

Repositorio de Investigación y Educación Artísticas del
Instituto Nacional de Bellas Artes



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

VEA ESTA PUBLICACIÓN DIGITAL EN

<http://www.cenidanza.bellasartes.gob.mx/PublicacionesBD/Esquizoanálisis/portada.html>

Cómo citar este documento: Islas, Hilda. *Esquizoanálisis de la creación coreográfica. Experiencia y subjetividad en el montaje de Las nuevas criaturas*. México, D.F.: CONACULTA/INBA/Cenidi Danza/CENART, 2006
ISBN: 9709703978

Descriptorios temáticos (palabras clave): creación y subjetividad, danza contemporánea, procesos creativos, creative process, creation and subjectivity, Mexican contemporary dance.

ESQUIZOANÁLISIS DE LA CREACIÓN COREOGRÁFICA

Experiencia y subjetividad en el montaje de
Las nuevas criaturas

Hilda Islas

INTRODUCCIÓN

1. RAZONES PARA UN ESQUIZOANÁLISIS. BREVE PREÁMBULO TEÓRICO

¿Cómo acceder a las profundidades de la experiencia subjetiva del montaje coreográfico?

Tecnologías corporales

Pensamiento complejo

Psicología social

Esquizoanálisis

Cartografía esquizoanalítica de una experiencia de montaje

2. DANZA CONTEMPORÁNEA. IMAGINARIO SOCIAL Y GRUPALIDAD

La danza contemporánea mexicana y las tendencias globales de la subjetividad

Las políticas culturales y la danza contemporánea mexicana

Producción dancística y subjetividad

Lógicas identitarias de la danza contemporánea mexicana

Organización institucional de los grupos mexicanos

El grupo y sus calidades experienciales

Lógicas imaginarias: el grupo y el inconsciente

Grupo, imaginario y metáfora

3. PROCESOS METABÓLICOS DEL MÚSCULO, LA ACCIÓN Y LAS REPRESENTACIONES MENTALES. ENTRE LA PSICOMOTRICIDAD Y EL PSICOANÁLISIS

Las significaciones circulan en los cuerpos. Entre el psicoanálisis y la psicomotricidad: el cuerpo en acción

Procesos metabólicos entre la acción y la representación

El preconsciente y los significantes formales

La dimensión tónica y motriz

La interpretación metafórica. Una cuestión de método

El itinerario acción-representación y la noción de encuadre

Los itinerarios del oficio coreográfico

La situación de montaje o “la escena del crimen”. Unas lecciones de investigación criminal

4. UN DISPOSITIVO DE INVESTIGACIÓN PARA EL ESQUIZOANÁLISIS DE LAS NUEVAS CRIATURAS

Algunos magmas de significación colectiva sobre el trabajo coreográfico

El dispositivo

5. ENTRADA A LA ESCENA DEL MONTAJE Y SUS TERRITORIOS EXISTENCIALES

Una charla: *Las nuevas criaturas* y la gran metáfora de las conexiones

Primer territorio existencial. Un salón de ensayos común...

Sesión del 25 de junio de 2003. Ensayo y charla grupal

Ensayo. Fase I (30-40 min. aprox.)

Ensayo. Fase II (10 min. aprox.)

Ensayo. Fase III (30-35 min. aprox.)

Charla grupal. La palabra hablada (50-60 min. aprox.)

Sesión del 30 de junio de 2003. Otra vez ensayo y charla grupal

Ensayo. Fase I (duración similar)

Ensayo. Fase II (duración similar)

Ensayo. Fase III (duración similar)

Ensayo. Fase III (duración similar)

Charla grupal. La palabra hablada

Segundo territorio existencial. Una casa, una sala...

Sesión del 1 de julio de 2003. Ensayo y charla grupal

Ensayo. Inicia la sesión (50-55 min. aprox.)

Charla grupal. La palabra hablada (50-55 min. aprox.)

Último encuentro. Tarde lluviosa, unas sillas, una charla...

Tarde del 4 de julio (60 min. aprox.)

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

El problema

¿Qué se siente involucrarse con un proceso de creación de danza contemporánea, cómo se vive uno mismo y cómo se vive a los demás? ¿Qué se disfruta, qué es lo que duele? ¿Duele o no?

Y por último, ¿para qué serviría saber todo eso? ¿Se trata sólo de un exceso *voyerista* propio de esta Era “psi” (psicoanalizada, psicologizada)? ¿Saber qué sienten las personas, por pura curiosidad?

El impulso de acercarme al montaje de *Las nuevas criaturas* (2003), de Serafín Aponte, tiene que ver con una necesidad muy distinta a la de desentrañar una estructura; busca, en lugar de eso, indagar sobre los movimientos internos de los sujetos, las atmósferas afectivas y los vínculos con la tarea de montaje y con los miembros del grupo; qué han experimentado los actores de esta experiencia de montaje.

Hasta ahora, cuando se habla del trabajo coreográfico, predomina el estudio de la obra o de los procedimientos, métodos y estrategias conscientes de montaje. Sin embargo, desde mi punto de vista, es en el proceso interpersonal en donde se tejen aspectos mucho más relevantes para la construcción de la experiencia que tienen del proceso los participantes.

Las nuevas criaturas no es sólo una obra coreográfica. En realidad lo que menos interesa aquí es la obra acabada, representada, anunciada, percibida.

En términos más técnicos, puedo decir que con este proyecto pretendo hacer emerger la complejidad de una experiencia de montaje coreográfico, a partir de la manera en que la viven sus participantes, el coreógrafo o coreógrafos, y los bailarines.

El montaje de *Las nuevas criaturas* se inscribe en el campo de la danza contemporánea de principios del siglo XXI, y es producida por un grupo independiente del Distrito Federal. Aquí, el término “independiente” está vinculado con el fenómeno de transición entre las décadas de 1980 y 1990 en México; es decir, entre una

independencia radical respecto de los gestores estatales de la cultura, y una independencia relativa, negociadora, que hizo de los grupos independientes de danza contemporánea unas pequeñas empresas.

A reserva de profundizar más adelante sobre esta caracterización, por ahora llamaré “independiente” a una agrupación que, si bien puede obtener ciertos subsidios por proyecto creativo, no recibe un salario fijo y periódico, no tiene un espacio propio para ensayos ni la certeza de conseguir funciones en los teatros.

Dentro de este contexto, el núcleo problemático de la revisión del proceso de montaje se refiere a cuál es la experiencia que los integrantes de un grupo independiente de danza contemporánea tienen en el lapso de algunas sesiones del mismo.

Partiendo de la situación concreta de las sesiones de montaje, existen muchos hilos que la conectan tanto con fenómenos externos, históricos, culturales, institucionales y políticos, como con delicados procesos psíquicos e interaccionales que se producen en filigrana en torno a la tarea coreográfica. Sin duda, se trata de abordar el montaje coreográfico como un fenómeno de subjetividad, tal como lo concibe Guattari: “...la subjetividad como producida por instancias individuales, colectivas e institucionales”. (Guattari, 1996: 11) Es decir, se considerará que el montaje coreográfico está rodeado de instancias sociales y culturales que convergen en el ejercicio, propiamente dicho, del montaje de danza contemporánea profesional independiente en este país. Se busca trazar un eje transversal entre la organización cultural general y la puntualidad de una experiencia grupal, un foco de vida parcial.

Las razones

Primera razón: ¿Para qué abordar el montaje coreográfico y, más aun, la experiencia de los sujetos como tema de investigación? Vale la pena echar un vistazo a la experiencia del montaje, porque ésta es, sin duda, central dentro del esquema de valores, de usos y costumbres en el ámbito de lo contemporáneo.

En danza contemporánea, el valor de más alta jerarquía es el de la creación, el de la innovación. Mientras que para los bailarines de ballet el peldaño más alto lo ocupa el virtuosismo y con ello el intérprete destacado, que brilla más que el coreógrafo (figura

un tanto opaca en este género dancístico), en contemporáneo el gran nombre es el del coreógrafo. Los coreógrafos, dice Carlos Ocampo, promotor y crítico de danza, son la marca transnacional y globalizada que garantiza la pertenencia de la danza al mundo de hoy. “...se les aclama a ellos, no a los bailarines, su firma es la que vende.” (Ocampo, 2000: 43)

Si bien el mayor sentido de vida del bailarín es pisar un foro, la creación, el montaje de series deseablemente inéditas de movimiento, de imágenes escénicas, puede considerarse como la razón de ser de los bailarines de danza contemporánea, de los coreógrafos, incluso de los promotores de este género. Sin embargo, a juzgar por las pocas veces que las obras suelen estar en cartelera, me parece que tal vez la función ante el público no agota, por sí misma, las expectativas de prestigio del coreógrafo, y que hay un gran porcentaje de sentido en el proceso de creación, de invención, de innovación, de producción de lo que antes no estaba.¹ Ese valor compartido en torno al montaje coreográfico es, en este trabajo, la premisa para justificar la importancia de enfocar la producción coreográfica. Cabe aclarar que el montaje está aquí encaminado hacia su profundidad, no en relación con su producto final, ni siquiera con la relación proceso-producto, sino hacia la profundidad del proceso, por lo que se dedicarán sólo unas cuantas sesiones para conectarlas con las instancias sociales generales, y tratar de entender cómo se conjugan lo íntimo y lo vasto para configurar la experiencia.

Se trata de evidenciar la complejidad del proceso, tomando en cuenta no sólo las elecciones conscientes del coreógrafo, sino también aquello que va más allá de los individuos, y que se construye en conjunto; así como de proponer una mirada esquizoanalítica de algunas sesiones del montaje, y de los horizontes múltiples hacia los que se extienden las líneas de dispersión de la experiencia subjetiva.

Una mirada esquizoanalítica como estrategia de investigación

¹ Esta investigación no es sobre el cómo y el porqué la creación es un fundamento valorativo básico en el contemporáneo, y cuál es el sentido que tiene para el coreógrafo el proceso de creación. Ése es otro tema importante para la investigación de la danza, que no plantearé en este trabajo.

Imaginemos una pelota atravesada por un montón de agujas, cada una de las cuales pasa por diferentes secciones y toca diferentes estratos de profundidad. Sin embargo, todas unen con su trazo desde la superficie más visible hasta el núcleo más oculto. Desde mi perspectiva, lo más visible está en las fórmulas organizativas y en las consignas explícitas del colectivo, que se reúne para trabajar en torno a una coreografía; y lo más oculto del proceso de montaje, “lo invisible”, está en los niveles imaginarios afectivos, lo menos verbalizado, lo que uno menos piensa que está ahí, en el salón de ensayo, en las interacciones de los sujetos. Con “lo invisible” me refiero, entre otras cosas, a atender los correlatos imaginarios, inconscientes, afectivos, que desata la ejecución de ciertas consignas que se le proponen al cuerpo real, entrenado y atento, de los participantes de un montaje. Poco se ha indagado, en las producciones imaginarias, lo que esos usos determinados del cuerpo real conllevan.

La danza contemporánea, movimiento visible, disfrutable e incomprensible, es un pozo profundo, o una esfera enorme con un núcleo vivo, cuya dinamicidad reverbera hasta la superficie; pozo pleno de fantasmas, sensaciones, ánimos, placeres y temores. Dentro de todo cuerpo que se mueve hay un universo experiencial denso e insólito; dentro de todo grupo que trabaja con el cuerpo hay tramas afectivas y enojos que vibran en los resultados coreográficos. Sólo quiero decir ahí está el pozo profundo, ahí está el centro de la esfera; intentemos bajar y atisbar un poco en sus profundidades.

De cara a esta enorme y riesgosa tarea colectiva, la contribución específica de este trabajo sería, apenas, hacer visibles al menos algunas líneas de bifurcación que se desprenden de la situación del montaje coreográfico y que, en su trayectoria, conectan capas y estratos cuyos enlaces no estaban ni identificados ni enunciados.

El grupo de bailarines y el coreógrafo que me permitieron descender un poco en las profundidades del montaje de *Las nuevas criaturas*, poseen su particularidad pero, a la vez, son parte de los flujos atmosféricos que nos recorren a todos los que vivimos en este lugar, en este momento.

Un estrato de esta mirada esquizoanalítica, es hacer enunciable la dimensión imaginaria indisociable del cuerpo real en movimiento. Entre los usos concretos del

cuerpo y las producciones imaginarias, conviene localizar puntos tensos, la multiformidad de los lazos entre las acciones concretas y las evocaciones internas, la infinidad de entramados complejos de usos reales y sus repercusiones imaginarias. Aquí, hay que pasar de la idea de un proceso de montaje a secas, a prestar atención a la configuración *filigránica* de la subjetividad, a las lógicas grupales e institucionales, a las convenciones creativas internacionales. Entre la superficie y el centro todo está conectado.

La necesidad de establecer vínculos, de hacer conexiones que, se nos decía, estaban separadas, se hace cada vez más apremiante. Las conexiones, las lógicas de vida ya no están dadas, hay que producirlas. Estamos en un momento que puede ser vivido como época del abandono, o como época de búsqueda de sentidos; época de vacío o época de creación de caminos.

Vivimos en la época de las conexiones, del establecimiento deliberado y elegido de puentes. Esta investigación pretende hacer visible la participación de un pequeño colectivo en un magma que se respira. Queda a la capacidad de elección de los sujetos establecer puentes, intentar vínculos, diseñar conexiones entre campos antes separados.

1. RAZONES PARA UN ESQUIZOANÁLISIS. BREVE PREÁMBULO TEÓRICO

¿Cómo acceder a las profundidades de la experiencia subjetiva del montaje coreográfico?

Encontrarme con la propuesta esquizoanalítica de Guattari fue esencial para esta investigación. No fue precisamente una casualidad, pero no deja de sorprenderme cómo es que algunas ideas llegan cuando hay un arsenal de conceptos que parecen decir algo, pero que uno no sabe cómo acomodar; de las que se desconoce una lógica conectora con poder explicativo, y que el nuevo concepto acaba por amarrar. El esquizoanálisis llegó a este proyecto como marco global que dio sentido a muchos cabos sueltos.

Desde hace un par de décadas, todo parece indicarme que investigar la danza, inmersa en todo el oleaje del movimiento corporal que le es inherente, tiene que ver más con evocaciones que con nombres, líneas cronológicas, datos precisos o conceptos con vocación de objetividad.

He llegado al punto, apreciable lector, de atreverme a proponer el esquizoanálisis como una vía legítima para pensar-vivenciar, conocer-interactuar, con los fenómenos dancísticos.

El esquizoanálisis, pese a la densidad conceptual que pueda implicar, no aspira a un orden sistemático de ideas, sino a hacer enunciable la complejidad y desorden de la experiencia. Esquizoanálisis, que sin inscribirse en el orden literario propiamente dicho, me invita a intentar sumergirme en los placeres de la prosa, para tratar de compartir la profundidad de la experiencia dancística que me ha seducido durante años por su sensualidad, por su vocación de poder sobre lo tridimensional y, a veces, por la melancolía de su silencio.

Ahora bien, ¿cómo he llegado hasta aquí? ¿Qué ha sucedido, que estoy en este momento escribiendo estas páginas desbordantes de conceptos-sensaciones, teorías-prosas, líneas y cuadros y -sirva esto como advertencia- de razón y locura? ¿Cómo llegué hasta aquí?

Valga el presente apartado como un breve relato del itinerario teórico que me hace ahora invitar al lector a este abordaje con pretensiones esquizoanalíticas. Quizá, después de la explicación del recorrido, todo me sea perdonado.

Tecnologías corporales

Si mal no recuerdo, el origen es cuando comencé a sentir que los libros de danza no hablaban de danza; cuando supe que para escribir sobre danza se tenía que pasar por la experiencia del movimiento. Pero ¿cómo, si el movimiento es fugacidad? ¿Cómo atraparlo hasta fijarlo en líneas, en blanco y negro, “para la posteridad”? ¿Cómo intentar que quede, si el movimiento simplemente se va?

Sin embargo, el movimiento no es sólo el cuerpo físico; no es sólo el fenómeno energético que, en un instante, ocupa el tiempo y el espacio; es, también, la experiencia humana de larga duración que le da vida. Así, la experiencia-movimiento, la **significación** que tiene para sus actores, eso sí que se puede escribir.

Hace un par de décadas no era usual pensar en la danza en términos de sus significaciones. Históricamente hablando, la lógica necesaria en ese momento era investigar a la danza bajo las ideas de la estética romántica, vigentes en el estudio de todas las Bellas Artes: la obra, el autor, el creador. La “esencia de la danza” como “arte sublime”, tan sublime como podía ser el talento de sus creadores, flotando sobre las épocas, las culturas, las lenguas y las geografías. Pues bien, estas figuras “universales”, aunque sí permitieron durante un tiempo crear un acervo documental, no dejaban ver la dimensión subjetiva de los significados experienciales. Se ganaba en avance lineal lo que se perdía en profundidad.

Se han necesitado varios pasos para llegar a la consideración de la experiencia subjetiva propiamente dicha; para la singularización, digamos, de la experiencia del movimiento corporal en la danza, por encima de las líneas rectas e, incluso, de las estructuras generales, de alguna manera, simplificadoras.

El primer paso fue recurrir a la particularidad del contexto histórico: ¿es posible creer en los valores de la danza, sus universales, cuando los contextos históricos, los diversos grupos sociales diseñan y transforman sus propios parámetros de producción cultural?

A mediados de los años ochenta, me parecía que para la investigación de la danza la tarea fundamental era relativizar lo que parecía absoluto, arraigarlo en su contexto histórico, y hacer evidente que la danza no era un fenómeno homogéneo y unitario, que proponía con claridad los principios generales a partir de los cuales se puede deducir el

valor de lo concreto, sino una actividad compleja que se conecta con otras dimensiones de lo real, y que no posee certezas.

En el marco de una estética romántica, que propugna por el valor del artista, la obra y el talento –que, parece ser, sólo tienen los allegados al gestor en turno y que se respira en los salones y teatros de danza- se consideraba vital promover un paradigma que por lo menos permitiera sospechar de lo que, aparentemente, era normal. Era necesario, entonces, historizar, complejizar y cuestionar las jerarquizaciones y ejercicios de poder, habituales en el campo. Cito a Anadel Lynton:

Se dice que primero hay que aprender las reglas para romperlas; yo pienso que hay que analizar quiénes impusieron esas reglas, en qué época y defendiendo qué intereses neocoloniales, de clase, de grupo en el poder, e incluso de mafia cultural. Por más valiosas que fueran en su momento, ¿será que éstas son las reglas que corresponde aprender en el siglo XXI, o habrá otras reglas estéticas con nuestra era, nuestra sensibilidad y país? ¿Acaso las concepciones de los tojolobales del tzamal como arte que surge del corazón y sirve a la comunidad (...) no nos podrá ser más útil ahora que la idea tan repetida de Martha Graham de que sólo existe danza buena o mala, sin explicar quiénes tienen derecho a decidir cuál es cuál? (Lynton: 1999, 344)

En esta labor de historización y de complejización para el escudriñamiento de la danza como campo de saber, fue fundamental pensar en la complejidad del cuerpo mismo y en el abandono de la creencia de que el cuerpo del bailarín es esencialmente distinto, dejando de lado la estructura social que produce la especialización de las habilidades, obviando la lógica institucional que genera la diferencia entre los profesionales de diversos campos. Se pretendía pensar en un cuerpo atravesado por las lógicas de lo histórico y de lo psíquico; en un cuerpo que bien podía servir como pieza de desciframiento en dos sentidos: saber cómo la cultura había marcado los cuerpos mediante ciertas técnicas cotidianas, socializadas; y también cómo vivían los individuos dentro de esos cuerpos marcados, y cómo, desde su puntualidad, podían ir modificando esas técnicas y esa cultura.

