidad* en Perú. Para esta intervención se utilizó una cancha, considerada el corazón de la comunidad. Para esta activación, se nos ofreció la posibilidad de bailar en un foro, pero decidimos hacerlo en el espacio público para que los habitantes pudieran ser testigos del suceso. Nosotros ir a ellos, y no ellos a nosotros. En este espacio, por motivos de logística, no se utilizó la lona amarilla, pero si se repitió la premisa de acciones en la arquitectura que el espacio regalaba.

Después de varias transiciones, los trazos de las caminatas ya eran más complejos y eliminar la lona permitió la amplitud del diseño espacial. En esta ocasión, el tránsito de las caminatas se intensificó, no sabemos si por la amplitud, el lugar o las personas, pero las deformaciones de los trazos se llevaron al máximo. Además,



Imagen 39. *Pretextos para caminar* de Karina Medina y Pedro García, noviembre 2022, II Festival Internacional de Artes Escénicas, Perú, fotografía de Puckllay Arte y Comunidad.

el lugar, al ser espacio de uso público, tenía mucho polvo, lo que termino siendo parte de la coreografía, pues el contacto con el concreto desprendía el polvo y generaba efectos sobre los cuerpos.

Un poco después, *Pretextos para caminar* se transformó en instalación coreográfica para el encuentro de danza *Criógenia* en la ciudad de Xalapa. Para este proceso, que se podía controlar en mayor medida, se experimentó con pintura amarilla, se colocó una bolsa llena de pintura que goteó durante toda la función hasta llenar una cubeta. La pintura acumulada en el balde fue utilizada para pintarnos los torsos de amarillo al final de la coreografía. La instalación consistió en un espacio completamente amarillo, por lo que utilizamos el piso, una tela de fondo y luces de piso amarillas. La instalación por sí misma transformaba el espacio, lo que ya es en sí una imagen con fuerza, por lo que la coreografía inició con el espacio vacío acompañado del diseño sonoro, dando potencia con esto al espacio performativo.

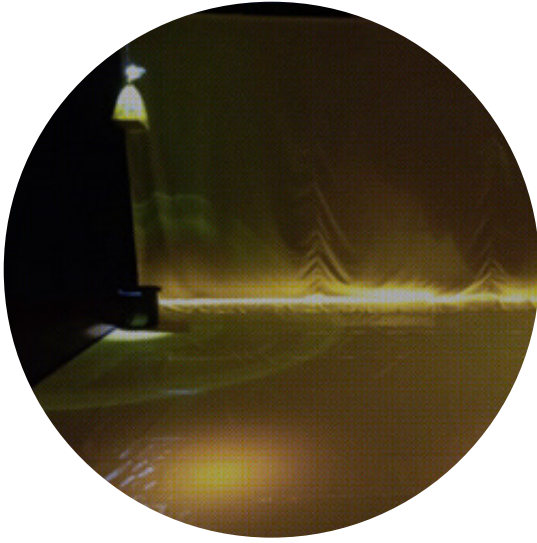


Imagen 40. *Pretextos para caminar* de Karina Medina y Pedro García, diciembre 2022, Festival Criogenia, Xalapa, fotografía de Icxhui Espinosa.

142



Imagen 41. *Pretextos para caminar* de Karina Medina y Pedro García, junio 2023, 6º Festival Sin Rótulos, Casa del Teatro de Medellín, Colombia, fotografía de Sebastián Pineda.

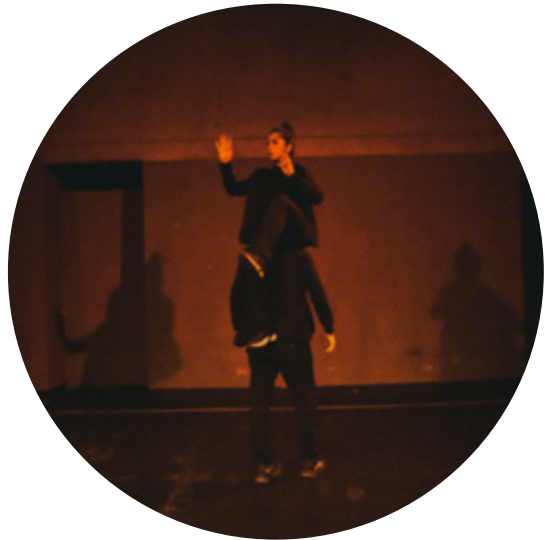


Imagen 42. *Pretextos para caminar* de Karina Medina y Pedro García, junio 2023, 6º Festival Sin Rótulos, Casa del Teatro de Medellín, Colombia, fotografía de Sebastián Pineda.

Las siguientes mutaciones fueron presentadas en el *Festival Sin Rótulos*, en Colombia. Para estos performances, no se utilizó la lona amarilla, pero se diseñaron trazos con cinta amarilla en el espacio que, a modo de imagen, dio sentido a los trazos de las caminatas. En este escenario, se presentó como dispositivo escénico acompañada de la obra *Territorios de Afecto*, por lo que en conjunto se presentó como *Caminar entre el Afecto*. El programa completo se presentó en dos foros con características diferentes, por lo que una vez más *Pretextos para caminar* se transformó con sus espacios.

En uno de estos espacios, se logró también una coreografía con la iluminación en la que la premisa fue jugar con la visibilidad y no visibilidad de las manos amarillas y los cuerpos. Las imágenes creadas fueron resultado de procesos un diálogo entre cuerpos completamente improvisado.



143

Imagen 43. *Pretextos para caminar* de Karina Medina y Pedro García, junio 2023, 6º Festival Sin Rótulos, Casa del Teatro Imagineros, Colombia, fotografía cortesía del teatro

Pretextos para caminar también transitó hacia una microvideodanza de 25 segundos en la que se experimentaron todas las premisas, pero en tamaño miniatura, con la intención de llevarlo a un formato audiovisual de corta duración.



Imagen 44. *Microvideodanza Pretextos para caminar* de Karina Medina y Pedro García, agosto 2023, Festival Prisma, Panamá, fotografía de Mario Aguilera.

Finalmente, *Pretextos para Caminar* se convirtió en una instalación performativa con video, en la que se utilizaron recursos y materiales investigados previamente como la pintura amarilla, las líneas en el espacio, el registro de video para videodanza y se sumaron unos paneles que al intervenir el espacio provocan una imagen nueva del acontecimiento. Sobre estos paneles se proyectaron imágenes y videos que resonaban con las acciones que van sucediendo en escena. Hasta este punto, podemos decir, que la instalación coreográfica ha mutado tanto con nosotros que se ha logrado una intimidad, conexión y experiencia al bailarla que se logra transmitir a los testigos del encuentro. *Pretextos para Caminar* es un reflejo de nuestros deseos, inquietudes, evoluciones y modos de vivir la danza el cuerpo y la coreografía.



Imagen 45. *Pretextos para caminar* de Karina Medina y Pedro García, octubre 2023, Bajo Carpa, fotografía de Mar Escénico.

En este momento *Pretextos para caminar* está en proceso de investigación para transitar a la Galería de Arte Contemporáneo de Xalapa en la que se buscará expandir hacia una instalación coreográfica que intervenga todo el espacio y que durante las acciones deje trazos que se quedan como registro y archivo expositivo del acontecimiento. Esto significa que el proyecto muta hacia un modo de exposición a consecuencia del registro de acciones a través de fotografía, videos, la intervención con los trazos amarillos en el espacio y el uso de pintura que será derramado durante las activaciones.