En la década de los noventa, el concepto **tecnologías corporales** (Islas, 1995) me hizo pensar, por un tiempo, en la relación triádica entre la historia, el cuerpo y los sujetos, con un esquema que proponía al movimiento corporal como una especie de holograma, cuyo desciframiento permitiría, en un momento histórico dado, entender la constelación de lo histórico y lo psíquico:

Hemos establecido que toda forma de entrenamiento así entendida es interpretable hacia **afuera**, respecto de su contraste kinético en el conjunto de las técnicas cotidianas, sus puntos de aplicación social y los procesos de distribución y consumo del entrenamiento mismo y/o sus resultados; y hacia **adentro**, respecto de la forma en que el individuo se relaciona con su movimiento y los niveles en que interviene en la producción kinética. (Islas, 1995: 243)

Hemos llamado a los juegos del adentro y del afuera, en torno a los entrenamientos dancísticos, **tecnologías corporales**. Éstas incluyen técnicas de movimiento propiamente dichas, el grado respectivo de intervención de la individualidad y sus formas de implantación social. (1995: 244)

En el modelo tecnológico estaba presente una actitud de sospecha ante la apariencia del movimiento, porque el movimiento del cuerpo en la danza no era sólo “estético”, “gozoso” y “virtuoso”, sino que, fundamentalmente, hablaba de un relato oculto: la historia, el poder, los individuos; tenía un significado más allá de lo visible, de lo objetivamente observable. El cuerpo era como un signo por descifrar. En un primer momento me ocupé de buscar los vínculos del cuerpo con la historia (Michael Foucault, Marcel Mauss, Ugo Volli); en uno segundo, de buscar los del cuerpo con el adentro, con el psiquismo, con el posicionamiento subjetivo, ético del individuo ante las delimitaciones que proponía una cultura en cierto periodo histórico.

Este último aspecto, que era apenas una mención, no pudo desarrollarse, dado que lo más importante, en ese entonces, era arraigar el cuerpo de la danza en la historia, y esta operación se realizaba, básicamente, por razón del concepto **código** (técnico, corporal, normado, pautado por la cultura). Cabe aclarar que este concepto se identificaba, en buena parte, con la idea de **tecnología**, entendida ésta como el entramado cultural de

las condiciones que, en cierto contexto, hacen que un movimiento del cuerpo sea no sólo aceptado sino simplemente posible.

No entendíamos por **código** “la técnica”, sistema de movimientos, actos corporales, acciones específicas organizadas por alguna lógica coherente que coloquialmente puede recibir el nombre del creador del estilo, de las acciones específicas: Técnica Graham, Técnica Limón, Técnica de contacto, etcétera. En lugar de eso, el código estaba entendido tal como lo define Michael Foucault: “sistema de reglas o valores que están en juego en un grupo social dado”. O como las formas en que se asienta su multiplicidad, divergencias y contradicciones; como los modos en que los individuos se posicionan y se constituyen como sujetos de su propia conducta, las relaciones consigo mismos -su desciframiento, su crecimiento, sus transformaciones-. (Foucault, 1986: 29-30)

El código permitía formular apenas la estabilidad de las consignas culturales que asignaban límites de posibilidad de movimiento: en determinada cultura hay un movimiento que es posible hacer y otro que es impensable. Y éste que es impensable en una cultura, quizá es el único posible en otra.

Admitía, también, manifestar que los individuos de un grupo social pueden ser activos o pasivos frente a las reglamentaciones culturales, según la flexibilidad o rigidez del código. Las culturas con codificaciones de movimiento laxas, apelaban a la creatividad individual; las rígidas, a su obediencia. El código era una especie de entidad flotante y dictadora de las organizaciones culturales; hacía referencia a la concreción de ciertas formas de moverse y de incorporar el movimiento; a la posibilidad de análisis de acciones específicas, y a los modelos de transmisión referentes a ciertos contextos (sistema disciplinario, aprendizaje con *gurú*).

Importaba evidenciar un marco escasamente estable, que de alguna forma sintetizaba la dinamicidad de lo histórico. El código garantizaba un primer momento de arraigo de la danza como producción colectiva e histórica, ligada con el resto de la cultura: “en cierta cultura las personas se mueven así”. Sin embargo, era difícil entender la dinamicidad de los fenómenos concretos, la marca del movimiento corporal a partir de la idea de código. El código todavía era una estructura demasiado estable como para permitir la entrada al análisis de procesos de movimiento concretos.

La experiencia del movimiento es, sin duda, demasiado puntual como para ser leída con ese concepto tan general. **Código** remite a la homogeneidad, misma que, si bien era necesario evidenciar como muestra del arraigo histórico cultural de todo movimiento corporal, ya no lograba tocar la puntualidad de lo afectivo. Acercarse a cómo los individuos se posicionan ante el código, debía pasar por las contingencias de la acción: ¿todos los individuos de una cultura se posicionan ante sí mismos de la misma manera? ¿No podría suceder que su inmersión en cierto grupo, con ciertos vínculos, cierta posición de poder haría de dos experiencias individuales, vivencias muy distintas del mismo código? Y, ¿cómo pensar las diferencias de esas contingencias?

Fue con la exploración de lo psíquico e intrapsíquico que surgió la idea de **interacción** y, con ella, la dimensión temporal del acontecer, del proceso, más allá de la estabilidad del código, y presentó un gran potencial para entender lo concreto.

La interacción complejiza la relación entre lo visible y lo invisible; suprime, para empezar, la idea de un código estabilizado de movimiento como núcleo de la significación. No pueden ser ya los códigos fijos, preestablecidos, los que determinan lo que el movimiento significa, lo que el movimiento hace experimentar a los sujetos, sino la situación interaccional específica: dónde, cuándo, cómo y con quién se mueven los sujetos. En efecto, pensar en un código, en un universo finito de elementos corporales aislables y definibles, de antemano nos remite a una concepción simplificadora del movimiento y, también, olvida la dimensión de la temporalidad. Es entonces necesario dejar de lado la atemporalidad asociada con la idea de un código corporal estabilizado, independiente de las interacciones.

Es precisamente la noción de interacción la que planteará la posibilidad de pensar el movimiento corporal con un enfoque sistémico, complejo, procesal. Tanto desde la perspectiva anglosajona de la nueva comunicación, que plantea la importancia del contexto cultural como fuente de los patrones comunicativos, como desde la perspectiva francesa de las interacciones tempranas, que involucra los niveles del inconsciente y de las proyecciones fantasmáticas en las primeras relaciones humanas, la noción de interacción vendrá a complejizar la idea de “código” corporal, y se convertirá en el núcleo de investigación de las prácticas corporales y la experiencia de movimiento.

El tránsito del código a la interacción se puede apreciar nítidamente en los aportes procedentes de la nueva comunicación, el “Colegio invisible” de Palo Alto (Winkin, 1981), que testimonian el paso de lo que sería la idea del *código gestual* o de movimiento, entendido como un código lingüístico, a la introducción de una nueva noción, la de **interacción**, para analizar los desarrollos de la comunicación que involucra lo corporal.

Las ideas de la Escuela de Palo Alto se relacionan con las nociones cibernéticas de *feedback* y sistema.

“A partir de la idea de retroacción, la explicación lineal tradicional cae un poco en desuso. Todo efecto reacciona ante la «causa»: todo proceso debe concebirse según un esquema circular. La idea es simple, pero las implicaciones son importantes, sobre todo cuando se introduce la noción de sistema en el análisis.” (Winkin, 1981: 16)

En términos generales, los investigadores de esta corriente tratarán de aplicar los métodos de la lingüística al estudio de las acciones corporales, pero algunos, sin embargo, se cuestionarán la utilidad de esa operación e introducirán las nociones de interacción y contexto, aludiendo a pautas culturales que rigen la conducta individual. El aporte de la Escuela de Palo Alto, para los fines de esta investigación, es evidenciar la necesidad de cambiar lo estable del código para observar las situaciones y procesos concretos en que se desenvuelve la interacción.

Otra lectura de la noción de interacción y *feedback* procedente de la cibernética, será la del interaccionismo francés abocado a la psiquiatría y psicoanálisis infantil. Todo parece indicar que la corriente francesa que aplica las nociones de *feedback* e interacción a las relaciones madre-lactante, incorpora aun más los aspectos de la incertidumbre y la irreversibilidad del tiempo al estudio de las interacciones. Mientras que los autores anglosajones enfatizaban las constantes enmarcadas por la cultura, con los programas que determinaban las interacciones por sobre la variabilidad de éstas, los franceses se ocupaban más de las **emergencias**, para usar un término de Morin, de los aportes que hacen los individuos particulares al desarrollo de una situación, e incluso a la variabilidad de lo programado, y no a lo programado mismo. El núcleo de esta diferencia parece estar en la noción del inconsciente en el sentido freudiano.

El énfasis de los franceses estará en los aspectos afectivos del intercambio, en cómo la experiencia de los individuos tiene que ver con las respuestas del otro. Así, el sí mismo y

el otro son componentes esenciales de todo proceso y la dada fundadora de la incertidumbre de las situaciones.

Para Sergei Lebovici (1988), la interacción es una acción recíproca y de interdependencia, fundamento de todo pensamiento dialéctico; con ella se introduce el término de irreversibilidad del tiempo: marchan unidas la inteligibilidad y la incertidumbre. Los cambios interactivos están garantizados por el devenir, y si las estructuras no se describen en su irreversibilidad, se inmovilizan. Se hacen intervenir modelos, pero también la acción generadora de cambios, de hallazgos inesperados. "Se trata de actos que sólo son expansivos para otro, pero el sujeto emisor no los expresa con el propósito de comunicar algo a otro." (Kreisler, 1990: 22)

Expresan lo que yo denominara, a falta de una denominación mejor, un estado de ánimo, una actitud afectiva correspondiente a la experiencia inmediata del sujeto. Es una respuesta no dirigida al estímulo recibido por éste (...). Si un segundo sujeto reacciona frente a esta conducta como si fuera una comunicación dirigida, significa que ha reaccionado, a su vez, al estímulo transmitido. (1990: 23)

Ahora bien, a partir de este intercambio afectivo, como se produce la comunicación en la dada, por cuáles canales se produce? Es a través de la percepción kinestésica, la de la sensibilidad profunda, la más desarrollada en el nacimiento. Es en estos primeros momentos de la vida cuando se reciben sólo signos y señales kinestésicos: equilibrio, tensiones, posturas, temperatura, vibraciones, contactos, ritmos, tiempos, duración, matices tnicos.

Hay modelos de comportamiento psicomotor que se constituyen precozmente en el bebé como consecuencia de estas interacciones; si han sido exitosas, repetidas y aprendidas, se convierten en el comportamiento preferido y son precursores de los modelos cognitivos ulteriores. (Anzieu, 1994: 66)

...en la medida en que cada paso es controlado, la energía, lejos de disiparse por la descarga de la acción, aumenta por el éxito (fenómeno de descarga

libidinal, según el psicoanálisis) y se carga libidinalmente con anticipación a la etapa siguiente; este sentimiento de una fuerza interior es indispensable al bebé para cumplir las reorganizaciones de sus esquemas senso-motores y afectivos, necesarios para su maduración y sus experiencias. (1994: 68)

El movimiento, las conductas humanas, se van tejiendo al calor de los afectos y, esta construcción paulatina consolida tarde o temprano las identidades, las subjetividades. Los resultados kinestésicos que podemos observar en un momento dado como cuestiones de hecho no son sino resultado de un proceso de intercambio de acciones, retroacciones y afectos.

Aquí, lo rescatable de la noción de interacción, desde el enfoque francés, incluye dos ideas complejizadoras de los procesos experienciales: primero, que en todo proceso de interacción hay una significación que puede ser de orden consciente o inconsciente, previa a la decisión de comunicar a otro, y que en ese estado previo comunica inevitablemente al otro; segundo, que hay una línea de continuidad y no de ruptura entre el nivel de los significados verbales y el de los no-verbales. De hecho, como revisaremos más adelante, en el mundo psíquico de los individuos lo verbal da forma mental a lo no-verbal, y lo no-verbal marca para siempre el sentido afectivo de lo verbal. La experiencia de movimiento contiene componentes conscientes e inconscientes que se amalgaman en representaciones de diversos tipos.

Así, propongo la idea de que la experiencia del movimiento tiene significaciones para el agente que se mueve y que percibe el movimiento de los otros, sin que necesariamente se trate de un proceso de comunicación explícito y voluntario, en un estrato de sentido en el que se articulan representaciones de diversos niveles (conscientes, inconscientes, verbales, no-verbales, o mejor aun, pre-verbales) que varían según el marco interaccional.

Desde este punto de vista, ¿qué ver en las conductas? ¿Qué interpretar de las conductas? ¿Cómo ejecutar el salto de lo visible a lo invisible, pasando por la interacción? ¿Cómo estudiar la interacción, ubicándola en su doble sentido, cultural y psíquico?

En suma, creo que para observar los niveles de comunicación pre-verbal en toda su emergencia, es necesario asociar tanto la **observación directa** como la **interpretación**

psicoanalítica de lo inconsciente; o, según palabras de Lebovici, las interacciones conductuales y las interacciones fantasmáticas.

El estudio de la experiencia del movimiento abre su complejidad a la interacción y a las vías metodológicas que ésta requiere, la observación clínica y la recuperación del inconsciente. ¿Podrá ser aplicado este modelo complejo a los procesos de la danza académica contemporánea? Y después de la puntualidad de los afectos, ¿cómo volver a reconectarse con la dimensión histórica?

Pensamiento complejo

¿Cómo ordenar estas dimensiones tan distantes, tan diferentes entre sí, unas tan incluyentes, otras tan puntuales? El meollo es que asumimos que esta diversidad está interconectada. Nada hay en lo particular que no esté ligado con lo general y viceversa, pero ¿cómo encontrar las conexiones?

El pensamiento de Edgar Morin parecía aportar un modelo más apropiado para capturar la vivacidad de las experiencias de movimiento y la complejidad de sus vínculos, ya que permite recuperar lo fenoménico, los sucesos, ya no en su lógica cronológica, sino enlazados con otras capas de lo real sin perder de vista su vivacidad particular, con la promesa de reconectarlas con instancias generales mucho más vastas.

El pensamiento complejo, para empezar, propone una estrategia para pensar un aspecto de lo real en sus interconexiones con otros. Pasa del objeto al sistema; lo pensable ya no es una entidad aislada, sino una red de relaciones.

Así, ni eventos aislados ni estructuras tan generales que pierdan de vista lo particular: se trata de lo que Morin (1984) denomina “el retorno al evento”, que se convertirá ya en “emergencia”, a partir de la concepción sistémica que articula la permanencia de la organización del sistema, las codificaciones por ejemplo, con las emergencias; los sucesos particulares desde las interacciones de sus componentes. Los eventos son, a partir de este punto de vista, no sucesos aislados, sino sucesos que crean vida, que innovan ciertas constancias organizacionales.

Morin explica a partir de la biología cómo están unidos evento y sistema: la evolución biológica está compuesta por una cadena de eventos que originan organizaciones más complejas e integradas. La mutación es un accidente, y la evolución depende de eventos-mutaciones en un medio que no es estable, sino lugar de emergencia de eventos.

La relación ecológica es la relación fundamental en la que hay conexión entre el evento y sistema; por mi parte añadiría, incluso, que la historicidad profunda de la vida, de la sociedad, del hombre, reside en un vínculo indisoluble entre el sistema por una parte, y el alea-evento por la otra.

Todo ocurre como si cualquier sistema biótico, nacido del encuentro de sistemas físico-químicos complejos estuviera constituido por el azar, por el alea, para jugar con los eventos. (Morin, 1984: 143)

En el terreno de lo antropológico, él se plantea la posibilidad de que el hombre haya sido producto de un evento único originario, similar al surgimiento del cosmos. Con lo psicocultural, los eventos van a multiplicarse y van a determinar, incluso, el surgimiento de nuevas formas en los sistemas sociales.

Son los eventos, surgidos de contradicciones al interior de sistemas complejos, los que hacen evolucionar y modificar las estructuras.

El evento es lo que aparece y desaparece en el marco de la estabilidad, es lo anormal, lo excepcional, lo aleatorio. El evento afecta a un sistema dado; es, también, un efecto profundo surgido de un encuentro.

Vuelvo a la danza. Las codificaciones sociales proponen la plataforma existencial para que el movimiento corporal y la vivencia grupal se experimenten de mil maneras distintas. Ciertamente, hay convenciones comunes a los grupos de cierta época, de cierta organización social, pero no por ello significan lo mismo para los participantes. Viven dentro de las mismas condiciones, pero las experimentan de diferente manera.

Para Morin, los campos de investigación están cruzados por la determinación y el azar; es el campo de lo viviente, de la vida de los fenómenos, lugar de las emergencias y de ebullición: el sistema *evenencial* compuesto de eventos periódicos regulares y eventos irregulares excepcionales. “...Por un lado está lo que dicho sistema hace del evento (en el límite, lo anula); por otro, lo que el evento hace del sistema (en el límite, lo disminuye). Entre estos dos límites, reina la dialéctica incierta y evolutiva de la vida y la posibilidad de desarrollo.” (1984: 174)

Morin ahonda más sobre el programa y la innovación, y distingue entre:

- Evento programado: evento-elemento del mismo sistema cuya secuencia mecánica forma parte del mismo ciclo sistémico; por ejemplo, la formación de un huevo, la formación del embrión, el nacimiento o la adultez. Podríamos hablar aquí de las inercias de la subjetividad de la época contemporánea para la danza en

México, de las maneras en que los participantes y actores de esta actividad comparten valores que los cohesionan y objetivos que orientan sus tareas.

- Evento efectuator, propio de especies superiores, que llevan al sistema a un nuevo estadio. Es ejemplo de esto que para la adquisición del lenguaje sea necesario que el niño escuche y que se le hable; entre su programación genética y la estimulación del medio ambiente hay un juego que produce la historia individual. El desarrollo depende, entonces, de la cooperación entre sistema y ecosistema. Si bien el salón de ensayos puede pensarse como un sistema que supera la experiencia de los sujetos, y que este sistema existe sobre el fondo de un sistema mayor, digamos, la organización cultural, conocer esta inserción de un sistema dentro de otros no garantiza prever todas las contingencias que pueden suceder dentro del salón mismo ni las experiencias diferenciales de los sujetos.

A partir de esta distinción que hace entre determinismo y azar, entre lo programado y lo efectuator, encontraremos la distinción de dos dimensiones sistémicas:

- Lo generativo, que reproduce, organiza, perpetúa, es informacional, “hace vivir”. Esta idea de Morin me hace pensar en el término de código o de técnica del cuerpo como la dimensión estable de la práctica dancística. **El código hace vivir.**
- Lo fenoménico, que es la relación concreta entre el sistema y el ecosistema, es práctico, existencial, “vive”. La interacción en el marco de la danza es producción inédita dentro de un código, es una historia concreta, un fragmento de vida. **Las interacciones viven.** Desde esta perspectiva, en la danza podía percibirse la articulación entre lo generativo y lo fenoménico. Así, parecía posible insertar dentro de la estabilidad de las estructuras propias del campo profesional, la movilidad de las interacciones, las emergencias y el enfoque puntual de los encuentros de un pequeño grupo de bailarines.

Psicología social

Sin embargo, si la tarea era pensar la danza académica, existían dificultades que aún no podían librarse a partir de la concepción de interacción, llanamente planteada; ni siquiera de la idea de emergencias dentro de un sistema. Había que darle cara, forma histórica a estos conceptos, para poder entender la complejidad de los fenómenos dancísticos. Es en este punto donde la psicología social me aportó el fondo teórico para pensar el cuerpo como insertado en una situación grupal e institucional, sin inhibir la reflexión sobre lo inconsciente e interaccional. Entre el código y la interacción, entre sistema y fenomenicidad, la psicología social sugería la continuación del modelo de interconexión entre el afuera y el adentro, puesto que delimitaba dentro del entramado histórico campos mucho más puntuales, visibles y observables: el grupo y las instituciones.

La psicología social me presentó herramientas teóricas fundamentales para captar las emergencias, los eventos irrepetibles. Además, esta área de conocimiento propone, asociada con lo grupal y lo institucional, la idea de **subjetividad colectiva** que alude, también, a las producciones psíquicas individuales, intercambios inconscientes, circulaciones fantasmáticas, que se gestan en los grupos. La noción de subjetividad colectiva que tiende a recuperar lo práctico, lo existencial, lo que vive, las interacciones imprevisibles, el ruido, las contradicciones, las producciones azarosas que surgen dentro del campo, pero que lo trascienden. Sin duda, los conceptos institución, grupo y producción inconsciente, singularizan de manera contundente el enfoque de las experiencias a favor de la investigación de la práctica dancística.

Margarita Baz (1999) avanza algunas ideas esenciales para comprender el campo de la psicología social centrado en la noción de “subjetividad colectiva”:

En una primera aproximación diré que, tal como yo la entiendo, la idea de una subjetividad colectiva se refiere a aquellos procesos de creación de sentido, instituidos y sostenidos por formaciones colectivas. Esto apunta al cómo vamos siendo sujetos en un devenir histórico surcado por acontecimientos grupales e institucionales y remite a una convergencia tensa de procesos heterogéneos, marcados por ritmos, densidades y

temporalidades diversas que hacen historia desde la potencialidad deseante de ese apasionado acto que busca colmar, inútilmente, una ausencia. (Baz, 1999: 125)

En esta noción, anota Baz, están implicadas varias dimensiones:

- el sujeto del inconsciente
- lo intersubjetivo, lo grupal
- el sujeto activo y deseante

Mirar a los grupos, las instituciones, los espacios, los tiempos de los encuentros, captar las prácticas concretas, tendrá un valor fundamental para entender el movimiento de construcción de los sujetos sociales.