Con esto se concluye este acercamiento a la performatividad en mi práctica coreográfica, la cual se sigue modificando con cada experiencia vivida. La danza, el cuerpo y la coreografía han sido mi fuente de paz, amor y sensibilidad, mi modo de conectar con los otros, con el mundo y conmigo

Conclusión

Ya no me siento una extranjera. Después de este recorrido a través del cuerpo, la coreografía, la escritura y la imagen, cierro una investigación que guío, mutó y transformó mi práctica artística. *Pensar, hacer y escribir* coreografía en un posgrado en artes visuales, ha desembocado en un cúmulo de aprendizajes y contagios en torno a otros modos y experiencias para acercarse al arte contemporáneo. Compartir este trayecto con artistas visuales, sonoros, plásticos y escénicos, ha impregnado una huella sensible en mi modo de hacer, escribir y producir, pero también de escuchar, ver, tocar, oler, leer o sentir el arte. Sin duda, este proceso me llevó a un viaje sin retorno, en el que mi escritura se vio reflejada en mi práctica (y viceversa) y en el que intenté, trazar algunos atisbos desde el inmenso universo coreográfico y que, en estas líneas desborda en su estallido como imagen. 147

Con esto, las imágenes performativas en la coreografía se han revelado a través de estos capítulos como modo de atravesamiento y afección de los cuerpos, pero también como ruta irruptiva de los marcos disciplinares, como búsqueda indisciplinada de travesías, procesos y experiencias que potencian una actualización del accionar coreográfico contemporáneo. También se exaltó a la coreografía como lugar de pensamiento sensible, poético y expandido; como potencia que desgarrar, disloca y se funde en el devenir imagen. Lo que por ahora aquí termina, ha sido fruto de un encuentro entre prácticas insistentes que no se dejan atrapar en atajos o esencialismos, y que tampoco se reducen, ni se agotan en los procesos, ni si quiera en los resultados.

El arte coreográfico ha sido revelado como *modo de atravesamiento sensible* que, en su potencia de práctica, revela una suma de fuerzas que accionan y transforman los cuerpos, los lugares y los contextos. Una práctica capaz de intervenir, hacer pensar y activar las urgencias de nuestros tiempos. Una práctica vinculada al deseo, al desgarre, a los afectos, una práctica artística interesada en fortalecer la creación colectiva y con ello, compartir imaginarios. Una búsqueda que transfigura los espacios de poder y los límites disciplinares. Una coreografía que no está revelada, ni formulada, sino que se descubre a sí misma en el trayecto.

Estuve pensando sobre como cerrar un texto que, al intentar ser terminado, contradice una esencia mutante del ser coreográfico. Me habría gustado hacer una improvisación, un video, un dibujo o una lista de palabras. Aun así, sigo intentando cerrar una investigación, un ensayo, un diario, un texto o un depósito de ideas que resonó durante los últimos dos años. Nunca va a estar concluido. Desde que inició la investigación, no se han dejado de revelar voces, artistas, coreografías, textos que no dejan de confirmar y encarnar todo lo hasta ahora transitado. Hasta este punto, algunas veces he dudado. Y en medio de la duda, siempre me veo tocada por una coreografía, una lectura, o una plática que encarna lo que en este trayecto se ha intentado trazar.

148

Lo que se compartió en esta *investigación-constelación* sólo han sido algunas de las rutas para investigar al arte coreográfico; rutas que presumen cualidades performativas que, al diseñarse a la par de los procesos, enfatizan la imposibilidad de homogenizar a las prácticas. El terreno de lo performativo permitió, no solo indagar sobre los modos de acercamiento a los acontecimientos coreográficos, sino también potenció una ruta reflexiva y flexible frente a los modos de escribir y crear coreografía. Al mismo tiempo, ahondar sobre los rasgos performativos, articuló y detonó un modo de encuentro entre imagen y coreografía a través de lo que se transitó sobre una dimensión que insiste en traspasar, resonar, vibrar, mover, afectar, conmover y acariciar a los cuerpos. Una performatividad convocada en las imágenes como destello e inversión energética, como lugar para la acción, encuentro, contagio y transformación; como terreno fértil para el campo de lo posible.

Se externa en una vez más que la práctica coreográfica es lugar para las imágenes performativas, lo que se ha visto expuesto en coreografías indisciplinares que buscan otras formas de experimentar los procesos creativos y sus resultados, bocetos, proyectos y trabajos coreográficos. Prácticas que desentonan los supuestos dancísticos, que investigan, experimentan, que confunden y anhelan lo próximo, lo íntimo, lo compartido. Una dimensión performativa que se intenta desplegar en mi propia práctica, como un motor que no se apaga y

que anhela seguir indagando los caminos posibles que convoquen la transformación de los estados del cuerpo.