En suma, la clave de la pluralidad de subjetividades en intercambio se encuentra también en la heterogeneidad de moradas físicas, materiales y simbólicas que conforman la trama del mundo humano; en vinculación con las determinaciones sociales cuya correlación de fuerzas delinea las condiciones objetivas y, por supuesto, con los modos de realización de los procesos de apropiación que los sujetos ejercen mediante sus prácticas. (León, 1997)

En el caso de la danza, creo que la noción de subjetividad va cerrando el espacio entre las grandes estructuras y las interacciones, admitiendo la posibilidad de conformaciones diversas entre esas dos instancias a partir de las prácticas concretas dentro de un grupo. Es inevitable, aquí, mirar hacia la larga duración de los sucesos cotidianos, ya que a través de las situaciones puntuales es posible ver “la vida” singular dentro del marco estable de las codificaciones. En este sentido, Emma León hace un cuestionamiento a algunos enfoques de lo cotidiano.

La cotidianidad, dice León (1999) se ha pensado sólo en términos de los mecanismos de mantenimiento. Según esta visión, la vida cotidiana se reduce a los mecanismos de los individuos y los grupos para satisfacer sus necesidades, y tales prácticas se

expresan en conductas seleccionadas por muchas generaciones, fijadas en estructura social a partir de los individuos que las reproducen.

Las necesidades como comer, dormir, cubrirse y tener vivienda se configuran mediante un patrón de relaciones que les dan significado: patrones de alimentación, de hábitos, de habitación, y establecimiento de roles y actividades. Pero en la vida cotidiana, más allá de la reproducción, siempre está lo inédito, las variaciones singulares, las sorpresas de la fenomenicidad. Emma León rescata el concepto de socialización que es la bisagra entre el orden normativo y las variaciones singulares; la socialización cumple funciones mediadoras que presentan una dualidad:

- Internalización de marcos normativos, que autorregulan a individuos, grupos y colectivos, y los lleva a pensar, de cierta manera, por apropiación de valores, creencias, hábitos y costumbres que se adquieren en la familia, la escuela y la religión. Se trata de la experiencia subjetiva en términos gnoseológicos, afectivos y emocionales.
- Externalización, en que las pautas internas se difunden entre los agentes para conformar redes de comunalidad legitimadas que crean la normatividad. Se trata de mecanismos de comunicación, lenguaje e intercambios materiales y simbólicos.

Internalización y externalización no se excluyen, son un conjunto de relaciones que vinculan planos diferentes y en esa conexión sufren un proceso de transformación cualitativa por traspaso, transminación o síntesis de unas con otras, configurando complejamente fenómenos de objetivación social.

Para encarar la fenomenicidad de la danza no basta, entonces, con observar lo micro estabilizado, las técnicas del cuerpo con Mauss, los juegos habituales de poder con Foucault; el objetivo es proponer encuadres para captar *lo que vive*, diría Morin.

Al inicio de este itinerario de investigación, la apuesta era el modelo tecnológico preocupado por hacer destacar la corporeidad sobre el fondo de la historia, pero el enfoque estaba centrado en la revisión de la corporeidad como célula individual desde donde debían ser leídos la historia y el psiquismo. Y es que los procesos de aprendizaje y creación dancística tienen que ver más bien con adquisiciones que se integran a los sujetos mediante construcciones grupales, corporales, colectivas,

insertadas en una trama cultural relativamente estable. De esta manera, no son ni el “cuerpo observable” ni “las interacciones” a secas, lo que me permite indagar cómo se configura lo imaginario y lo real en torno al cuerpo, sino la interacción producida en cierto espacio grupal, en cierta institución, con ciertos objetivos de trabajo. La tarea es aprender a ver la interacción, al grupo, a *los* grupos en el marco mismo de la actividad dancística y del movimiento corporal aceptado grupalmente, localizando sus procesos de internalización y externalización, cómo se traspasan y cómo se sintetizan.

La psicología social ha sugerido nuevas vías para enfocar la dinamicidad de la danza, porque, en un primer plano, permite dirigir la mirada a la figura problemática de la institución, entendida no en sentido jurídico, sino como aparato socializador y cohesionador. En efecto, la danza profesional se instala, primordialmente, en escuelas y teatros oficiales ordenados según políticas culturales específicas. Por esto es importante tomar en cuenta el sello fundamentalmente institucional, sea cual sea la cara que asuma sexenio tras sexenio, de la danza académica.

La danza académica profesional cohesionada a un grupo específico que entrecruza los atravesamientos generales de la cultura, y a la vez genera su propio imaginario. Son las mediaciones entre la cultura institucionalizada y la especificidad del grupo lo que amerita un enfoque desde la subjetividad. El campo profesional, estructura que compete a la organización general de la cultura occidental, brinda las constancias de la convivencia intergrupal, los hábitos, los códigos estables.

Me parece importante hablar aquí de las constancias, ya que presentan marcos de realidad y normatividad desde los cuales se disparan las emergencias y la fenomenicidad. Las constancias se transmiten por internalización de marcos normativos y por externalización de partes que se oponen y, a la vez, se complementan con las emergencias en el seno de la existencia del colectivo.

Un trabajo fundamental que ha abierto significativamente la ruta de la psicología social a favor de la danza es el de Margarita Baz (1996). Muestra cómo es posible mirar hacia la danza a través de su configuración grupal e institucional, sin perder su conexión con el total de la cultura y con las producciones psíquicas individuales conscientes e inconscientes. La danza, como institución y grupo, genera sus propias significaciones. Pertenecer a este colectivo nos hace ser de determinada forma, nos

hace percibirnos, y percibir a los otros, de una forma singular. Baz (1996: 140) refiere la contradicción inherente de la danza entre crear un cuerpo modificado por la percepción de sí mismo, dotado de los mejores recursos de expresión, en conflicto permanente con la dimensión institucional, sus organizaciones, sus grupos e individuos, y la dialéctica de sus reglas explícitas de funcionamiento social y las instancias imaginarias. Las nociones que los bailarines tienen de sí mismos, de los maestros, del arte, que se revisará más adelante, darán cuenta de esto: “En este sentido, las instituciones fundan nuestra subjetividad, la que tiene como matriz estructuras simbólicas que trascienden al individuo.”

La institución, dice, no sólo tiene que ver con lo instituido, los sistemas de reglas establecidas, porque en ella los procesos tienen sus juegos, se mueven, entran en conflicto y desajustes. Por lo tanto, no hay proceso fijo y estable. La dinámica de esos juegos propicia la aparición de formas singulares que evolucionan. El pequeño grupo de la danza profesional como institución, conjuga las tensiones de un arte colectivo.

Todas las condiciones están dadas para que se manifiesten, en pleno, fenómenos y vicisitudes grupales que conforman su contexto de vida y trabajo y es condición de su propia constitución como bailarín; la dinámica grupal le asignará ciertos lugares, dotará de intensidad a esa cualidad imaginaria del yo, que es identidad a través del desarrollo de la pertenencia, promoverá idealizaciones, sometimientos, identificaciones y será pensionada por luchas de poder, rivalidades, envidias y amores. (Baz, 1996: 138)

Baz encuentra una serie de rasgos característicos, comunes a la comunidad de la danza, que explican la cohesión del grupo. Se trata de una serie de sentimientos y expectativas que los practicantes de la danza comparten como creencias implícitas. Para ella, lo particular de la institución de la danza es su mecanismo de reproducción de lo instituido: someterse a lo establecido es lo que captura el deseo. La danza académica occidental se legitima mediante la exigencia de dominar códigos y técnicas, y de cumplir con ciertos patrones estéticos.

Ciertamente, ser bailarín de danza académica funda un perfil subjetivo particular; así enuncia los dispositivos con los que se produce este deseo de sometimiento:

- Ser elegido. El bailarín espera ser elegido para entrar a la escuela de danza, al grupo, a la compañía, como intérprete de obras coreográficas. Así, el mecanismo de elección se suma al de la competencia. En el fondo, esta necesidad de ganar un lugar y conservarlo implica una gran necesidad de ser amado. Las jerarquías de grupo y compañías se administran por la rivalidad y la competencia.
- La disciplina y el dominio del cuerpo. El bailarín y la bailarina se preparan por años para bailar danzas de pocos instantes. Deben integrar técnicas a su cuerpo desde la niñez y la adolescencia, requieren de mantener una óptima condición física y régimen de entrenamiento. La aspiración del bailarín es dominar su cuerpo y la técnica, por la autodisciplina del entrenamiento y el control de otras esferas de la vida, como la alimentación. En esta necesidad, Baz encuentra vínculos con la anorexia que supone el deseo de controlar todo: el cuerpo, los impulsos. Entre los grandes bailarines circula la idea de que la danza no es para el más dotado físicamente, sino para el más tenaz, el de la voluntad más férrea.
- La sensación de dominio. Es muy gratificante para el bailarín experimentar el logro de alguna destreza que no se tenía; es decir la superación de límites anteriores. La sensación de dominio produce un efecto de euforia, júbilo y triunfo, pero el cuerpo siempre muestra sus límites: se oscila entre el placer efímero del dominio y la agonía por las capacidades escurridizas, porque la fatiga, la tensión y el dolor hablan de la mortalidad del cuerpo.
- Ser mirado y mirar. El cuerpo danzante es construcción colectiva, no es solitario e individual. Desde el ángulo psicosociológico, institucional y cultural, en el bailarín se plasma un entramado de deseos, lo sostienen múltiples miradas y lo exigen ciertos ideales. El cuerpo de la danza se forma frente al espejo, que tiene una presencia constante en el entrenamiento. Al espejo se le necesita para que revele el propio cuerpo y, al mismo tiempo, se le teme. Sobreviene un juego de miradas: el bailarín se mira confrontado siempre a un modelo ideal, el bailarín mira a los que encarnan ese modelo ideal (maestros, coreógrafos, otros bailarines), y mira a sus semejantes para compararse con ellos. Además, es mirado por el

maestro o director, quien escudriña y juzga; y es mirado por el público, que legitima su lugar en el espacio artístico.

“El bailarín/bailarina necesita esa mediación, esas miradas para ser lo que es. Es profundamente consciente de ser mirado (a).” (1996: 136)

El mirarse, ser mirado, es un juego imaginario que transmite el encargo institucional que hace someterse al bailarín a los ideales de la danza académica. Esto construirá y recreará la subjetividad del bailarín. Ser “gente de danza” nos configura como sujetos distintos a la “gente de teatro”, “de computación”, “de la industria alimenticia”, de “los narcos”. Vivir en los grupos e instituciones de la danza nos lleva a percibirnos de cierta manera, y a dirigir nuestros esfuerzos de vida hacia objetivos similares.

Esquizoanálisis

Hasta aquí había acumulados nuevos conceptos y esquemas para mirar hacia los fenómenos dancísticos: las tecnologías, el pensamiento complejo, el adentro, el afuera, las interacciones, las emergencias, los afectos, los grupos, las instituciones. Sin embargo, al confrontar ese arsenal teórico con el problema que ahora nos ocupa, me parecía que yo todavía no acababa de dar con los marcos de enunciación adecuados.

Parecía que la óptica más abarcadora, organizadora y estratégica de todas las ideas auxiliares era el pensamiento complejo. Y es que, multidimensional y complejo, como toda producción cultural, el ejercicio de la danza, en general, parecía susceptible de ser abordado desde la óptica del paradigma de la complejidad como esquema organizador de la trama de múltiples tensiones, y que permitía establecer más o menos sistemáticamente los vínculos de una serie de estratos.

Pero la vocación del sistemismo abierto del paradigma de la complejidad, me ha ido pareciendo quizá demasiado sistemática, demasiado racional, para las hallazgos plenos de vitalidad de la experiencia dancística: desde el “yo siento que”, desde el moverse de determinada forma, en determinado momento; a partir de una vivencia puntual, con ciertas personas, en cierto espacio. Todo esto me hace pensar que más que círculos sistémicos (la cultura, el grupo, la institución, etcétera) que ordenen los estratos y dejen ver fisuras, un tanto ordenadas, es más importante marcar líneas de fuga hacia donde se lanzan los múltiples aspectos del fenómeno. Más que con un modelo sistémico, por muy abierto que se plantee, me conformaría con uno que haga simplemente posible la enunciación de lo sensorial, de lo kinestésico, de lo organizacional, de lo convencional y de lo fenoménico, fuera del rango de orden lógico, de la claridad en el trazo de las interacciones. Sin duda rescato, del paradigma de la complejidad que hace visible el poder que posee el sujeto para hacer el recorte de la realidad y dibujar, según su perspectiva, el ordenamiento sistémico en torno a un problema abordado de manera compleja. Sin embargo, he tenido que recurrir a otros modos de enunciación, además de la racionalidad que sólo constituye aquí una de las diversas vías del discurso.

Volvamos a la pregunta que ha originado la explicitación de todo este itinerario teórico: ¿cómo experimentan el proceso de montaje los bailarines, el coreógrafo, el grupo completo; cómo distinguen las significaciones entre todos; cómo construyen la situación, cómo la viven? La tarea de esta investigación es hacer comunicable, decirle al mundo lo que viven los hacedores de danza; enunciarlo de tal manera que, en la transmisión, se conservara buena parte de las significaciones que ellos han experimentado.

Ahora bien, ciertamente la experiencia vivida es irreducible al orden puramente racional, aunque también lo contiene. Se debía encontrar un modelo de pensamiento y de representación de significaciones que permitiera la entrada de representaciones distintas a las conceptuales. De hecho, el proceso de montaje coreográfico es una experiencia con un fuerte componente no-verbal.

Nos topamos de frente con el fenómeno gestáltico de la producción dancística: un entramado de voz, movimiento, ritmos, silencios, evocaciones, espacios pautados, espacios vacíos, recuerdos de sensaciones antiguas, emergencias del inconsciente, organización consciente de secuencias de movimiento, de secuencias discursivas variables, de discursos metafóricos. Fue así, ante este torrente dimensional, que recuperé la perspectiva esquizoanalítica en busca de una vía de enunciación de toda esta exuberancia; **esquizoanálisis** en el sentido en que lo entiende Guattari (1996: 78): “El esquizoanálisis, antes que seguir el sentido de las modelizaciones reduccionistas que simplifican en complejo, trabajará para su complejización, para su enriquecimiento procesal, para la toma de consistencia de sus líneas virtuales de bifurcación y diferenciación; en síntesis, para su heterogeneidad ontológica”.

La pertinencia del esquizoanálisis es evidente si se observa que, en torno a la práctica de la danza y, más puntualmente, al montaje coreográfico, se han venido sumando diversos estratos como la historia, el cuerpo, las interacciones, las instituciones, los imaginarios... ¿Cómo aterrizar esta complejidad a favor del montaje? La psicología social me condujo directamente por el camino del esquizoanálisis, para tratar de comprender la experiencia de los participantes en el montaje como resultado de una construcción de subjetividad colectiva. La perspectiva esquizoanalítica propone, también, una perspectiva compleja para abordar los fenómenos, pero con

más énfasis en la **heterogeneidad** que en el ordenamiento sistémico. Madeja de tensiones entre lo institucional, lo interpersonal, entre los tiempos culturales y el tiempo de las acciones, entre discursos y reacciones corporales, entre conceptos y resonancias inconscientes.

Gregorio Baremlitt define al esquizoanálisis, en cuanto a su estatuto epistemológico, como filosofía, ciencia, arte, literatura, política, tecnología, medicina, magia, mitología, saber-hacer popular, delirio, modalidades de vida, etcétera.

La vocación esquizoanalítica está encaminada a localizar e intensificar dispositivos que generen producciones, devenires, sucesos, efectos, líneas de fuga y abstractas, recomposiciones entre caos y complejidad, y más.

El esquizoanálisis lanza “la propuesta de la creación y aplicación continuada de un nuevo paradigma estético (con inmanencias ético-políticas) que infunda a las epistemes filosóficas, tecnocientíficas, ideológicas de la presencia poética y la versatilidad de las artes”. (Baremlitt, 2004: 34)

Todo suena, hasta ahora, a la ampliación de las posibilidades enunciativas, porque la perspectiva esquizoanalítica mira muy de cerca la fenomenicidad; tan de cerca, dice, que en momentos se confunde con ella.

El esquizoanálisis trata la realidad desde ella misma.

Dicho lo más simplemente posible: los diferentes campos de la realidad y la historia universal muestran para la lectura equizoanalítica, la prevalencia, la multiplicidad, exuberancia y exceso de la producción, así como la aleatoriedad de su funcionamiento. Es por eso que vivir “realísticamente” requiere de un paradigma estético, ético y político para asumir e intensificar esa “naturaleza nuturante” como diría Spinoza, para optimizar (como quiera que eso se entienda y emerja) la reproducción y la antiproducción a la invención de la Vida. (Baremlitt, 2004: 38)

El esquizoanálisis me sugiere, en lo personal, una empatía profunda con lo vivo, un situarse un poco dentro y un poco fuera de los sucesos. Lo vivo está pleno de ideas y de afectos, y del discurso sobre él también. Me parece que la enunciación y lo

enunciado ya no están tan distantes; no se miran de frente, sino que caminan juntos, se producen mutuamente.

En la perspectiva esquizoanalítica, la idea de subjetividad involucra, de manera privilegiada, el componente del inconsciente. Así, uno de los aportes teóricos que me sugiere el modelo esquizoanalítico para los fines de la enunciabilidad del quehacer coreográfico es, quizá, dar un relieve particular a los aspectos inconscientes, mismos que adquieren gran relevancia cuando se trata de delicados procesos corporales, en donde laten tanto las consignas explícitas como las resonancias tónico-emocionales y sus consiguientes correlatos imaginarios.

Para Guattari, el inconsciente debe reactivarse, dejar de lado su anclaje en la historia psíquica pasada, para poder observar su funcionamiento en los actos, en el aquí y en el ahora. Contra la oposición consciente e inconsciente, él opta por una idea de inconsciente más compleja: superpone múltiples estratos de subjetivación heterogéneos con extensión y consistencia variable, y enfoca más la praxis actual que las fijaciones y regresiones del pasado, como usualmente se hace en el psicoanálisis freudiano.

En términos generales, encuentro cuatro elementos orientadores del esquizoanálisis, a favor de esta investigación sobre la experiencia del montaje:

Primer elemento: la posibilidad de hablar de “lo que vive”, de conjuntar líneas epistemológicas y prácticas para captar toda la exuberancia de la experiencia del montaje. A decir de Guattari, el esquizoanálisis no opta por una modelización conceptual predeterminada (religión, metafísica, ciencia, psicoanálisis, animismo, etc.), sino que a partir de una situación dada intentará discernir sus líneas de fuga, sus focos de autopoiesis.

Así, se amplía el registro discursivo para hablar de lo que vive. Para hablar de la creación coreográfica, como proceso y experiencia, el discurso “objetivo” no parecería ser el idóneo: la situación de montaje está cargada tanto de operaciones convencionales artísticas como de sus correlatos imaginarios, poiéticos o inconscientes, que mediante mecanismos de metaforización generan movimientos, series, vínculos y sucesos coreográficos. Dentro de la propuesta esquizoanalítica de

Guattari, determinar focos de vida parciales, aquello que dará consistencia a las multiplicidades fenoménicas, no depende de una descripción objetiva, sino que propicia una narración que no explica racionalmente, sólo accede a lo existencial, incluso mediante relatos míticos, religiosos, fantasmáticos:

“...los registros existenciales involucrados comprometen una dimensión de autonomía de orden estético. Estamos en presencia de una opción ética crucial: o bien objetivamos, deificamos, “cientificamos” la subjetividad, o bien, por el contrario, intentemos captarla en su dimensión de creatividad procesal.” (1996: 24-25)

“Así, los puntos de vista singulares sobre el ser, con su precariedad, sus incertidumbres y sus aspectos creadores, privan sobre la fijeza de las estructuras propias de las visiones universalistas.” (1996: 76)

Segundo elemento: conceder existencia a aquello que tiene una presencia privilegiada en el montaje coreográfico: el movimiento y la exploración silenciosa, la acción que sucede, una dimensión significativa no fundamentalmente verbal. Para Guattari, a tal régimen semiótico “a-significante” no se le ha concedido la especificidad de un análisis. Aquí el término “a-significante” parece estar concebido por él, partiendo de que la significación se ha definido en función de lo discursivo: el estructuralismo, dice, ha pretendido situar todo lo que compete al psiquismo bajo el rubro de “significante lingüístico”. Para una comprensión polifónica y heterogénea de la subjetividad, es necesario considerar aspectos etológicos y ecológicos: el nivel de las conductas; el nivel de las prácticas que, sin la intermediación privilegiada de la palabra y sí de los actos y los afectos, constituye la trama de la subjetividad. En este sentido, lo “a-significante” es significativo, pero no discursivo.