Esta travesía, develó respuestas ante la insistencia de concebir a la coreografía como espacio de investigación artística que produce conocimiento sensible. Respuestas que provocan otras incertidumbres, pero que por ahora demandan no atrapar a los ejercicios en miradas absolutas que las apagan, encierran y ensimisman. Estos trazos son evidencia de un deseo por seguir cultivando un pensamiento coreográfico contemporáneo que se suma al engranaje de fuerzas e iniciativas de artistas y coreógrafos que buscan actualizar los modos de pensar a la profesión coreográfica. Un pensamiento que estalló en un espacio dedicado a la imagen, un espacio que la acompañó, la transformó y la contagió. Desde ahora ser coreografía es ser imagen.

Se cierra por ahora una investigación en la que pensar con y desde la coreografía ha sido resultado de una inquietud por revelar los contagios entre teoría y práctica. **No hay forma de abandonar al cuerpo.** La coreografía se despliega desde el goce de concebirse como espacio para la experimentación y creación de imágenes, imágenes que son sensibles, dinámicas, energéticas, efímeras. Imágenes sonoras, olfativas, kinésicas, visuales, táctiles o en movimiento. Imágenes que se manifiestan en el espacio coreográfico para ser recibidas, sentidas, transformadas, reinventadas, que se funden en la huella y la memoria. Imágenes que desarman y apuestan por otros modos de *tocar con mirar*. La coreografía se habita como lugar de coexistencia para imágenes vivas, amorfas, inconclusas, ardientes, vibratorias, resonantes. Imágenes supervivientes. Imágenes sensibles. Imágenes que arden, queman y atraviesan. Somos imágenes coreográficas.

149

Cierro estas líneas de pensamiento agradeciendo a los autores que fui convocando, que aparecían sin cesar y que buscan formas de resistencia de escritura coreográfica, que hacen estallar las relaciones hegemónicas, que insisten en abordar esta profesión desde su potencia de intervención intelectual y sensible. Escribir y hacer coreografía sigue siendo inseparable por lo que este ensayo es una incitación para seguir experimentando, trazando, fallando e improvisando rutas para pensar a la danza y la coreografía. Lo que sí se puede externar es que no se puede homogenizar a la práctica coreográfica, pues como se revisó con los ejercicios, bocetos, intervenciones o performance es que, cuando se sobrepasan los márgenes disciplinares, las posibilidades son inmensas.

Las posibilidades de hacer coreografía son múltiples y desbordantes. Una coreografía puede suceder en el desierto, en el bosque, en una galería, en una bodega, en la calle, en el parque, junto a la iglesia; puede ser un texto, una voz, un sonido, un mosaico de celofán, una luz, el baile de los árboles, una conversación, una fotografía, una memoria compartida. La coreografía puede ser

tocada, experimentada, escuchada. Puede suceder una vez y nunca más. Puede ser un video, unas manos amarillas, una tarde en el desierto, una carta, un texto intervenido, una raíz, el cuerpo en la arena, el cuerpo en la tierra, las caminatas al horizonte, dos cuerpos amorfos, la repetición incesante, un cuerpo en pausa. Las experiencias que se desprenden de los procesos coreográficos son únicas, nunca homogéneas. Cada ejercicio coreográfico es un paisaje, un volcán, un horizonte, un desgarre, un mundo imaginado, inventado. Un cumulo de experiencias intransferibles. **No hay forma de abandonar al cuerpo.**

Una vez externada una escritura coreográfica encarnada de la práctica, se ha exalta esa emergencia e incitación a los coreógrafos a escribir los procesos y laboratorios creativos, que son archivos y ramificaciones que permiten seguir haciendo de la coreografía una ruta de investigación artística, ya que la escritura de coreógrafos intensifica las traducciones de la experiencia coreográfica. La coreografía es caja de experiencia multisensorial que rompe con los esquemas y supuestos en torno a la representación dancística y propone otras vías de amodalidad perceptiva al convocar imágenes que transforman y evocan otros modos de ser percibidas. En este recorrido aprendí a conocer, reconocer y fundirme con la imagen, ha sido un trayecto de acompañamiento y escucha, sin retorno. La coreografía es el lugar en el que cohabitan imágenes performativas. Y

150 sigo pensando, ¿Qué puede hacer la coreografía?