Enuncia la importancia del trabajo de Stern que se ocupa de las formaciones subjetivas pre-verbales del niño, y enfoca los procesos transubjetivos de las experiencias precoces del niño que le permiten desarrollar un sentimiento de sí y un sentimiento del otro. Concluye que los complejos freudianos no estructuran de manera universal la subjetividad; distingue una dialéctica entre los afectos compartibles y no compartibles, diríamos, los verbalizados y los ejecutados.

Tercer elemento: una noción versátil del inconsciente. No es nada nuevo para coreógrafos y bailarines que “lo imaginario” ocupa un lugar importante en cualquier campo de la práctica dancística en general, pero sin duda se le concede un lugar privilegiado en el proceso de creación coreográfica. Sin embargo, de lo que se habla es de una imaginación “consciente”, que se rodea de recursos conceptuales analógicos para producir cierto tipo de acción corporal. Me interesa destacar que es mucho más determinante en la creación coreográfica un imaginario referido a lo que en psicoanálisis se denominan procesos inconscientes, mismo que el esquizoanálisis flexibiliza de tal manera que puede ser de utilidad para entender la producción metafórica propia del montaje; un inconsciente que funciona en los hechos de movimiento, en los afectos que circulan en los trabajos prácticos del montaje.

Cuarto elemento: la versatilidad, la permisibilidad del modelo para enunciar las experiencias procesales creativas, inéditas. En efecto, la perspectiva esquizoanalítica no apunta a una homogeneidad discursiva en términos epistemológicos; por el contrario, invita a cruzar la ciencia con la magia, la filosofía con el delirio, el psicoanálisis con el arte.

Esto es especialmente importante para la indagación sobre la experiencia de un grupo en proceso de montaje porque, para atrapar ciertos significados habrá que recurrir a múltiples recursos de enunciabilidad: al pensamiento analógico, a la metáfora, e incluso a los procedimientos de la investigación criminal.

Volvamos a la pregunta central de este proyecto que es cómo viven los bailarines y coreógrafos la experiencia del montaje coreográfico en el lapso de cierto número de sesiones. La situación puntual del montaje está considerada en el entramado que articula tanto procesos grupales, culturales e institucionales, como procesos interaccionales, corporales, psíquicos, conscientes e inconscientes, que se entrecruzan en las situaciones concretas por analizar.

Toda la situación del montaje coreográfico atraviesa un rango muy amplio de niveles de realidad: desde las tramas organizativas que la cultura impone a la danza (instituciones, grupos, valoraciones, jerarquías, modos de producción estética, modos de transmisión, convenciones creativas), hasta las finas interacciones que se

desarrollan entre los sujetos en el seno de ciertas sesiones de ensayo. En la creación coreográfica hay usos del espacio, del cuerpo, del tiempo, que se aprenden, se repiten, se reconocen, se jerarquizan, y que se emplean como código explícito por parte de lo colectivo de la danza contemporánea. Se trata de prácticas corporales acordadas, convencionales, descriptibles, transmisibles. ¿Cómo repercuten en los bailarines y en los coreógrafos ciertos manejos de las coordenadas mencionadas? ¿Cómo ciertas consignas explícitas y ciertos actos constituyen la experiencia de los sujetos? ¿Qué significa “moverse así” en términos de subjetividades colectivas? Y finalmente, ¿cómo hablar de ellas, cómo decir “aquí están”, sin que en el acto de enunciación paralicen su vitalidad?

La multiplicidad de estos aspectos que se disparan en direcciones tan distintas, me ha hecho recurrir a la noción de esquizoanálisis, acuñado por Guattari, para sentar como objetivo de la investigación la enunciación de las líneas de fuga, y con ello hacer visibles las muchas dimensiones de un proceso del que sólo suele enunciarse lo que toca a las convenciones explícitas del oficio coreográfico.

Resumo las cuatro premisas esquizoanalíticas con alto potencial para abordar la plenitud del montaje coreográfico:

1. Es el foco de vitalidad, el suceso del montaje, lo que hará discernir el entramado epistémico-poiético pertinente para el análisis; no es una modelización teórica previa la que sintetiza el abordaje de la exuberancia. Para enfocar el montaje se conjuntarán elementos teóricos psicoanalíticos, grupalistas, psicomotrices; elementos contextuales sobre políticas culturales, convenciones coreográficas, elementos poiéticos de empatía kinestésica, de narración experiencial.
2. Considerar como significativo lo tradicionalmente pensado como “a-significante”: los aspectos etológicos, conductas, acciones, funciones subjetivas pre-verbales y afectos no compartibles. La comprensión de la subjetividad en el montaje coreográfico requiere de una visión heterogénea y gestáltica de las significaciones.
3. Incluir los procesos inconscientes dentro de la exuberancia. El inconsciente del psicoanálisis que, a favor del montaje, habrá de flexibilizarse para que tratemos de descifrar sus resonancias a partir del movimiento corporal.

4. Abrir el arsenal discursivo para enunciar la dinamicidad de los procesos, el recurso a dimensiones no lógicas de los significados, para captarlos en su vivacidad. El pensamiento analógico es un recurso clave para la enunciación e interpretación de las experiencias.

Cartografía esquizoanalítica de una experiencia de montaje

El abordaje de una experiencia puntual, la del montaje de *Las nuevas criaturas*, ha merecido la elaboración de una cartografía esquizoanalítica que permita evidenciar la multiplicidad de estratos y componentes que se cruzan y reactivan en el trabajo coreográfico concreto.

Cartografiar, para Guattari, parece ser una variedad de “formalización” del proceso de subjetivación complejo, que involucra desde procesos inconscientes, tópicos, contingentes que se transforman a la par de las disposiciones sociales, ciencias, artes y tecnologías.

La cartografía esquizoanalítica, dice Guattari (2000: 30), propone disposiciones de enunciación que permitan “nuevas coordenadas de lectura y de «poner en existencia» representaciones y proposiciones inéditas”. Las disposiciones de enunciación exceden al sujeto pensante y entran en niveles inconscientes, que ya no descansan en la palabra y la comunicación directa solamente (a esto le llama *desterritorialización*).

Las cartografías de la subjetividad no tienen nada que ganar imitando a la ciencia, porque toda la racionalidad se instaura a partir de esquemas perceptivos, afectos, actividades imaginarias y representaciones. Las cartografías se oponen a la lógica convencional de los conjuntos discursivos. Por el contrario, toda cartografía superpone, dice Guattari, múltiples estratos de subjetivación heterogéneos, variables en su consistencia.

Para enfocar el montaje de *Las nuevas criaturas*, es pertinente elaborar un instrumento cartográfico que confronte la multiplicidad de interconexiones y líneas de fuga en que nuestro grupo, en proceso de montaje, pone en marcha un “sistema de modelización de la subjetividad que configura su experiencia de la vida, desde la vida. Ha sido necesario recurrir a puntos de referencia cognitivos, psíquicos, imaginarios, afectivos, y a un tipo de enunciación analógica, en donde la imaginación, la fantasía y las connotaciones personales, también del que interpreta, serán piezas clave para empatizar con las experiencias de los agentes.

Nuestras coordenadas cartográficas se pueden resumir así:

- La realidad de la danza contemporánea: en el año 2003, en México, la corriente de hechos fluyó y estuvimos dentro de ella; el pequeño grupo de Serafín, Andrea, José Manuel y Raúl. Tal realidad arrojó materiales escritos, videograbados, por leer, interpretar analizar. Los materiales no son, evidentemente, la realidad misma, sino sólo una parte, una selección propiciada por el investigador.

- El dispositivo de investigación, mirada esquizoanalítica que colocó sobre esa realidad particular una serie de trazos de enunciación referentes al material de campo:

- Apoyos teórico-históricos. La noción de grupalidad de la psicología social; la revisión político cultural de la nueva relación entre el individuo y el Estado en la era de la posmodernidad; la revisión histórica y organizacional del ejercicio profesional de la coreografía en danza contemporánea a partir de los noventa; las nociones psicoanalíticas de metabolización, apuntalamiento y significantes formales.

- Elaboraciones teóricas. El aislamiento del sistema muscular como productor de representaciones, algunas ideas sobre la noción de itinerario. Las nuevas unidades de medida existencial de los agentes de la danza contemporánea: la noción de Proyecto como medida temporal de la vida de los grupos de danza contemporánea, el grupo como unidad de medida espacial e interaccional.

- Analogías. El enfoque de las situaciones desde la perspectiva esquizoanalítica, tiende a *desterritorializar* y a distribuir los significados más allá de la conciencia individual. De ahí la analogía con la investigación criminal, cuya similitud permitirá precisar el tipo de mirada a los territorios existenciales de la experiencia de montaje.

2. DANZA CONTEMPORÁNEA. IMAGINARIO SOCIAL Y GRUPALIDAD

El fenómeno por estudiar, la situación del montaje de *Las nuevas criaturas*, se inserta en el trabajo de los grupos independientes de danza contemporánea en el Distrito Federal a principios del año 2000. Se parte de la idea de que, dentro de ciertas coordenadas institucionales y organizativas, se produce el fenómeno de creación, que toma su sentido de esa misma ubicación. El “afuera” del salón de ensayos, es decir, la trama institucional, el juego de fuerzas políticas, el momento cultural, los modos de organización de los grupos, las condiciones de su amalgamamiento o dispersión, serán fundamentales para enmarcar la experiencia del montaje. Este ámbito general sostiene con nuestro foco de vida una relación compleja. Lejos estamos de encontrar de manera unívoca las “causas sociales” de la experiencia subjetiva de nuestros agentes, entendiendo como causas unas razones únicas y productoras de los procesos internos. Así que no pretendo encontrar las causas “externas” de las experiencias vividas, sino dar cuenta de la multiplicidad de componentes y de la complejidad del entramado. Dice Guattari:

Considerar la subjetividad desde el ángulo de su producción no implica ningún retorno a los tradicionales sistemas de determinación binaria, infraestructura material-superestructura ideológica. Los diferentes registros semióticos que concurren a engendrar subjetividad no mantienen relaciones jerárquicas obligadas, establecidas de una vez para siempre. (1996: 11)

No se pretende, pues, encontrar, en la estrategia histórica circundante al montaje de *Las nuevas criaturas*, una instancia que gobierne a las demás.

El de Serafín Aponte, es un grupo independiente de danza contemporánea en el México de la primera década de los noventa. Sus integrantes son sujetos que han vivido un proceso de socialización, han integrado normas y convenciones que se ocupan de transmitir y hacer circular. Es indispensable remitirse al juego de fuerzas, en el marco de las condiciones y consignas culturales dentro de las cuales nuestro colectivo ha vivido y aprendido a vivir.

Tenemos un campo complejo, -la cultura, la danza contemporánea-, y dentro de éste se recorta la situación de montaje en varios estratos. Es por ello que la revisión de la estrategia histórica de la danza contemporánea mexicana, en la que está inmerso este colectivo, tendrá que distinguir las dinámicas institucionales y grupales que la han apuntalado.

La danza contemporánea mexicana y las tendencias globales de la subjetividad

Cualquier proceso de creación coreográfica que se desarrolle en la actualidad mexicana emergerá, para sumarse u oponerse, de las lógicas globalizadoras mundiales, siempre conectadas a ella. La danza moderna y posmoderna mexicana escénica han seguido el juego de la producción de la subjetividad en el mundo.

Para empezar, la danza moderna y posmoderna mexicana son formulaciones escénicas ancladas en la tradición de la danza escénica occidental que floreció en los siglos XVII y XVIII. El cuerpo escénico surge en estos siglos como paradigma, en transformación constante, de todos los cuerpos escénicos manifestados hasta ahora. Cabe entonces reflexionar sobre cómo este cuerpo fundador de la escena occidental se tejía con los procesos históricos de su época; cómo se construía a través de toda la red transversal de vínculos entre el Estado, las instituciones de la época, los grupos, los espacios, los tiempos y los individuos. Todo esto para entender cómo se ha transformado esta trama de relaciones hasta principios del siglo XXI, y con ello las dimensiones de la subjetividad.

El cuerpo en la cultura occidental, y concretamente en los escenarios teatrales, ha estado tejido, con Michael Foucault, por la estrategia disciplinaria que constituye a un sujeto que se sabe observado y mirado, para quien el otro es espejo que le regresa y le habla de su propia imagen, y que le da su propia consistencia individual.

Hablo de una estrategia disciplinaria dentro de la cual se produce la danza escénica a partir del siglo XVII; un tejido que va del Estado a los individuos a través de una red de poder capilar, diminuta y productiva, que conecta ideas, ciencias, arquitecturas, cuerpos, disposiciones, relaciones inter-individuales. Desde que apareció la primera academia de la danza europea en la Época Clásica, el individuo no posee ni controla su cuerpo; el poder sobre éste y sobre sí mismo le viene desde el exterior, mediante un análisis del espacio, del tiempo y de los usos corporales. En términos técnicos, la delimitación y cuadrícula de espacios, el ordenamiento temporal de las actividades y el ejercicio repetido, producen, históricamente, individuos perfectamente visibles y controlables. La construcción del cuerpo en la modernidad occidental no supone usar el cuerpo como máquina, sino construirlo como máquina. De manera

paralela, en términos de la experiencia subjetiva, el individuo es constituido como individuo, diferenciado ante sí mismo como tal, a través de la mirada externa. El ojo ajeno propone una evidencia: “yo te miro a **ti**”.

Destaco que, aunque las danzas moderna y contemporánea se gestan en el marco disciplinario, a la vez participan de una mutación generalizada en el terreno de la experiencia subjetiva. El individuo disciplinado es sólo una fase de construcción de una subjetividad que se va haciendo compleja. Este individuo diferenciado, que se tiene ante sí mismo como evidencia a partir de quien lo mira, va transitando, a lo largo de varios siglos, de la sujeción de verse construido por la mirada del otro, a la liberación de esa mirada y, finalmente, a la auto constitución de sí mismo a través de cuidarse y mirarse.

A finales del siglo XIX y principios del XX, Gilles Lipovetsky describe la emergencia de un modo de socialización distinto al de los siglos XVII y XVIII, como una forma de privatización ampliada, una lógica de la personalización, que marca una ruptura con las sociedades modernas previas, democrático-disciplinarias, ideológico-coercitivas.

De esta forma, entre las sociedades disciplinarias de Foucault y la Era de Narciso que describe Lipovetsky, se produce una mutación constitutiva del individuo. En suma, en estos siglos se teje un fino proceso de construcción de la subjetividad occidental: un individuo que, al saberse mirado, se reconoce como entidad separada de la naturaleza, de dios y de los otros. Primero vigilada y disciplinada, luego admirada, esta entidad relativamente autónoma, hace aparecer, y empieza a hacerse cargo, de su propio mundo interior y privado: su imagen corporal ante el espejo, su propio diario, sus propios sentimientos, sus propias decisiones.

A mediados del siglo XX, se produce un desplazamiento importante en la configuración de los individuos, en la que se ven transformadas las maneras de construir y asumir el cuerpo, tanto en la vida cotidiana como en las esferas profesionales de la danza moderna escénica: de ese cuerpo mirado y controlado desde el exterior, aparece el cuerpo medicalizado, cuidado y, poco tiempo después, el poder del cuerpo y de su ser se transfiere al individuo mismo. Entramos a la Era de Narciso.

Lipovetsky define este proceso de personalización como una estrategia global del hacer y el querer, que instauro dispositivos desestandarizados, provenientes de la autonomización y singularización de grupos e individuos (neofeminismo, liberación de costumbres de ciertas minorías, tecnologías psicológicas, expresión del yo). Se busca salir de la sociedad disciplinaria y, entonces, se produce, según Lipovetsky, una mutación antropológica:

Aparece un nuevo estadio del individualismo: el narcisismo designa el surgimiento de un perfil inédito en sus relaciones con él mismo y su cuerpo, con los demás, con el mundo y el tiempo, en el momento en que el "capitalismo" autoritario cede el paso a un capitalismo hedonista y permisivo, acaba la edad de oro del individualismo competitivo a nivel económico, sentimental a nivel doméstico, revolucionario a nivel político y artístico, y se extiende a un individualismo puro, desprovisto de los últimos valores sociales y morales (...) la propia esfera privada cambia de sentido, expuesta como está únicamente a los deseos cambiantes de los individuos. (1993: 50)

En este contexto, el cuerpo es objeto de culto y se invierte en mil y una prácticas cotidianas a favor de la obsesión por la salud, la lucha contra el envejecimiento, la higiene, los rituales de control. Se trata de un nuevo imaginario social del cuerpo que lo concibe como depositario del yo, ya no un instrumento o máquina al servicio de un poder anónimo. Sin embargo, dice Lipovetsky, este interés febril por el cuerpo-individuo dista mucho de ser un ejercicio de libertad, porque se trata de una normalización posmoderna que deslocaliza al cuerpo, que lo hace una entidad flotante, disponible para cualquier experimento de la movilidad social.

Aquí está una trampa. Mientras los individuos se liberan de códigos y de costumbres, más se vuelven asociales. Autenticidad, discreción, son los nuevos valores sociales que llevan al individuo a deshabitar los espacios públicos, a replegarse en su mundo privado, a generar nuevas neurosis: el vacío, las relaciones inestables, existir como mónadas independientes; la búsqueda desesperada de experiencias límite.

La danza occidental, cuerpo mediante, participa de este desplazamiento en la subjetividad. Del siglo XVII hasta finales del XIX, en la danza escénica vigente -el ballet clásico-, se vive el rigor de las codificaciones, el apego al modelo y a la norma. A partir del siglo XX, se entrará en una época que se tensa entre el respeto al código por un lado y, por otro, al anhelo de decodificación, de flotación de sentidos, como cumbre de la creatividad. En términos de subjetividad colectiva, se transita intrincadamente de una época de obediencia y eficiencia a una de decodificación y recodificación liberada a las decisiones, a las elecciones cada vez más particulares, más privadas, más personales.

En el mundo de la cultura y las artes, el siglo XX será testigo de esa tensión polar entre codificación y decodificación. La danza moderna introducirá en la creación coreográfica la elección del coreógrafo-individuo, que se resiste a las convenciones formales con el fin de expresar su estilo personal, pero sin alejarse mucho de la codificación. Las danzas contemporánea y posmoderna se atreverán, más tarde, a descentralizarse incluso del individuo, para concederle poder de decisión al azar de la decodificación.

En México, en el campo de la danza escénica, el sinuoso tránsito del apego al código de la decodificación-recodificación, se gesta de manera más tardía. Aunque las escuelas de danza clásica existen desde muchos siglos atrás, el campo profesional propiamente dicho, con arraigo en la política estatal, y toda la conformación del indispensable circuito de producción, distribución y consumo, inició en este país en los años treinta.

En efecto, las danzas moderna y contemporánea en México nacieron centralizadas en las instituciones disciplinarias por excelencia, llámense compañías o escuelas oficiales. Tales aparatos Estatales han estado cuadrículados por espacios de supervisión, organizados en torno a programas y controles de la progresión de las adquisiciones corporales. La vida cotidiana dentro de estos aparatos ha estado permeada por la extrema segmentación, análisis y sistematización de acciones corporales, y por la coacción de la vigilancia y los exámenes. Las compañías oficiales serán como monumentos a la codificación suprema, al modelo por reproducir, a la

oficialización de las técnicas “formativas”, a la estabilización de formatos de creación privilegiados.

Luego sobreviene la ruta de la “personalización” decodificadora. A partir de las décadas de los setenta y ochenta, surge una ruptura cada vez más contundente: los grupos independientes de danza contemporánea empiezan a proliferar cada vez con mayor insistencia. El valor de lo inédito, de lo no-codificado, adquiere una importancia crucial. Se cuestiona la homogeneidad del entrenamiento y las fórmulas convencionales de la creación coreográfica.

En el año 2005, se escuchan las voces de las Grandes Compañías, de los grandes monumentos disciplinarios y codificadores, atestiguando su propio derrumbe.

El siglo XXI es, para la danza mexicana contemporánea, el auge de la decodificación y recodificación. Se entra un poco tarde a la Era de Narciso: elegir, mezclar, sintetizar, desechar y volver a unir lo separado de una y de mil maneras distintas. Técnicas, símbolos de origen diverso, recursos, tecnologías, personas, todo entra en un proceso de circulación, de conexión y desconexión, que marca el flujo magmático de la subjetividad contemporánea.

Las políticas culturales y la danza contemporánea mexicana

Esta nueva modalidad de creación, de conexiones y reconexiones en la danza contemporánea escénica, está apuntalada por ciertas condiciones en el terreno de las políticas culturales.

Si estamos hablando del circuito académico de la danza, es indispensable pasar por la revisión de las políticas culturales que han acotado materialmente su ejercicio y, sin duda, esto no está desligado de las lógicas mundiales con que los Estados asumen la gestión de la cultura en la Era contemporánea.

Teixeira Cohelo llama “posmodernidad” a esta nueva etapa de “dispersión” en la producción cultural. La modernidad homogeneiza y codifica; la posmodernidad dispersa y diversifica; la posmodernidad en cada disciplina artística, dice, asume diversas formas: en la arquitectura se propone un vocabulario vernáculo y local, en contraposición a las formas abstractas internacionales modernas; en el teatro se busca la presentación en espacios innovadores, contra el lugar fijo de representación escénica.

Cohelo localiza tres atravesamientos en los mecanismos de operación de la posmodernidad: la idea de tiempo, la relación individuo-institución y las dinámicas económicas.

- La temporalidad posmoderna. La modernidad privilegia la idea de un mañana que rige la vida individual y colectiva; la construcción de un proyecto a largo plazo es fundamental, así como alcanzar cierta meta. El tiempo de la modernidad es lineal, importa la idea de lo nuevo, del porvenir; la identidad es lo estable.

Por el contrario, la posmodernidad presta atención al presente; se trata de vivir el aquí y el ahora. El mundo es una totalidad heterogénea y fragmentada no homogeneizable; la identidad se multiplica en diferencias. Se trata del *presentismo* contemporáneo. La posmodernidad privilegia lo vivido: espacio vivido, tiempo vivido. Adquiere relevancia lo cotidiano y pequeño, “...apertura hacia lo sensible, lo emocional y lo afectivo, y la consecuente disminución del

territorio antes atribuido a la razón como núcleo unificador de la experiencia humana”. (2000: 405)

- La relación entre individuo y la gran institución. En este marco, según Cohelo, la institución cultural es “estructura relativamente estable, orientada a reglamentar las relaciones de producción, circulación, intercambio y uso o consumo de la cultura (ministerios y secretarías de cultura, museos, bibliotecas, centros de cultura, etcétera). En las instituciones, esta reglamentación se establece mediante códigos de conducta o de normas jurídicas”. (2000: 293)

No están necesariamente organizadas por productores o públicos, se rigen por decretos, leyes u otros instrumentos jurídicos, a diferencia de lo que Cohelo denomina “las formaciones culturales”, que son animadas, por ejemplo, por cooperativas de producción o consumo privadas, y regidas por contratos particulares o códigos de conducta; se trata de figuras organizativas de índole autogestivo, que se deslindan del gran aparato institucional.

Durante los años ochenta, dice, empezaron a germinar formaciones culturales, y se emprendió la búsqueda de acuerdos con las instituciones, que no resuelven todo, pero con las que se podía tener un diálogo. “...el compromiso de la institución se muestra en una práctica de identificación de sus nichos o hendiduras que puedan ofrecerse como otros tantos topes de localización de las prácticas individuales o *tribales*.” (2000: 394)

Los individuos buscan, en los resquicios de las instituciones, espacios donde puedan abrigarse, y no demolerlas o cuestionarlas de principio.

- Tal relación entre instituciones, formaciones culturales e individuos, tiene un apuntalamiento en el terreno de las dinámicas económicas. Ciertamente, son inseparables las condiciones económicas de las disposiciones políticas. Desde el punto de vista de las políticas culturales, los grupos actuales se mueven dentro del proceso de globalización. La globalización de la economía, dice Teixeira Cohelo, se caracteriza por un predominio de empresas multinacionales que trascienden diferentes Estados nacionales; se trata de capitales especulativos que van de un Estado a otro. También es evidente un

avance tecnológico, generalizado y acelerado, con la consecuente degradación del medio ambiente y modificación profunda en la vida de los individuos en términos personales, familiares, profesionales y legales. En este contexto, el Estado ofrece cada vez menos garantías, por el desabasto causado por el neoliberalismo. El individuo está abandonado a su propia suerte e iniciativa.

En consecuencia, dentro de las políticas culturales posmodernas, ya no se sostiene la idea de un proyecto único, bajo la lógica del progreso y la evolución. Son necesarias las instituciones, pero hay que reducir al máximo la acción de la burocracia para que se abra un marco significativo de negociación entre “tribus” e instituciones, mismo que será indispensable analizar aquí. La articulación que se juega entre individuos e instituciones se resume, a grandes rasgos, en dos conceptos: *el grupo* y *el trabajo por proyecto*.

El *grupo*, como célula de trabajo en las artes escénicas, es una figura posmoderna que surge de entre las fisuras de los grandes proyectos culturales y la falta de garantías institucionales para resolver problemáticas múltiples.

Según Cohelo, *grupo* es un “conjunto de individuos reunidos alrededor de un objetivo común, y que sirve de centro ordenador de las relaciones entre estos individuos, unos en relación con otros, y entre ellos y el fin buscado”. (2000: 251)

“...un grupo en política cultural puede ser entendido como un conjunto de personas en busca de un fin común y que puede ser visto completo de una sola mirada. Esa idea da a la noción de grupo una materialidad concreta.” (2000: 251)

El *grupo* hace referencia directa a la emergencia de la acción de un conjunto de personas, muy delimitado, física y materialmente. Las historias individuales se conjugan de tal forma, que los participantes sienten de manera común el nexo que los une y que involucra aspectos imaginarios, afectivos y reactivos, que van más allá de las razones conscientes para estar juntos.

De manera correlativa al surgimiento de la figura *grupo*, en la Era posmoderna surge el esquema de *proyecto*, que constituirá la medida del tiempo de vida. Ya no más la idea de un proyecto único, homogéneo, promovido por un Estado rector de la

ciudadanía en su totalidad, organizador de toda la vida cotidiana experimentada como continuidad y rutina. Ahora, de manera correlativa a la particularización de las tribus, emerge un nuevo formato creativo y temporal: *el proyecto del pequeño grupo*.

El *proyecto* es elemento de negociación, nexo ineludible entre los grupos y las instituciones. Constituye el nudo articular a partir del cual es posible moverse en el campo de la producción cultural.

El *proyecto* se escribe, se entrega a los gestores, circula, es aprobado o no. Se vuelve documento que enuncia su “propósito”, “objetivos”, “justificación”, “procedimientos”; formula un cronograma de ejecución con tiempos de principio y fin bien insertos en el calendario real. Supone ejecuciones e iniciativas puntuales, y una materialidad, llámese exposición, montaje, taller, etcétera, de contundente concreción.

El *Gran proyecto* moderno, del cual podemos citar el célebre ejemplo de la danza moderna mexicana de “La época de oro” de los años 40, se diluye ahora en “proyectos” múltiples, dispersos, asumidos por los pequeños colectivos.

Producción dancística y subjetividad

La producción artística y dancística contemporánea, a partir de las lógicas económicas globalizadoras, de las negociaciones entre individuos e instituciones, y de la medida existencial que promueve el *proyecto*, asume ciertas características en el nivel del imaginario creativo, de los formatos de creación, producción y presentación de las obras coreográficas que producen maneras particulares de encarnar las formas creativas. En el plano de la creación coreográfica propiamente dicha, las modalidades de producción tienen que ver con alterar las experiencias sensoriales e intelectuales; por un lado, sobre el eje de la operación de decodificar-recodificar que rescata y une de manera libre los significados y los elementos sensoriales; por otro, por los recursos materiales y técnicos propios de la época, como recurrir a la “realidad virtual”.

En la danza contemporánea, esta tendencia a la que hemos llamado decodificación-recodificación, ha sido analizada ya desde una perspectiva esquizoanalítica, aplicada precisamente a la producción de ciertos usos coreográficos. Para Nancy Midol (1990), es importante indagar cómo la vanguardia de la danza contemporánea, hoy, inventa lo inédito sin tratar la innovación como ruptura.

Lo inédito parece estar entendido como esta capacidad de desconectar y reconectar a voluntad, sin la necesidad de apegarse a un modelo; no se trata de una ruptura sino, paradójicamente, de una convención: producir “novedades” es el valor de la creación dancística. Lo “inédito” es una fórmula arraigada en la cultura posmoderna y no un término usado en su sentido estricto, de hacer aparecer un sentido inédito, algo casi inimaginable culturalmente.

En busca de un paradigma teórico que le permita leer la época contemporánea, Midol recurre al esquizoanálisis, que ella describe como una teoría de la persona que se vuelve inmediatamente teoría de la sociedad y el Estado, y viceversa; dice, ¿no el esquizofrénico somatiza los valores contradictorios de lo social? Él sabe de las disociaciones y de las asociaciones inhabituales; descontextualiza y conecta fuera de lo convencional los órganos de su cuerpo.

Midol traslada la facultad disociadora de lo esquizo, a la tarea del coreógrafo posmoderno en la creación de sucesos y sentidos. “Así, el coreógrafo utiliza el mismo procedimiento para crear sucesos y sentidos: deconstruir el gesto mismo por operaciones de cortar y pegar, similares a los procedimientos informáticos.” Se rompe con la organización tradicional del espacio y de las jerarquías entre bailarines. Sin embargo, la ruptura de las dimensiones y códigos conocidos, la inversión de órdenes, el cortar y pegar a voluntad, lejos de ser un ejercicio de ocio, incide en la construcción de un imaginario social y multiplica, a la par, los modelos de expresión y percepción. Midol ejemplifica: Pina Bausch mete a los espectadores en conflictos intrapsíquicos y hace emerger los afectos. Cunningham disemina a sus bailarines y pone en evidencia la existencia del espacio entre ellos; así, el público descubre otra manera de aprehender el entorno. Con esas operaciones transmutadoras, el coreógrafo contribuye a transformar el imaginario social y la visión del mundo. En fin, por diversos medios, la danza contemporánea, sea en su búsqueda deliberada de los inconscientes o por una descuidada ligereza, interroga al público en el nivel de lo no-consciente, en las profundidades de sí mismo.

El minimalismo, abstracto y repetitivo, con sus algoritmos y estructuras propias de lo posmoderno, no es lo contrario de lo afectivo, sino que esta vía del “movimiento por el movimiento”, con su propuesta de disociaciones y nuevas combinatorias, expresan “la energía pura de los deseos no codificados”, la búsqueda de elementos inconscientes que, a decir de Sergei Leclair, son singularidades puras, afirma Midol.

Actualmente, los artistas poseen una gama amplia de posibilidades técnicas y tienen, como nunca, muchas libertades. El espectador no recibe sentidos explícitos, sino efectos estéticos-sensoriales, que luego debe reorganizar profundamente para encontrar el vínculo entre la función real y la función imaginaria de los estímulos.

Para Midol, este modo de producción imaginario refleja una sociedad desestructurada y desestructurante. En este contexto, el arte tiene como misión, quizá, la restitución de sentido. El arte occidental se desarrolla entre la multiplicidad y las marcas identitarias, entre las formas singulares del deseo y la producción cultural.

Ahora bien, aunque la estilística posmoderna de la que habla está bien distribuida en países occidentalizados, cada uno de ellos tiene progresiones históricas diferenciales de esta nueva estética: en Estados Unidos, se pasa de la “danza moderna” a la “posmoderna”; en Alemania, se pasa de la danza de expresión a la danza teatro; en México, se pasa de la “danza moderna” a la “contemporánea” y, tardía y calladamente, a la posmoderna.

En efecto, en México las mutaciones entre danza moderna, contemporánea y posmoderna, se han perfilado de manera particular.¹

Habrá que escarbar en los orígenes de la danza contemporánea de fines del siglo XX para entender la situación de los grupos independientes de inicios del XXI.

Carlos Ocampo arraiga a los profesionales de la danza contemporánea actual en aquella opulencia relativa de la clase media posrevolucionaria. Los cincuenta dieron a luz a una capa de la población, la clase media que se vio beneficiada por los aportes de la modernidad *alemanista*. Los modernos serían, entonces, herederos de esta etapa de relativo bienestar económico.

Efectivamente, para Ocampo, la danza moderna en México es el fruto directo de la globalización. En esta Era, el mundo del consumo en el que impera la lógica distributiva de las mercancías, y se acrecienta la capacidad de consumo y bienestar económico, buena parte de la comunidad dancística pertenece al grupo de consumidores que tiene acceso a ciertas mercancías; la clase burguesa, tal como la denomina Ocampo, “se expande por el mundo con el afán de incorporar a los mercados de las grandes metrópolis los productos susceptibles de volver la vida un acto más placentero”. (2000: 41)

¹ Desde la década de los sesenta, se ha aplicado el uso del término “danza contemporánea” a aquella manifestación dancística distinta de la danza clásica, pero profesionalizada y escénica. En México, se liga la aparición de la danza contemporánea a la Técnica Graham como garantía del entrenamiento eficaz y buen desempeño profesional. Tres grandes compañías subsidiadas por el Estado identificarán la profesión en danza contemporánea con la homogeneidad de los códigos de entrenamiento y de creación coreográfica. Pese a la proliferación posterior de las tribus independientes, y el recurso a nuevas y diversas técnicas de entrenamiento y procedimientos de creación, nunca se ha empleado de manera sistemática el término “danza posmoderna”, y en su lugar se habla más de “danza contemporánea independiente”; aunque esto último amerita matices, porque en realidad los grupos fuera de las compañías reciben cierto apoyo parcial por parte del Estado. Así, el término que se usa para hablar de la danza de la época actual en México, “danza contemporánea independiente”, presume más de su desapego relativo de los apoyos centralizados, que de la diversificación y modalidad de los procedimientos creativos.

Pero después, el panorama se modificó sustancialmente. El lapso de transición entre el proyecto moderno y el posmoderno, éste último en el sentido en que lo describe Cohelo, como época de dispersión, de multiplicación de tribus y de *colleges* compositivos, Carlos Ocampo lo concibe como una época de desaliento para los bailarines: “Nacidos y criados en una atmósfera proclive a las certezas y a la confianza en el futuro que vendría, estos cuerpos han tenido que enfrentar, con el paso de los años, el estrepitoso derrumbe de las ideologías, el desmoronamiento del mundo que les prometieron sus padres...” (2001: 18)

En el campo de la danza mexicana, sin duda, la noción de independencia ha sufrido transformaciones y ha servido para denominar realidades distintas. Ocampo reflexiona en la transformación de la noción de “independencia”, que pasa de ser concebida como equivalente a estar fuera de las tres compañías subsidiadas y sin ningún apoyo por parte del Estado, a una independencia que, si bien se mantiene fuera de las compañías, recibe apoyos parciales del Estado por medio del sistema de proyectos.

A partir del testimonio que da Ocampo de la transición que vivieron los participantes de la danza profesional contemporánea, es posible hacer una tabla de contraste entre la independencia propiamente dicha de la danza contemporánea en los ochenta, y su independencia relativa en los noventa y los 2000.

Grupos independientes en los 80	Sistema de apoyos de los 90
<p>- A finales de la década de los 70, se acuña el término “grupos de danza contemporánea independiente”.</p>	<p>- La danza contemporánea independiente mexicana, según afirma Ocampo, murió en la década de los 90.</p>
<p>- Apuestan todo su entusiasmo a la colectividad, la amistad, las coincidencias vocacionales y estéticas, en una atmósfera comunitaria. El entusiasmo suplía a la inexperiencia, la imaginación a la disciplina, y la fusión de ideas al aporte individual.</p>	<p>- Los grupos vivieron múltiples desprendimientos. Hoy, se trata de acciones individuales y costos privados. Se refinan lenguajes personales y se olvidan los procedimientos de creación colectiva. Se hunden en los abismos del aislamiento y el individualismo. Ciertos individuos, antes directores de colectivos, terminaron por excluir a todas las presencias que no se plegaban a su voluntad. Las compañías empiezan a abrirse a las propuestas de otros coreógrafos. Los bailarines se vuelven un ejército de fuerza de trabajo que se contrata por proyecto: adaptan su cuerpo a la propuesta del coreógrafo en turno.</p>
<p>- Los públicos: las tribus de bailarines buscaron a sus públicos en espacios fuera del circuito de foros prestigiados, con la necesidad de comunicarse antes que de posicionarse.</p>	<p>- El impulso primordial de hoy se gesta en el ámbito de la mercadotecnia y las relaciones públicas. La producción coreográfica dio a luz obras “innecesarias”, dice Ocampo. Las obras coreográficas se plasmaban en proyectos para obtener becas y no por cierta necesidad imperiosa de decir. Se abre el circuito de festivales en diferentes estados de la República.</p>
<p>- Renegaron de la Técnica Graham, -la técnica oficial de las escuelas profesionales del INBA- y apelaron a las enseñanzas de maestros situados fuera de las instituciones educativas oficiales.</p>	<p>- Muere lo contemporáneo y surge lo posmoderno, o, a decir de Ocampo, “la gloria del pastiche”.</p>
<p>- Saquearon los arcones teatrales: “se apropiaron de telas enormes; usaron ropa de mezclilla, camisetas de algodón y pantalones guangos; se encueraban a diestra y siniestra; mojaban sus cabellos en tinajas llenas de agua y pétalos de rosa; se hacían trajes y faldas con rollos de papel higiénico; aventaban condones al público o le arrojaban cubetadas de agua (...), se ajustaban ropas como de revista de modas (...); hablaban sin cesar en el escenario (...)” (Ocampo: 24).</p>	<p>- Se replantearon caminos técnicos: la introspección de la danza Buto, técnicas blandas (<i>release</i>), revaloraron la “corsetería formativa” del ballet clásico, recurrieron al <i>karate</i>, la lucha grecorromana, la técnica de contacto, neoexpresionismo alemán. Fisicalismo, técnicas acrobáticas, circenses, <i>tai-chi</i>, alpinismo.</p>
<p>- Descreyeron de las temáticas universales, tocaron los temas de la identidad y la vida personal, fueron autobiográficos pero no dejaron de decirse atravesados por la historia. Incursionaron en la cultura popular.</p>	<p>- Consecuencia del neoliberalismo, tal vez del sistema de becas, la coinversión o el acceso al Sistema Nacional de Creadores, según procedimientos instaurados por la política cultural del CONACULTA, los antes pares se olvidaron del colectivo y empezaron a competir anualmente entre sí por obtener apoyos de producción.</p>

Revisando el contraste entre las dos columnas, es difícil discernir en dónde entra el proyecto posmoderno, en dónde se rompe lo moderno y en dónde, inevitablemente, éste se continúa hasta la fecha. En México, creemos, la organización disciplinaria y la Era de Narciso, la modernidad y la posmodernidad, no acaban por diferenciarse claramente la una de la otra. En lugar de eso, se empalman, se amarran en ciertos puntos y se separan en otros.

Los ochenteros apostaban por los ideales modernos comunitarios más cercanos al proyecto unitario de la modernidad, pero ya cuestionaban la mole Estatal. Podemos pensar que las luchas sociales, las convicciones políticas de los proyectos modernos aún vigentes, ya se alternaban con las referencias locales, (danza popular, interpelaciones y retos al público) propias del posmodernismo, según Cohelo, que quieren alejarse de las “formas universales” y con los entrenamientos fuera de las instituciones escolares, organizadas de manera autogestiva y tribal.

Los noventeros acceden a la oferta amplia de recursos técnicos, artísticos y tecnológicos, se repliegan ante el apoyo relativo de la institución, pero vuelven al formato moderno de la firma del autor como garantía de calidad artística, como en las épocas álgidas de las Bellas Artes.