No hay forma de abandonar al cuerpo.

Referentes bibliográficos

- Alarcón, Alonso. 2007. “Masculinidades Polimórficas en la Coreografía Contemporánea Mexicana (2000-2015)”. Tesis de Maestría en Artes Escénicas de la Universidad Veracruzana.
- Alba Rico, Santiago. 2017. *Componer el plural: Escena, Cuerpo, política*. Editado por Victoria Pérez Royo y Diego Agulló. Madrid: Polígrafa.
- Austin, J. L.. 1996. *Cómo hacer cosas con palabras*. España: Paidós.
- Bachelard, Gaston. 2016. *La poética del espacio*. España: Fondo de Cultura Económica.
- Banes, Sally. 1987. *Terpsicore in Sneakers*. USA: Wesleyan University Press.
- Bardet, Marie. 2014. *Pensar Con Mover. Un Encuentro Entre Danza y filosofía*. Buenos Aires: Cactus.
- _____. 2021. *Perder la cara*. Buenos Aires: Cactus.
- Barrios de la Mora, Julia. 2020. “La iluminación y su potencial coreográfico discursivo” en *Iluminando espacios*, ed. Jessica Elizondo. México: DocuMaster, 2020).
- Belting, Hans. 2007. *Antropología de la imagen*. Madrid: Editorial Katz.
- Bohem, Gottfried. 2017. *Cómo generan sentido las imágenes*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Brook, Peter. 2015. *El espacio vacío*. Barcelona: Ed. Península.
- Butler, Judith. 2001. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós.
- Conde-Salazar, Jaime. 2018. *La danza del futuro*. Madrid: Editorial Continta Me Tienes.
- Diéguez Caballero, Ileana. 2007. *Escenarios liminales: Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel.
- Didi-Huberman, Georges. 1997. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Argentina: Manantial.

_____. 2009. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Albada Editores.

_____. 2012. *Arde la imagen*. España: Ediciones Ve.

Dubatti, Jorge. 2003. *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.

Elizondo, Jérica. 2020. *Iluminando espacios*. México: DocuMaster.

Fisher-Lichte, Erika. 2011. *Estética de lo performativo*. Traducción de Diana González Martín y David Martínez Perucha. Madrid: Abada Editores.

Foster, Susan Leigh. 2011. *Choreographing empathy: Kinesthesia in performance*. London: Routledge.

Grasiosi, Malena. 2021. *Sonido Escénico. Universos sonoros de las artes escénicas y performativas*. Argentina: Malena Grasiosi.

Kent, Didanwy. 2016. “Resonancias de la promesa: ecos y reverberaciones del Don Giovanni Un estudio de los desplazamientos de la imagen intermedial”. Tesis de Doctorado en la Universidad Nacional Autónoma de México.

Lang, Silvio. 2019. *Manifiesto de la Práctica Escénica* en “El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas”. Compilado por Barbara Hang y Agustina Muñoz. Traducción de Fernando Bruno. Argentina: Caja Negra.

Lepecki, André. 2009. *Agotar la Danza. Performance y política del movimiento*. Traducción: Antonio Fernández Lera. Barcelona: Mercat de les Flors.

Loupe, Laurence. 2011. *Poética de la danza contemporánea*. Traducido por Fernández Antonio Lera. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Macías, Zulai. 2017. “Trio A, Cover y Videoclip: La expansión de la danza hacia un pensamiento coreográfico”. Tesis de doctorado en Ciencias Sociales y Humanidades. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa.

Mitchell, W.J.T. 2017. *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual*. Traducción de I. Mellén. Vitoria-Gastei: Sans Soleil Ediciones.