Volvamos con Ocampo. Él avanza una especie de “perfil” de los bailarines de danza contemporánea y posmoderna, que sí ubica claramente en los noventa: ¿cómo se sienten dentro de su piel estos personajes? ¿Cómo viven su vida y cómo se conciben a sí mismos? Ocampo propone algunos conceptos:

- Nomadismo gregario. Ocampo caracteriza al gremio de la danza en estas décadas por ser una comunidad nómada en continuo ir y venir, en intercambio de materiales estéticos y experiencias. El creador siempre viaja con su objeto privilegiado: su propio cuerpo. Los bailarines, además, son gregarios. Comparten intimidad sin sentirse invadidos. Todos hacen grupo, la cohabitación es procedimiento necesario para configurar un arte colectivo y un recurso para renovar experiencias individuales que se traducirán en obras inéditas. El nomadismo gregario redundará en una bifurcación de gramáticas corporales, que resulta de lo que cada individuo aporta al colectivo.
- Amplia circulación dentro de mercados internacionales. El eclecticismo en los mercados culturales coloca formas que se asimilan a los estilos que conjuntan

tendencias aparentemente contradictorias. Por ejemplo, la danza, transnacionalizada, se acerca a los sistemas de la moda que establecen puentes entre, por ejemplo, Joaquín Cortés y Armani, y entre Béjart y Versace. La necesidad de instalar a los productos de danza en el muy vasto aparato distributivo del capitalismo internacional, propicia y hasta hace necesaria la incorporación de técnicas físicas que vuelven rentable -como suele darse en la jerga de los negocios- la inversión, que requiere no sólo producir obras, sino asegurar la permanencia de los equipos que las hacen posibles. Los grupos actuales responden a los mecenazgos estatales que abolen fronteras y unifican mercados; en el primer mundo están auspiciados por las iniciativas privadas, la danza es una mercancía más dentro del aparato distributivo.

- El coreógrafo como primera figura. Si en el ballet clásico las destrezas de los bailarines principales los hacían casi sagrados, en la danza moderna surge la nueva potencia estelar: el coreógrafo.

En lo que se refiere a la danza moderna y contemporánea, se decantaría una nueva presencia estelar: la del coreógrafo. Ahora se encuentran en primer plano, por sobre los bailarines, los talentosos innovadores que le imprimirán al rol del autor -en este caso el coreógrafo- la importancia que para entonces ya se concedía, por ejemplo, a los directores de cine... (Ocampo, 2000: 43)

- El experimento. En danza contemporánea se privilegia el experimento; se requiere de un bailarín formado para ser dúctil. Es indispensable entrenarse en más de una técnica de danza contemporánea, en otros tipos de trabajo corporal, como técnicas circenses, deportivas, acrobacia, *tai-chi*, danza Buto, rapel o gimnasio. Y, además, se exige saber improvisar. En efecto, los bailarines transnacionalizados deben poder insertarse en cualquier compañía. El *fisicalismo* es la marca de fábrica, dice Ocampo. Dominan las compañías basadas en el *fisicalismo* que enfatizan el hiperentrenamiento y la elegancia, como es el caso de las compañías canadienses contemporáneas. El cuerpo es una imagen, una realidad aséptica; ya no es ni el bailarín ni el coreógrafo, sino la compañía. Los cuerpos se sustituyen en cuanto pierden sus atributos. Hoy, el cuerpo es todo y, a la vez, lo que menos importa.

Se pregunta Ocampo: en México, qué es la globalización para la danza, y afirma:

- Ser becado en el extranjero
- Los lazos con Venezuela, Canadá, Europa
- Acceso a videos, CD, DVD e internet con otros creadores y animación virtual
- Acceso a repertorios documentados en video, video-danzas, etcétera
- Mayor acceso a competencias internacionales de ballet y mercados de arte
- Contacto con televisoras mexicanas culturales: entrevistas, difusión de material y documentales de la danza
- Festivales que auspician las residencias de profesionales extranjeros en México

Lógicas identitarias de la danza contemporánea mexicana

La danza escénica a finales del siglo XX incluye nomadismo, gregarismo, circulación internacional, privilegio del ejercicio coreográfico sobre la ejecución, énfasis en la experimentación y la edición; tribus que se reúnen en un tiempo calendario bien delimitado, con un fin previsto; lógica negociadora, en donde la institución es, ya no una mole homogénea respecto de la cual uno está afuera o adentro, sino un mapa transitable con caminos reversibles. Ésta es la base histórica, la realidad institucional y material para la internalización de valores y creencias entre los miembros del gremio de la danza contemporánea posmoderna.

Así, dentro de estas coordenadas espacio-temporales, propias de la organización del campo dancístico en el marco de lo político y lo cultural, ocurren otros sucesos afectivos, difusos, imaginarios. Se producen ciertas interacciones entre individuos, ciertos juegos entre las consignas y acciones corporales, que tienden a producir la estética posmoderna del cortar-pegar, y la edición de elementos procedentes de los más diversos contextos, en los resultados coreográficos visibles. La edición de elementos heterogéneos se vuelve parte de un oficio, un acuerdo tácito entre los participantes que se acepta como “natural”.

La articulación mutante y caprichosa entre aspectos explícitos y sucesos difusos determina, sin duda, los resultados finales del trabajo coreográfico, pero sobre todo, y esto es lo que interesa aquí, la experiencia que tienen los participantes del proceso. En este sentido, los aspectos difusos, los estratos imaginarios, será lo más importante. Es fundamental, en esta investigación, hacer enunciable lo no enunciado. Se trata de decir “esto también está”, de llamar la atención sobre su presencia.

Tenemos lo real y lo imaginario, lo convencional y las evocaciones. En este punto un apoyo teórico invaluable, y del todo pertinente, son las nociones de Cornelius Castoriadis, cuando plantea su proposición central en torno a lo que constituye la organización social:

La institución de la sociedad y las significaciones imaginarias sociales incorporadas a ellas se despliegan siempre en dos dimensiones

indisociables: la dimensión conjuntista-identitaria (“lógica”) y la dimensión estrictamente imaginaria. En la dimensión conjuntista-identitaria la sociedad opera (obra y piensa) con “elementos”, con “clases”, con “propiedades” y con “relaciones”, postuladas como distintas y definidas. El esquema supremo es aquí el de la determinación (...). La exigencia consiste en que todo lo concebible está sometido a determinación y las implicaciones o consecuencias que de ello se siguen. Desde el punto de vista de esta dimensión, la existencia es la determinación. En la dimensión propiamente imaginaria la existencia es significación. Se relacionan indefinidamente las unas con las otras según el modo fundamental de un remitirse. Toda significación remite a un número indefinido de otras significaciones. (Castoriadis, 1988: 71)

Un paso conceptual indispensable en esta investigación, es revisar el ámbito de la determinación como uno de los múltiples estratos de la experiencia del montaje. El grupo, el proyecto, la deconstrucción y la reconstrucción, las relaciones con la institución; todo lo que ya se ha revisado hasta aquí, empieza a configurar las fronteras digamos “reales”, para detonar cierto imaginario en los agentes de la danza contemporánea mexicana.

Debo aclarar que, aunque sin duda todo creador sabe que la imaginación es un fundamento esencial para el proceso de creación, no nos ocuparemos del proceso de la imaginación como actividad deliberada y enfocada a la creatividad coreográfica. Entendemos lo imaginario como potencia social, con todo su poder de configuración de la experiencia de lo individual y de lo colectivo, del nivel filigránico en que se detona su acción: en las miradas, en los contactos. Tenemos lo real y lo imaginario, lo convencional y las evocaciones. Por eso hemos revisado ya la organización institucional en que circula su trabajo; cuáles son las convenciones creativas que se exigen de su hacer; en suma, todo eso en lo que parecen residir la lógica conjuntista-identitaria; es decir, los “elementos”, las “clases”, las “propiedades” y las “relaciones”, en y con las cuales trabaja el coreógrafo, y ante cuyo gremio constituyen el estado de cosas naturalizado. Veamos más de cerca esta lógica identitaria.

Organización institucional de los grupos mexicanos

El enfoque institucionalista en el sentido castoridiano, da un fundamento teórico para pensar el marco contextual del ejercicio profesional de la danza contemporánea. Aquí, la amplitud del concepto “institución” -o “institucional”- no cierra la visión a una concepción únicamente jurídica, sino que la abre hacia el complejo de los vínculos organizacionales que rodean el ejercicio profesional de la danza.

Para Fernando Ulloa, la institución supone la regularidad de ciertas conductas; una organización social, “...un organismo con una geografía y una ordenación del tiempo y de las responsabilidades, con objetivos por alcanzar y medios adecuados a tal fin, todo regulado por un código y por normas explícitas o implícitas”. (Ulloa, 1969: 6)

Según Ulloa, toda institución se organiza en torno a:

- Distribución geográfica. Diríamos que la organización institucional de la danza académica contemporánea mexicana, está distribuida en el conjunto del circuito de producción, distribución y consumo: Lo institucional incluye tanto procedimientos de creación, los dispositivos sociales para el ejercicio profesional, los espacios teatrales, como las valoraciones y la ubicación jerárquica de diferentes grupos. La geografía de esta organización institucional es compleja e inmaterial.
- Distribución de tiempo. Los tiempos institucionales en el campo de nuestro interés, se organizan en torno a la unidad de medida de los proyectos. Si los trabajadores del Estado miden sus vidas por la nómina quincenal, los grupos de danza contemporánea miden la permanencia y convivencia con un colectivo, los afectos y los apegos; los ingresos y el sentido de vida por la vigencia y caducidad de un proyecto; todo parece depender, en última instancia, por ejemplo, del inicio de la beca y su terminación.
- Distribución de responsabilidades. El formato del proyecto concentra en el autor la responsabilidad de la experiencia. Ciertos individuos pliegan el colectivo a sus ideas creativas. Así, cierto coreógrafo “contrata” a sus bailarines por proyecto.
- La circulación entre la institución, el contexto de la comunidad y las formas o niveles de la comunicación intra-institucional. Pensemos en el intercambio de coreógrafo y bailarines que van de una compañía a otra, la apertura a los festivales en el interior de la República mexicana y en el extranjero, la vinculación o desvinculación con otros campos artísticos y otras esferas sociales, incluido el público. Todos estos vínculos

configuran las dinámicas institucionales. Incluso el apoyo mercadotécnico cobrará importancia en las acciones de estos grupos en lo que concierne a las relaciones públicas.

- La vinculación entre individuo e institución, incluyendo tanto las relaciones formales como las imaginarias. En la clasificación que Ulloa hace de las instituciones (organizaciones del hombre enfermo, instituciones del hombre aprendiendo, instituciones del hombre trabajando y aquéllas del tiempo libre), podría insertarse a la institución de la danza contemporánea profesional dentro del rubro de las instituciones del hombre trabajando.

Podríamos concederle un carácter flotante a la institución de la danza contemporánea, en la medida en que sus ejes de ejercicio profesional no están concentrados ni en un edificio ni en un grupo homogéneo, sino que tiene más bien la estructura de una red que se superpone a otras materialidades (teatros, gestores, escuelas de danza, etc.) A reserva de hacer posteriormente un verdadero análisis de la trama institucional en el contexto mexicano, puede decirse ahora que lo que sostiene la acción de los grupos independientes en esta red es la relación mediada e indirecta con las instituciones que proveen de un apoyo directo a los subsidiados. El Estado mexicano ofrece garantías relativas, produciendo una movilización de los grupos que tienen que asumir ciertas iniciativas, pero ya no estabiliza a los colectivos, ya no fija espacios, salarios ni funciones. El sistema de becas delega al individuo la elaboración de un proyecto creativo, la planificación de alcances deseables, y de un itinerario de socialización del producto ante un espacio público. El Estado se limita a apoyar con recursos y espacios, y el *grupo* asume un perfil preponderante en este contexto. Materialidad visible desde la década de los ochenta con el fenómeno de la danza callejera; el *grupo* empieza a sostener una posición de negociación con las instituciones en este país.

Así, en los grupos independientes no es posible encontrar una localización geográfica y físicamente delimitada, pero sí podrá verse una lógica de ocupación geográfica de espacios, controlada por las instituciones subsidiarias (el INBA, el CONACULTA, la UNAM, los gobiernos de los estados), que regulan tiempos, responsabilidades y jerarquías, e imponen normas a estos grupos. Buena parte del sentido creativo e

imaginario asumirá el formato temporal y estructural de la beca. El imaginario coreográfico deberá ajustarse a la estructura temporal de la beca, y deberá hacer coincidir su proceso de producción con el principio y fin del apoyo oficial. En ese lapso, con Ocampo, los bailarines cohabitan, se funden y se fusionan cuerpo a cuerpo, juntos, sin sentirse invadidos. ¿Qué ocurre con esta fusión al término del proyecto? ¿Será el tema de la pérdida y la ruptura una recurrencia en la experiencia grupal de los grupos de danza contemporánea?

El grupo y sus calidades experienciales

En este apartado, estableceremos algunos nexos entre la consolidación del grupo pequeño como pieza esencial de la organización institucional de la danza contemporánea, y la estilística posmoderna de la creación coreográfica; la situación institucional compleja que hemos referido, se traducirá en algunas disposiciones y convenciones que se manipulan en el plano de los *habitus*² profesionales, que serán primero internalizados y luego socializados por los integrantes del gremio.

Las fronteras materiales están bien trazadas. Si el proyecto es la unidad de medida del tiempo y de la estructura de la producción coreográfica, el grupo será la unidad de medida del espacio y los afectos de los contemporáneos. En efecto, sabemos que la cultura dancística mexicana, sobre todo a partir de la década de los setenta, ha sido invadida por agrupaciones independientes que ya no se pliegan a las disposiciones institucionales, negocian con ellas.

Por un lado, porque se niegan a respetar ciegamente al código, y ya no se limitan a reproducir patrones de movimiento impuestos por las técnicas establecidas, sino que se alimentan de trabajos corporales más personales, como las técnicas con un trasfondo terapéutico y psicológico propias de la Era de Narciso, que invitan a un encuentro con uno mismo, que desplazan un poco la atención (digo: *un poco*) de la ejecución eficaz a la realización de la persona en movimiento. Se da el paulatino desplazamiento de las técnicas “formativas” sostenidas como verdades, y los montajes autoritarios, en donde el coreógrafo era el único dispositivo de la creación, a

² En el sentido que lo piensa Pierre Bourdieu, como esquemas de percepción, pensamiento y acción vigentes dentro de un colectivo.

la diversificación de entrenamientos y procedimientos de creación. Aunque, en general, se da una coexistencia entre los regímenes disciplinarios y las búsquedas “narcisistas”.

Por otro lado, porque los tiempos de vida serán móviles y producto de la negociación entre la duración institucional de la beca y la propuesta creativa misma del coreógrafo. La danza contemporánea en México ha vivido la transición de la independencia a la negociación con los gestores, y es a partir de ese marco organizativo e institucional que se producirá un imaginario grupal, medido por el *proyecto* y la ruptura continua de relaciones creativas y afectivas. El bailarín, en principio, no es sólo trabajador asalariado que llega, trabaja y sale, sino que implica sus emociones, sus afectos; traslada su vida familiar al lugar del trabajo, construyendo vínculos, apegándose a un colectivo con el que vive muy cerca por un tiempo, que mezcla cuerpos y sudores, para luego romper con él abruptamente cuando el *proyecto*, o la temporada, llegó a su fin. Así que peor aun que trabajadores asalariados ligados a la institución-grupo que les garantiza la subsistencia, la vida de las tribus de danza contemporánea parece condenada a una flotación permanente, a implicarse profundamente por la naturaleza de la actividad dancística, y a irse como el asalariado que nada apuesta. No puede haber arraigos duraderos, no puede haber estabilidad.

Lógicas imaginarias: el grupo y el inconsciente

Se han enunciado, en el apartado anterior, las fronteras de la organización de la danza contemporánea con un anclaje muy concreto en las disposiciones oficiales, la distribución de apoyos, tiempos, espacios, etc. Ahora hay que preguntarse por los ejes de apuntalamiento de procesos imaginarios aun más profundos: ¿cómo conectar estas disposiciones culturales generales con las experiencias posibles dentro de los grupos? ¿Cuál es la experiencia subjetiva que los agentes tienen de sí mismos y a partir de su inmersión en el proceso? Ciertamente habrá que situarnos en una dimensión más puntual: los procesos intersubjetivos del grupo.

Estableceré el puente entre los apuntalamientos del exterior (las tendencias subjetivas narcisistas, independencia relativa de las tribus artísticas), y las producciones psíquicas internas en el marco de una experiencia concreta. Es importante precisar lo que entenderemos como **apuntalamiento**, noción que ayudará a hacer una conexión entre los puntales organizacionales externos, y los estados internos de los que están preñadas las experiencias.

Para Kaes, el exterior colectivo provee de un apuntalamiento a los procesos psíquicos individuales. La noción de apuntalamiento, dice, tiene que ver con las experiencias de satisfacción de las necesidades vitales corporales que apuntalan y hacen derivar los contenidos psíquicos más primitivos. Kaes incluye, entre lo psíquico y lo organizacional, la materialidad del cuerpo, hasta cierto punto en sentido biológico, insertándola en la situación grupal. En el *grupo* encontramos estratos que establecen conexiones con lo subjetivo por un lado, y con el orden cultural por el otro. El *grupo* es el foco de atención, la bisagra conectora fundamental entre los órdenes culturales, ecológicos, sociales y económicos.

Por ejemplo, un grupo familiar siempre precede al sujeto singular y está estructurado por una ley constitucional que traza un espacio intersubjetivo organizado. A cada recién llegado le preexisten ciertas significaciones que configurarán su actividad de representación como sujeto. Finalmente, el grupo familiar propone objetos y vínculos de identificación entre los sujetos; además, todo grupo secundario (en ámbitos

escolares, laborales, etc.), se percibe en homología y/o diferencia respecto del grupo familiar primario.

“Nacemos al mundo humano ya miembros de un grupo, él mismo encastrado y conectado a otros grupos; nacemos al mundo eslabones, herederos, servidores y beneficiarios de una cadena de subjetividades que nos preceden.” (Kaes, 1995: 129)

No somos nuestro propio fin -dice-, estamos sujetos a la cadena que el conjunto familiar representa y mediatiza. El conjunto grupal con sus alianzas inconscientes, posee, simultáneamente, la lógica del conjunto y la lógica de los procesos individuales.

Los rasgos comunes atraen a los sujetos hacia el grupo como fin común, y eso refuerza la cohesión del grupo. Los rasgos de diferencia generan complementariedades y antagonismos que permiten cambios de lugar y de investidura. En efecto, Kaes hará referencia a lo grupal como lugar de encuentro de los psiquismos, que configura la intimidad de la experiencia; el inconsciente del otro tiene una importante función en la formación del aparato psíquico y el inconsciente individual de los demás, y viceversa.

El *grupo* propone múltiples focos de excitación que movilizan procesos de identificación, proyección, adhesión masiva y mecanismos de defensa. Desde este punto de vista, la perspectiva grupal parece tener un gran potencial para describir en profundidad el tipo de fenómenos intersubjetivos que configuran las interacciones entre los miembros del grupo, en niveles tanto explícitos como latentes.

Un trabajo pionero en este sentido es el de Margarita Baz (*Metáforas del cuerpo, un estudio sobre la mujer y la danza*), que trabaja con pequeños grupos de bailarinas mexicanas. El apuntalamiento de los procesos imaginarios considerados en esta investigación, lo constituye una realidad: ser mujeres bailarinas profesionales mexicanas, sin especificar (o sin que eso importe demasiado) el género de danza. Sencillamente, son sujetos femeninos que han participado del circuito de producción y distribución de la danza escénica académica. ¿Qué imaginario, qué discurso sobre su actividad y sobre ellas mismas, despliega este colectivo? ¿Qué vínculos grupales se pueden desarrollar en los individuos a partir de estas condiciones comunes?

Los grupos de bailarinas de Baz hablan dentro del entramado grupal manifiesto y latente, que hace emerger temas identificatorios. El apuntalamiento de la realidad “ser bailarina”, promueve cierto imaginario común, cierta naturalización de situaciones que se viven como absolutas, ciertos significados que unen a estas mujeres en su sentido de vida, sus creencias y sus actitudes ante la vida. Aquí recupero algunas de las alianzas inconscientes que establecen las bailarinas de Baz:

a) La novela institucional. En el discurso de las bailarinas surge el tema de la entrega y el sacrificio. A partir de la pregunta “¿por qué bailan?”, las bailarinas sacrifican muchas cosas y tal ofrenda, dicen, no siempre se reconoce. Aguantar es otro tema recurrente que Baz interpreta como una expresión del querer ser; parece que aguantar es un impulso desesperado por atenuar una sensación de incompletud que duele.

Se moviliza en ellas, también, el tema de las afrentas a la imagen, el dolor de no ser elegidas o de ser desplazadas. “Te dicen *no sirves para nada*, te llenan de complejos.”

El juego institucional se engancha en la profunda necesidad de encontrar respuestas al propio ser, al propio existir; hay una lucha por construir una imagen (“saber quién eres”, “alimentar tu ego...”, “qué somos en nuestra vida”) y por aceptar un cuerpo (“sentirme mujer”) como condición de toda realización y de su existencia como seres deseantes (“algo muy raro: sentirme muy mujer para poder realizar, para poder sentir”). (Baz, 1996: 178)

La novela institucional implica la presión, y la capacidad para resistir aquélla de los dispositivos competitivos y autoritarios. La institución parece mirar con patrones rígidos y discriminatorios que ponen en evidencia la ventaja o desventaja social de la propia imagen del cuerpo.

b) La mirada del otro y la idea del cuerpo propio. En el discurso de las bailarinas hay una ambivalencia de la dependencia respecto del maestro y del espejo, que son como miradas persecutorias.

Las bailarinas conceden un poder supremo a la mirada del otro al que se le da derecho a destruir y a construir; reconocen un funcionamiento de niños; necesitan la aprobación del otro, el maestro, el coreógrafo, el director, a quienes se les debe un “acto de fe”. Se trata, dice Baz, de un vínculo transferencial fuerte; un vínculo primario parental, que se ve más intensificado por la mediación del cuerpo.

Por otro lado, no suele ser una relación bilateral sino de carácter grupal, es decir, que produce un grupo hacia su líder o guía. Consecuentemente, éste resulta una figura engrandecida dado el lugar privilegiado que le reconoce el conjunto de personas: su palabra, su opinión marcan al grupo en el cual, manifiesta o latentemente, se darán procesos de rivalidad, de búsqueda de su preferencia, de su elección... (Baz, 1996: 197)

En el material discursivo, dice, se alude insistentemente a la dinámica especular (necesidad de confirmación de su “yo” en imágenes y apariencias); ansiedad por ver reflejado su yo en el otro real (las personas) o virtual (el espejo). “El valor que se otorga a la mirada se funda en la mediación del deseo del otro como condición de la propia existencia.” (1996: 219)

La mirada del otro tiene un poder enorme sobre el propio bienestar; se trata de la estructuración de un narcisismo primario por medio de la identificación con una madre omnipotente.

c) Acción-creación. Otro tema importante es la idea de creación y autocreación de la bailarina. Se maneja dentro del complejo fantasmático “ser creado y crear”. El maestro y el coreógrafo moldean, hacen que uno haga lo que ellos quieren; sin embargo, uno mismo es responsable de su entrenamiento.

El término “crearse” no lo he elegido casualmente, sino que lo sugiere la posición subjetiva de estas mujeres tal como se desprende de su discurso, y que es una posición definitivamente activa: un asumir lo que en psicoanálisis se llama la falta, la carencia, para de ahí elevar vehementemente “quiero”, un deseo que se verbaliza con frases como “llegar a ser” y una lucha tenaz para perseguirlo. (Baz, 1996: 189)

Uno adquiere valor por lo que hace, por lo que puede hacer con el cuerpo, “es, nuevamente, vivenciarse en un papel muy activo, de lucha del propio valor por lo cual soporta la dictadura de la institución de la danza y, paradójicamente, severos golpes al narcisismo derivados de una despiadada mirada evaluatoria sobre el cuerpo que se construye y se destruye permanentemente”. (1996: 196)

d) Polaridad entre el entrenamiento (dolor de la falta) y el instante mágico de la función. Otro componente importante de este imaginario es la dualidad entre el rigor del entrenamiento y el éxtasis de las funciones, cortas y efímeras.

Esta polaridad deseo-realidad está representada en su imaginario por la doble faceta de su trabajo: las funciones *versus* las clases y ensayos. Ésta última es “la parte donde están presentes todas tus deficiencias”, es el momento en que “te enfrentas con tus cosas malas”, es “deprimente” porque “te estás viendo lo chueca, lo fea, lo deforme que estás. (Baz, 1996: 180)

El entrenamiento evoca la castración, requiere de renunciar a la omnipotencia y aquí se encuentra la lucha por el ideal de perfección.

“En el fondo existe la ilusión de completarse con la danza, ilusión que choca todo el tiempo con la realidad.” (1996: 199) Se entabla una batalla subjetiva para ver hasta dónde están limitadas, lo cual produce depresión, frustración, angustia, ritmos intensos de trabajo.

Pero se sobrepone el sujeto activo que persigue su deseo: empuñar la fuerza interna para tener disciplina, persistencia, esfuerzo cotidiano, para resistir indisposiciones, frustraciones, luchar contra el “no puedo” por un horror a la imperfección. La disciplina también es una autoexigencia de dominar el cuerpo, una modalidad, dice Baz, sadomasoquista por el odio al cuerpo imperfecto. Ellas mismas han internalizado, es decir, son portadoras de una condena por lo que no es perfecto: “hay mucha gente que baila y que, la verdad, a mí, me da vergüenza ir a verlos...” (1996: 180)

Este grupo de mujeres, refiere, manifiesta un dolor por “la falta”, por una falta que se niega y que tiene como referente el cuerpo.

...como si sobre su imagen corporal gravitara una mirada/deseo ambigua y desilusionada, que dificulta la aceptación y valoración de su cuerpo y de sí misma. ¿Nuestra hipótesis? Una mirada fundante de la madre que es deseante sobre la hija (que al fin y al cabo funda a ese sujeto), pero que está teñida de cierta decepción y descalificación, como herencia generacional de la cultura del patriarcado. (Baz, 1996: 218)

Todo vale la pena por la experiencia escénica; la escena es el espacio de realización de deseos, da la oportunidad para imaginar distintos seres, emociones y gestos; “creer”, “meterse totalmente”, en una invocación constante del otro, para conmover, para provocar deseo.

El mundo de la fantasía se confronta con el mundo real, ya que estar en el escenario depende de complejas vicisitudes intersubjetivas, grupales, institucionales. La competencia, la rivalidad, la envidia, el ejercicio de poder, las preferencias y discriminaciones surgen inevitablemente en un campo en donde aparecer en el escenario es visto como un privilegio, como un premio al esfuerzo; la capacidad técnica, la fuerza expresiva y la belleza. (Baz, 1996: 188)

La expresión en escena tiene un valor primordial, son escasos minutos mágicos, cuyo precio son años de esfuerzo. La expresión, la creación y la libertad son una dimensión distinta a la del entrenamiento. Lo maravilloso, lo mágico y lo mítico, se paga con constancia, fuerza, valentía y una permanente lucha con el cuerpo.

e) Descalificación originaria. Para estas mujeres, el valor de la danza y de la bailarina está atravesado por el fantasma de la descalificación. Comúnmente se piensa (el gobierno, el pueblo, México) que la danza es para los que no tienen qué hacer, es una actividad poco valorada; dicen ellas, los símbolos apoyo (dinero-sueldo) las ubica a un nivel muy bajo, y eso mina la confianza en ellas mismas.

“Lo que es importante señalar es que el grupo, al hacer una apreciación del lugar de la danza en México contemporáneo, está hablando desde un lugar donde algo duele,

es decir, desde una posición pasional del «querer ser» que las sostiene.” (Baz, 1996: 183)

Surge constantemente el tema de hacer de la danza una profesión, un arte, un espectáculo digno. Ésa es la palabra recurrente: *digno*.

La niña que llora y busca la aprobación en el terreno del psiquismo individual, se engancha con el cuerpo danzante, aprobado y calificado por la mirada de la institución de la danza y el lugar social que éste implica, y a su vez se engancha con un cuerpo mítico transindividual, diría Kaes. Un cuerpo que niega la precariedad, la imperfección y la caducidad.

“...nostalgia por la potencia o la perfección atribuida a la forma humana que permitió la identificación primordial: es la reminiscencia de un origen narcisístico de plenitud.” (Baz, 1996: 221)

En efecto, el cuerpo mítico, dice Baz, es una construcción colectiva del imaginario social, está codificado socialmente y expresa valores, normas y micropoderes mediante las instituciones, que en occidente encarna en la imagen de un cuerpo joven y delgado.

El trabajo de Baz es, sin duda, un modelo que sugiere pensar de manera similar la realidad más específica de los pequeños grupos de bailarines contemporáneos.

En la proliferación de pequeños colectivos desde la década de los 70 subyace, por la vía del hecho, un cuestionamiento al autoritarismo y una flexibilización relativa de los patrones discriminatorios. La fácil permutabilidad de los coreógrafos y bailarines entre un grupo y otro parece disminuir la contundencia de la mirada y el poder de las figuras de autoridad (el maestro, el coreógrafo), dado que éstas cambian de rostro constantemente. Ya no es un único “Otro”, sino un “otro” más móvil, menos homogéneo, y por lo tanto con un poder menor para producir bienestar o malestar.

Por otro lado, la idea de autocreación que Baz detecta en sus grupos de bailarinas durante el entrenamiento y el *empoderamiento* que éste implica para el sujeto, se intensifica con la amplitud de las opciones técnicas, la actividad de búsqueda y de elección entre diversas posibilidades. Ya no se privilegia “la clase” de entrenamiento y el dominio de “la técnica”, sino el dinamismo y la plasticidad corporal que permitirá explorar diversos trabajos corporales y apropiarse de la multiplicidad. Con esto, el

temor de sentirse limitado disminuirá su importancia en la medida en que la diversidad técnica suprimirá el parámetro de un patrón de ejecución único al cual ajustarse.

Lo que se aplica sin más de las reflexiones de Baz a las condiciones de los grupos independientes, es la idea de la descalificación originaria: la certeza de que la danza es una actividad poco valorada socialmente es una queja transgeneracional que continúa vigente.

Por todo lo anterior, el imaginario colectivo de los pequeños grupos de danza contemporánea parece tender a una construcción muy específica, dada la nueva relación con las instituciones mediante el proyecto, que exige un nivel considerable de autonomía, y una dispersión y relativización de los valores autoritarios tradicionales con la multiplicación de opciones de entrenamiento y de montaje coreográfico.

Grupo, imaginario y metáfora

Entre Kaes y Baz puede recuperarse una serie de eslabones que conectan las organizaciones institucionales, los grupos, las relaciones intersubjetivas y las producciones imaginarias de los sujetos en grupo. La gran enseñanza del texto de Margarita Baz, es el recurso a la metáfora como la dimensión en la que se cruzan lo latente y lo manifiesto, lo individual y lo grupal. Siguen ahora consideraciones de tipo metodológico: frente a agrupaciones humanas específicas, frente a fenómenos discursivos e interacciones concretas, ¿cómo proceder a la lectura de lo imaginario? En Lizcano, y Lakoff y Johnson, se encontrarán algunas propuestas muy concretas de interpretación de metáforas.

Partamos de la idea de que lo imaginario, las significaciones puntuales, los afectos que envuelven cada acto o palabra de los sujetos, los deseos que dinamizan sus elecciones, pueden leerse tanto en los discursos como en las conductas, mismos que no operan de acuerdo con la lógica racional organizada a partir de los principios de identidad ($a=a$) y de no contradicción (a no igual a b).

Para Emanuel Lizcano:

...El imaginario está antes que las imágenes haciendo posibles unas e imposibles otras. El imaginario educa la mirada, una mirada que mira nunca directamente las cosas: las mira a través de las configuraciones imaginarias en las que el ojo se alimenta.

...El imaginario en que cada uno de nosotros habitamos, el imaginario que nos habita, nos obstruye así de ciertas percepciones, nos hurta ciertos caminos, pero también pone gratuitamente a nuestra disposición toda su potencia, todos los modos de poder ser de los que él está preñado. (2003: 7)

Partamos de algunas ideas centrales sobre el imaginario enunciadas por él:

- Es imposible de definir en términos lógicos, y sólo puede accederse a él mediante referencias indirectas, como metáforas y analogías. Con Castoriadis, el imaginario está constituido por “magmas”, por el magma de todas las significaciones que se pueden expresar en determinada lengua.

“...las metáforas son habitantes principales y argamasa de lo imaginario, y en consecuencia, su análisis sistemático es una vía privilegiada para su comprensión.” (Lizcano, 2003: 17)

”Sobre la lógica del imaginario –si es que la hay- tiene bastante más que decirnos el arte de la retórica que los métodos de la epistemología; es ese arte el que puede proporcionarnos un método de investigación sistemática y empírica del imaginario que parece bastante fructífero.” (2003: 23)

Entonces podría pensarse, en el marco de esta investigación, en rescatar algunos flujos magmáticos, atrapados por el uso metafórico del lenguaje que emplean los coreógrafos y bailarines en torno a la creación coreográfica.

- La investigación en las metáforas es un modo privilegiado de acceder al imaginario y alimenta la tensión entre lo establecido (lo instituido), y capacidad de auto organización y transformación, (lo instituyente) en una colectividad. El imaginario es el límite y frontera de la imaginación, reflexión y prácticas de una colectividad y también su fuente de creatividad. El imaginario marca lo que puede verse y lo que no, lo que puede pensarse y lo que no, lo que puede hacerse y lo que no.

- Lo imaginario no sólo está en los mitos y los símbolos, sino en donde menos se espera encontrarlo, incluso en el centro de la racionalidad. Está estrechamente vinculado con el ejercicio de poder al interior de las comunidades.

“El secreto de la dominación estriba en colonizar el imaginario del otro imponiéndole el mundo de uno como único posible.” (Lizcano, 2003: 18)

La lucha por el poder consiste, quizá, en tratar de imponer las propias metáforas. Incluso, el imaginario no existe, es un concepto y herramienta postulada por quien lo usa como categoría de análisis, y también esta concepción de lo imaginario está imbuida por las posibilidades imaginarias del enunciante.

El trabajo de Lizcano propone elementos para lograr al desciframiento puntual de los imaginarios. La lectura de la metáfora se propone como estrategia privilegiada para escuchar los significados profundos, y tal lectura debe considerar los hallazgos previos sobre el pensamiento metafórico. Así, Lizcano plantea la distinción entre **metáforas muertas** -o *zombies*- que revelan las capas imaginarias más solidificadas, por ejemplo “ahorrar tiempo” o “raíces cuadradas” que nos hacen ver el mundo a través de sus ojos; y **las metáforas vivas** que, por el contrario, expresan el cambio social radical, por ejemplo “atarse al futuro” en lugar de la metáfora *zombie* de “atados al pasado”. Podríamos pensar, para los fines de esta investigación, en las ideas circulantes sobre la danza “como edificio” y construcción homogénea, y la danza concebida como una “red” de vínculos.

Por su parte, Lakoff y Johnson dicen que las metáforas son una especie de “dibujo”, que permite configurar la experiencia en la vida colectiva. Lo esencial de la metáfora, es experimentar y percibir algo en términos de otro algo. Al hablar de hechos y procesos de nuestro ambiente utilizamos términos que provienen de otros campos; se trata de un isomorfismo, una semejanza de forma, que une dos áreas de experiencia diferentes. Además, para estos autores, la metáfora no compete sólo al lenguaje sino al pensamiento y a la acción, e impregna la vida cotidiana.

Sugieren que las metáforas impregnan el lenguaje cotidiano que, a su vez, afecta las representaciones internas, la visión del mundo de los hablantes: “...presentan un modelo dialéctico en el que la experiencia y los campos metafóricos del lenguaje se generan y se modifican en un enfrentamiento continuo.” (Lakoff, s/f: 12)

Por ejemplo, si una discusión es una guerra, en la experiencia podemos realmente ganar o perder discusiones, el otro es el oponente, atacamos y defendemos ideas; al discutir, actuamos de alguna manera según el concepto de guerra, hay batallas verbales y no físicas. *Cómo sería la vida si se pensara en las discusiones como una danza*, se preguntan los autores. Las metáforas, los verbos, tienen una significación cultural muy específica, dependiendo del momento histórico, y están estrechamente vinculadas con los valores y jerarquías que organizan el campo social. Precisamente, la muy usual metáfora referida al campo textil, tiene que ver con la posición de la actividad textil concreta, que para los siglos XVI y XVII es un pilar de la economía y de los procesos de industrialización.

No es de extrañar, por lo tanto, que en una época en la que cerca de la mitad de la población europea está implicada de una u otra forma en la producción textil, esta imagen cobra un vigor inusitado en la cultura occidental.

...Referirse a un discurso dentro de la metáfora textil no es, por lo tanto, un acto arbitrario, sino que remite, por lo general con todas sus consecuencias, a una determinada experiencia cultural. (Lakoff, s/f: 22, 23)

En su contexto cultural, además, la elaboración metafórica no es un hecho aislado, sino que se despliega en todas sus dimensiones, genera un sistema metafórico; por ejemplo, si el discurso es un hilo, entonces pueden realizarse con él las operaciones de coser, atar, cortar. En este caso, afirma Lakoff, se configura un “mapa textil” en el pensamiento, el habla y la experiencia, y se crean conceptos que sólo existen gracias a él, por ejemplo “urdir una excusa”.

Las metáforas son culturales, dan expresión a realidades abstractas en términos o realidades concretas, correspondientes a acciones y experiencias humanas.

Es indudable que hay una relación entre metáfora y poder: la metáfora del poderoso puede imponerse. Las metáforas pueden definir la realidad por una red coherente de implicaciones, que dan realce a ciertas características de lo real y ocultan otras.

...lo que importa no es la verdad o falsedad de una metáfora, sino las percepciones e inferencias que se siguen de ella, y las acciones que sanciona. En todos los aspectos de la vida, no sólo en la política o el amor, definimos nuestra realidad metafóricamente, y luego pasamos a actuar sobre la base de las metáforas. Extraemos inferencias, marcamos objetivos, adquirimos compromisos y ejecutamos planes, todo sobre la base de la manera en que estructuramos nuestra experiencia, consciente o inconscientemente, parcialmente por medio de metáforas. (Lakoff y Jonson, s/f: 200)

También, dicen, hay metáforas muy poderosas que desbordan el marco de lo lingüístico: ponerle al perro nombre de persona, besar al perro, realizan en acto, la metáfora de que el perro es una persona. Los actos, las acciones son una metáfora en sí.

Hasta aquí la reflexión sobre el grupo, el imaginario y la metáfora como campo de desciframiento de la experiencia subjetiva. En las secciones siguientes, cuando toque analizar la experiencia específica de los participantes en el montaje de *Las nuevas criaturas*, nos enfrentaremos con la tarea de arraigar la producción metafórica en el apuntalamiento material en el que está insertado el grupo, y de intentar descifrar los procesos imaginarios por medio de las metáforas enunciadas o realizadas por el colectivo que nos ocupa.

Tal desciframiento metafórico presenta la posibilidad de conectar el discurso y las acciones producidas dentro de nuestro foco de vida parcial, objeto de esta investigación, con las cristalizaciones metafóricas producidas transubjetivamente en relación con el marco contextual, y con los procesos subjetivos e intersubjetivos que se gestan en el foco mismo. Para preparar el terreno en la realización de dicha tarea, es necesario fijar, en cierta medida, algunas de las propuestas analíticas sugeridas por los autores mencionados. Se trata de no olvidar que en las metáforas se puede detectar:

- Las fronteras de lo que es posible que sea dicho, pensado y actuado. El realce de ciertas realidades y el ocultamiento de otras.

- Que si la metáfora elige tomar un campo distinto, una realidad alterna, para expresar cuestiones referidas a otro campo de lo real, es significativa la elección misma de esa realidad alterna que se escoge como medio de “traducción”.
- La viabilidad de considerar las acciones como campo de lo real al que es posible buscarle una realidad alterna para descifrar sus significados.
- Las formas de colonizar, de debatir cuando se sostiene cierto universo metafórico como absoluto.
- La red del sistema metafórico: las derivaciones, los conceptos adjuntos a cierto centro metafórico.
- Las consecuencias que tiene para la acción percibir el mundo desde cierto sistema metafórico.

3. PROCESOS METABÓLICOS DEL MÚSCULO, LA ACCIÓN Y LAS REPRESENTACIONES MENTALES. ENTRE LA PSICOMOTRICIDAD Y EL PSICOANÁLISIS

El montaje de *Las nuevas criaturas* está involucrado en el ámbito grupal, identitario e imaginario, de la danza mexicana contemporánea de principios del siglo XXI. Para abordar los encuentros con Serafín Aponte y su grupo en torno a su tarea de interés común, la situación de montaje, es necesario delimitar, en términos generales, lo que implica una experiencia de este tipo a partir de una lectura esquizoanalítica de ella.