- Oliveros, Pauline. 2021. *Deep Listening. A composer's sound practice*. New York: iUniverse.
- Sánchez, J. A y Prieto Z. 2010. *Teatro. Itinerarios por la Colección*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.
- Solomonoff, Tania. 2020. "Pienso la luz" en *Illuminando espacios*, ed. Jessica Elizondo. México: DocuMaster.
- Soto Calderón, Andrea. 2020. *La performatividad de las imágenes*. Chile: Metales Pesados.
- Taylor, D., Fuentes, M. 2011. *Estudios Avanzados de Performance*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Tortajada Quiroz, Margarita. 2001. *Frutos de mujer. Las mujeres en la danza escénica*. México: Cenidi Danza/INBA/CONACULTA.
- Vera, Shantí. 2020. "Consideraciones para cultivar volcanes II (Y rayos) Para Jélica" en *Illuminando espacios*, ed. Jessica Elizondo. México: DocuMaster.
- Zamora, Fernando. 2007. *Filosofía de la Imagen. Lenguaje, imagen y representación*. México: Escuela Nacional de Artes Plásticas ENAP.

Fuentes electrónicas

- AniMale. 2021. "Especulaciones sobre escrituras coreográficas futuras". Columna en Intervalo de Escaramuza, editora Sheila Pérez. <https://escaramuza.com.uy/nota/especulaciones-sobre-escrituras-coreograficas-futuras/1077>.
- Bardet, Marie. "Pe(n)Sar Entre Gestos. Tocar Miranto y Mirar Tocando." *Coreoteca. Un Archivo de Filosofía de La Danza*, May 2021. <https://lectura.unebook.es/viewer/9788466937016/181>.
- Nancy, Jean-Luc. "La imagen lo distinto" *Laguna Revista de Filosofía*. 2002 ISSN 1132-8177, N° 11, 9-22. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=900495>.
- Vera, Shantí. 2020. "Consideraciones para cultivar volcanes" Redes para la Danza, Alternativas para la Acción. Convocatoria Danza UNAM. <https://www.danza.unam.mx/convocatoria/2021/redesparaladanza/mod5/resultados>.

_____. “Día Internacional de la Danza Virtual. La cercanía de la Danza 2021 Shantí Vera” DanzaNet TV 27 de abril 2021, video, 5m38s mm. <https://vimeo.com/542454130>.

Tortajada Quiroz, Margarita. “La danza contemporánea independiente mexicana, bailan los irreverentes y audaces”. Casa del Tiempo, Universidad Autónoma Metropolitana N° 95-96. 2007, 77. <https://docplayer.es/11767876-La-danza-contemporanea-independiente-mexicana.html>.

Referentes coreográficos

Barrios de la Mora, Julia. “OPEN CLOSE SOLO” obra en constante cambio y desarrollo (2016-2022). <https://juliabarriosdelamora.com/open-close-solo/>.

Eibenschutz, Galia. “Trazos para Cello” (2016-2023). <https://www.galiaeibenschutz.art/trazoscello>.

Foulkes, Bárbara. “nueve punto ocho” (2014). <https://barbarafoulkes.com/nueve-punto-ocho-1>.

Foulkes, Bárbara. “Autorreconstrucción: insistir, insistir, insistir”. (2017). <https://barbarafoulkes.com/insistir-insistir-insistir>.

Foulkes, Bárbara. “Reloj de Arena” (2021). <https://barbarafoulkes.com/reloj-de-arena>.

Janaina. Stéphanie. “Have you seen her” (2019). <https://www.stephaniejanaina.com/page3.html>.

Leite, Magdalena. “Leviathan” (2020). <https://magdalenaleite.net/portfolio/leviathan>.

Leite, Magdalena. “L:O:V:I:N:G” (2017). <https://magdalenaleite.net/portfolio/loving>.

Somolonoff, Tania. “Moverse al Sol” (noviembre 2023 y abril 202). <https://taniasolomonoff.work/moverse-al-sol-2021>.

Zambrano, Ana. “EL BOBO” (2023). <https://anagzambrano.com/el-bobo>.

Zambrano, Ana. “OPCIONAL” (2022). <https://centroculturaldigital.mx/actividad/opcional>.