Tal lectura supone la disección de múltiples estratos, de múltiples líneas de realidad, que permitan ahondar en la profundidad de las experiencias. En esta investigación, hablaré de un montaje delimitado por coordenadas espacio-temporales, inmerso en cierto contexto histórico y en cierto espacio geográfico, que se dibuja sobre un fondo generativo, institucional y cultural, desde el que emerge cierta experiencia subjetiva.

¿En qué consiste la situación del montaje? En términos técnicos, el montaje es, sin duda, una convención de la danza occidental, una fase indispensable para la producción coreográfica dentro de la tradición teatral. Se trata de la fase procesual en la que se gesta un hecho de movimiento y sus significaciones asociadas, que tiene como finalidad presentarse como producto terminal ante un público y en los espacios asignados por un circuito de distribución de carácter profesional.

En términos experienciales, sin embargo, esta fase procesual posee ciertas cualidades materiales e inmateriales, algunas predominancias que constituyen, diría Guattari, “la pasta de modelar” en donde se habrán de dibujar sus usos, sus formas, sus significaciones, sus *ritornelos*. Lo primero que salta a la observación, es el hecho de que la mayor parte de las acciones e interacciones del montaje, tiene que ver con una dimensión privilegiadamente corporal y silenciosa; aunque visto más de cerca, puede verse que la creación de danza contemporánea se desarrolla en una dimensión mixta, hecha de acciones y discursos. Lo mental del creador o creadores de alguna coreografía no se produce al margen de los cuerpos concretos de los intérpretes, ni cuerpos que se muevan en relación con ciertas imágenes mentales. El pensamiento coreográfico se da por medio de acciones. Las acciones ejecutadas por

el coreógrafo o los bailarines retroalimentan, modifican y reelaboran las ideas y discursos previos, lo que produce un interesante juego entre el plan de acción y la acción realizada. El discurso verbal, conceptual del coreógrafo, es sólo una parte de la creación; la otra parte es la interpretación kinestésica, afectiva e interactiva, que ocurre en los sujetos y sus cuerpos durante las sesiones de ensayo. En el entramado de lo verbal con lo kinestésico, se producen significaciones y experiencias, se modifican afectos, se toman decisiones; los sujetos se crean una imagen de sí mismos, viven su cuerpo y el de los otros de una u otra forma, todo esto de manera consciente o inconsciente.

Lo que pretendo aquí para alcanzar los fines de esta investigación, es afirmar que hay una dimensión de la experiencia, a la que es necesario acercarse tanto por medio del discurso como de las acciones que ocurren. Para comenzar, es necesario trazar los estratos fundamentales en este fino tejido de palabras y acciones coexistentes en la densidad de la experiencia del montaje coreográfico:

1. Las significaciones que circulan en el plano del movimiento del cuerpo. Me refiero a la dimensión etológica, conductual, de la que habla Guattari: las acciones humanas contienen significaciones previas a la puesta en marcha del discurso y la palabra. El punto está en cómo percibir esos niveles de significación.
2. Los procesos e interconexiones entre acciones y discursos, y el valor de cada uno en la significación de las situaciones globales. Inclusiva más que disyuntiva, la coexistencia de acciones y discursos tiene una génesis inconsciente y arcaica en la gestación de la vida psíquica. No son dimensiones opcionales de la subjetividad -¿Es el discurso una traducción de las acciones? ¿Hay acciones que dicen más que mil palabras? ¿Las acciones carecen de sentido sin el discurso que se lo adjudica? ¿El discurso resta la fuerza de lo vivido a la acción?-, sino recipientes que se alternan el papel de capturar la energía psíquica en diferentes etapas del desarrollo individual, y en distintas situaciones de la existencia individual y colectiva; son simplemente dos ejes de subjetivación simultáneos, complementarios. Acción y movimiento, pensamiento y discurso, sostienen una relación de alternancia económica en sentido

psicoanalítico.¹ En el plano de la lectura de estas situaciones, ¿cómo puede ser que las significaciones “circulen” en el cuerpo? ¿Cómo es posible que las acciones se vinculen con los discursos?

Con el fin de clarificar estas dos ideas, la significación del estrato “etológico” y las diferentes modalidades de articulación entre discursos y acciones, revisaré un debate que ha atravesado los campos de saber del psicoanálisis y la psicomotricidad.

¹En psicoanálisis se habla de aspecto económico para referirse al destino de las cargas de excitación. Está vinculado con el término de catexis, portador de dichas cargas en términos, incluso, cuantitativos. Se trata de una concepción energética, y las energías, en psicoanálisis, tienen diferentes destinos: se intensifican, se liberan, se arrinconan, se ligan, se desligan, “sugiere la hipótesis de una verdadera carga afectiva que se desplaza de un elemento a otro, a lo largo de una vía de conducción” (Laplanche y Pontalis, 1994: 103). Para Freud, los subsistemas del aparato psíquico se pueden definir por la manera en que circulan en ellos las energías psíquicas, “así, dentro de su primera teoría del aparato psíquico, establece la existencia de una energía libre del sistema Ics, una energía ligada del sistema Pcs...” (Laplanche: 104)

Las significaciones circulan en los cuerpos. Entre el psicoanálisis y la psicomotricidad: el cuerpo en acción

Se necesita un enfoque teórico que haga emerger al cuerpo como un polo de tensión fundamental, que no lo diluya en el discurso del sujeto, sino que lo haga aparecer en sus dimensiones biológica, social e individual, en sus manifestaciones conductuales. Para esta investigación, es importante establecer que la dimensión del cuerpo que aquí interesa no es anatómica ni fisiológica; se trata de un cuerpo en acción que, por un lado, despliega un hacer en parte codificado y socializado, en parte decidido y elegido, pero por otro, es un cuerpo pleno de sensaciones, afectos y deseos; un cuerpo que se articula con los ámbitos conscientes e inconscientes del psiquismo. Hablamos, entonces, de un cuerpo en el que confluyen tanto el cuerpo-acción de la psicomotricidad, como el cuerpo-imaginación del psicoanálisis.

Sami-Ali (1993) afirma que la psicomotricidad, como disciplina de conocimiento, deriva sus conceptos de la neuropsiquiatría infantil y de la psicología genética. Enfoca los problemas funcionales desde el parámetro de equilibrio motor que propone sobre todo la neuropsiquiatría, y plantea técnicas de manipulación que actúan sobre el cuerpo “real” para ajustar al individuo al “modelo de normalidad”. Deducimos que la psicomotricidad clásica de la que habla Ali, trabaja sobre un cuerpo objetivo que, de manera semejante a cualquier técnica de entrenamiento, prescribe acciones y opera transformaciones en el movimiento del cuerpo, de acuerdo con ciertos parámetros; es decir, opera modificaciones en las acciones efectivas de un “cuerpo real”. Entendamos por cuerpo “real” aquél que se mueve en el espacio y el tiempo, al que se le prescriben actos que puede reproducir. Es un cuerpo “intervenible” en el más estricto sentido de la *prescripción de acciones corporales*.

Sin embargo, con Sami-Ali, el cuerpo “real”, manipulable, no está desligado del imaginario que concibe el psicoanálisis; es decir, que cualquier manipulación deliberada o no deliberada, social y/o especializada sobre el cuerpo, conlleva tocar, sin duda, los aspectos imaginarios conscientes e inconscientes del sujeto que se mueve.

Es indispensable articular las propuestas de ambas áreas de conocimiento: por un lado la psicomotricidad como disciplina y praxis que promueve ciertos usos en el cuerpo real; y por otro, la idea psicoanalítica de imagen del cuerpo, que pone el acento sobre los procesos mentales de significación.

...nos veremos llevados a profundizar la teoría psicoanalítica de la imagen del cuerpo, de suerte que nos permita fundar sobre nuevas bases una disciplina que, por el hecho de referirse al cuerpo real, no esté por ello menos anclada a la intersubjetividad. ¿Y cómo sostener, en nombre de una dudosa división del trabajo, que el gesto no es significativo o que puede separarse del discurso que lo acompaña y lo comenta al mismo tiempo? (Sami-Ali, 1993: 74)

La alianza entre psicomotricidad y psicoanálisis me permite en esta investigación, por un lado, enfrentar al cuerpo en situaciones con todas sus acciones observables y, por otro, evocar sus producciones imaginarias. Nada en la dimensión biológica y técnica de las acciones corporales se produce al margen de la vida imaginaria. De hecho, la vida psíquica inicia antes de la adquisición del lenguaje y de la conciencia. Los significados perceptibles en la fase más corporal del desarrollo humano son el origen de la constitución del aparato psíquico.

En psicoanálisis, la idea de pulsión ha concentrado la mayor parte de las reflexiones en torno a lo corporal. Sin embargo, los teóricos del movimiento cercanos al pensamiento psicoanalítico, han desplazado la importancia antes concedida a la pulsión sexual hacia lo que se ha empezado a llamar la pulsión de movimiento, que enfatiza más la carga imaginaria vertida en las acciones, que en imaginario psíquico tradicional como producción netamente mental.

Juan Alberto Garralda -psicoanalista argentino y teórico del movimiento- describe la pulsión como un proceso dinámico, como carga energética y factor de motilidad, que hace que el organismo tienda hacia un fin. Tiene un origen biológico específico, una repercusión particular en el movimiento corporal y en la conformación de la experiencia subjetiva. Aunque Freud, dice Garralda, habló de la importancia del movimiento en la constitución del aparato psíquico, se han trabajado más los

aspectos de la pulsión sexual, ante lo cual Garralda sostiene que negar o desconocer lo que él llama **pulsión de movimiento** como una energía psíquica propiamente dicha, es parte de las tradicionales concepciones dualistas de lo psíquico.

Para fundamentar su argumentación sobre la importancia de la pulsión de movimiento, Garralda hace un paralelismo entre categorías correspondientes a la vida imaginaria según la concepción psicoanalítica tradicional (referidas a la pulsión sexual), y otras que aluden a lo “real” del cuerpo en movimiento (referidas a la pulsión del movimiento). Desde mi punto de vista, a través de este paralelismo puede verse cómo el movimiento corporal y los desarrollos imaginarios marchan a la par en el desarrollo del psiquismo. Garralda rastrea los distintos orígenes de la pulsión sexual y de la pulsión de movimiento, a fin de poner en evidencia la necesidad de considerar a ésta última en su especificidad e, incluso, como facultad subjetiva de dar una respuesta “real”, motora, al entorno.

La embriología sugiere que en la segunda semana de formación de un ser vivo, hay un disco germinativo con dos capas: el ectodermo y el endodermo. A la tercera semana surge entre ambos el mesodermo; a la cuarta semana ese disco con tres partes adquirirá volumen y se formará un cuerpo. Las tres capas están plenas de pulsión de vida, pero cada una da nacimiento a órganos específicos, y su pulsión también se diferenciará:

- Ectodermo: da origen a la piel, a la hipófisis y a los sistemas nerviosos central y periférico.
- Mesodermo: da origen al tejido conjuntivo, las células sanguíneas, riñones, gónadas, cartílagos, huesos, musculatura lisa y estriada.
- Endodermo: da origen al aparato digestivo, pulmones, hígado, páncreas, timo, tiroides y paratiroides.

La pulsión sexual tiene su origen en la excitabilidad del endodermo, que posteriormente se traslada al ectodermo; es una pulsión centrada en los orificios, y sustenta la concepción psicoanalítica tradicional; la pulsión de movimiento tiene su origen en el mesodermo y el sistema muscular. La pulsión sexual y la pulsión de movimiento tienen focos corporales distintos, aunque ambas interactúan.

Para mi investigación, esta referencia a la biología de la dimensión muscular, busca dotar de una relativa autonomía al imaginario asociado con el movimiento corporal a partir de su fuente biológica (pulsión de movimiento), diferenciada del imaginario oficial psicoanalítico (pulsión sexual).

Garralda hace una revisión comparativa de las dos pulsiones, siguiendo por un lado el desarrollo de la pulsión orificial propia del pensamiento freudiano, y su paralelismo y diferenciación con el desarrollo motriz, por el otro.

- Fase oral. El placer sexual está concentrado en la relación labios–pezón, en el contacto de la leche con las mucosas internas de la boca y del estómago; la alimentación calma la excitación. En el ámbito de la pulsión de movimiento, está el contacto profundo de dos sistemas musculares: el abrazo cuerpo a cuerpo de la madre y el bebé, la relación tridimensional y de contacto con la organización tónica del otro. Se produce una representación corporal que va más allá de una imagen del cuerpo, porque incluye las mucosas, la piel y el sistema muscular, que ponen en evidencia un yo-cuerpo en que el sujeto da, de hecho, una respuesta motriz a la relación: trata de agarrar el seno, el biberón. El sujeto de la representación es un *sujeto motor*.
- Fase anal. Desde el punto de vista freudiano, se trata de la etapa del control de esfínteres. La pulsión de movimiento aparece de manera más evidente porque se da un control progresivo de todo el sistema neuromuscular, es decir, se da el paso de movimientos aparentemente pasivos de la etapa oral (por los que apenas discrimina su cuerpo del otro), a un movimiento que se objetiva en la manipulación y dominio del propio cuerpo, de objetos, y por la que se mediatizan el tiempo y el espacio respecto del propio deseo. El “placer inmotivado” que el niño encuentra en el movimiento, diría Freud, es para Garralda una función vital para la constitución y la preservación de la identidad. El juego supone una simbolización lúdica, que satisface el deseo y permite la manipulación de fantasmas a través de actos simbólicos.

Considero que al concebir la autonomía de la pulsión de movimiento, será posible asociar lo imaginario al desempeño motor y no sólo a los orificios corporales. Es a partir de la base biológico-motriz del aparato muscular que se podrá idear una manera alternativa de producción imaginaria inconsciente y consciente, asociada directamente con el movimiento corporal.

Desde una perspectiva filogenética, dice Garralda, se sabe que el **movimiento de los órganos internos** se produce mediante la musculatura lisa; y el **movimiento externo**, el de la acción y el desplazamiento, que no es posible sin el primero, se hace por medio de la musculatura estriada, y pone en relación al sujeto con el medio y los otros.

El aparato muscular estriado es un sistema muscular complejo, que se estructura progresivamente en cada individuo por medio de receptores sensoriales profundos en los que se modulan los diversos matices del tono muscular, para llegar a un control de la conciencia que nunca es total. Así, la acción corporal a partir de la musculatura estriada tiende a eslabonarse con diferentes grados de conciencia, en tanto que el movimiento de los órganos internos no establece conexiones con la corteza cerebral.

Para Garralda, el movimiento muscular no parece tener en principio ninguna significación consciente, pero sí es percibido y representado en un sistema inconsciente de imágenes psíquicas, equivalentes a lo que Dolto llamó “imagen inconsciente del cuerpo”. Y es a partir de esto que se estructura un “yo corporal” que va más allá de un “yo piel”, término de Didier Anzieu que después revisaremos, en el que sólo participaría una sensibilidad superficial. En lugar de eso, el yo-corporal se configura por el propio movimiento y por la relación con otros cuerpos.

En el mismo sentido, André Lapierre, también ubicado entre las concepciones psicoanalíticas y psicomotrices, apunta a la tridimensionalidad de lo que llama el “yo-carne”; las sensaciones que el sujeto tiene no conciernen sólo a la piel, sino a la musculatura que tiene su propia sensibilidad: los músculos se transmiten unos a otros cierta presión que llega a los tendones y a las articulaciones. La carne, el músculo, es emisor y receptor.

“El yo corporal no es solamente una superficie, sino también un volumen; no sólo un continente, sino también un contenido; un espacio interno emisor de sensaciones y

vivido en lo imaginario inconsciente como la sustancia del yo, sin la cual la piel no es más que un envoltorio vacío.” (Lapierre, 1997: 86)

En el desarrollo psíquico y motor de los seres humanos, la acción motriz opera la conexión entre las percepciones aisladas iniciales y la constitución de un sentido global, en donde todas esas sensaciones se articulan a favor de la construcción del sí mismo: hasta los 6 meses, dice Lapierre, el movimiento del bebé sólo logra sensaciones corporales dispersas que no se integran a una globalidad. A los 9 meses (de los 6 a 18, según Lacan) las sensaciones dispersas se unen en una representación global. Se trata del estadio del espejo en que se unifican los fragmentos perceptuales en una totalidad por la identificación con una imagen global. Este momento es fundamental para constituir un primer esbozo del yo. Alrededor de los dos años, en la etapa llamada anal, el niño ya tiene un dominio muscular que afirma su identidad corporal, su autonomía, y aparece un yo consciente.

Estamos hablando de un cuerpo que se mueve, que emplea la musculatura estriada para reproducir los patrones motores aprendidos y para reproducir patrones ajustables al azar de las situaciones vividas.

El aparato muscular estriado tiene un rol fundamental entre lo consciente y lo inconsciente, presentando una gama de estados de conciencia que se alcanzan con acciones corporales particulares y aunque alcance ciertos grados de conciencia no alcanza el control consciente total. Esto quiere decir que cuando nos movemos, parte de las acciones quedan en un nivel inconsciente. En suma: moverse supone siempre ciertos grados de inconciencia y ciertos grados de control consciente.

El movimiento y las representaciones mentales (conscientes e inconscientes) mantienen vínculos de complementariedad, no son traducciones unas de otras, sino polos de un mismo proceso que consiste en que todas las acciones corporales están acompañadas de representaciones mentales.

Procesos metabólicos entre la acción y la representación

No hablaré de líneas paralelas entre las acciones y las representaciones mentales, sino de que entre ellas hay procesos económicos de transformación de las energías psíquicas. Hablaré de procesos metabólicos que permitan entender el tipo de conexiones que se establecen entre ambas instancias. Lejos de considerar el discurso como una traducción de las acciones, recurrimos a la idea de “metabolización” de Piera Castoriadis-Aulagnier: en la vida psíquica las energías se transforman y se procesan.

Quiero insistir en el carácter económico de estos procesos, mediante el concepto de energía psíquica, tomado del psicoanálisis. De hecho, la noción misma de aparato psíquico está tomada del concepto del arco reflejo que transmite la energía recibida. Ése es el modelo del funcionamiento psíquico. Las subestructuras, es decir, el ello, el yo, el súper-yo, permiten observar las transformaciones de la energía y el juego de las catexis.

Catexis, a su vez, es un concepto económico también tomado del psicoanálisis. Por medio de ella se liga la energía a una representación, parte del cuerpo u objeto. Propone la idea de desplazamientos de excitabilidad dentro del sistema nervioso siguiendo un principio de conservación de la energía nerviosa, que puede adoptar distintas formas. En las representaciones mentales, y las cargas afectivas, la catexia conlleva la posibilidad de una ocupación o desocupación mutua: representaciones sin carga afectiva o afectos sin descargarse en alguna representación. (Laplanche y Pontalis: 1983)

Pues bien, en toda acción real se da un proceso de metabolización² de la energía corporal en diferentes tipos de representación mental. Para Castoriadis-Aulagnier las representaciones son derivados corporales, la actividad de representación es una tarea común a los procesos psíquicos, que tiene como función transformar un elemento distinto para integrarlo a la estructura del sistema. Además, añade, todo

² Metabolización. según el Larousse (1999) es un “conjunto de transformaciones que experimentan las sustancias absorbidas por un organismo vivo: reacciones de síntesis llamadas anabólicas y reacciones de degradación que liberan energías, catabólicas”.

acto de representación está vinculado con un acto de catexización³ de una experiencia psíquica de placer o displacer, que son dos representaciones del afecto que se pueden producir en el espacio psíquico.

La actividad psíquica, dice Castoriadis, tiene tres modos de funcionamiento o tres procesos de metabolización, que hacen coincidir cierto nivel del desarrollo psíquico con cierto tipo de representaciones. Las formas de acción en el mundo son correlativas a algunas imágenes internas en los sujetos.

a) El proceso originario. Estamos hablando de la vida psíquica durante los primeros meses de vida. Las operaciones metabólicas se apoyan en lo sensorial, concretamente en una zona corporal (boca, por ejemplo) y se produce cierto tipo de representaciones arcaicas que Piera Castoriadis denomina “pictogramas”. El pictograma tiene un contenido sensorial y sensible, colores, ritmos, tonos cargados de sus afectos correlativos y es la primera representación de la actividad psíquica sobre sí misma, que vincula un objeto y una zona, es decir, toda experiencia reproduce la unión de un órgano sensible y un fenómeno percibido. La meta de la actividad de representación correspondiente al proceso originario es que se pongan en escena la unión de dos placeres: el representante, el objeto que representa.

b) El proceso primario. A diferencia del originario, produce representaciones fantaseadas, imágenes de cosa, tal como las concibe Freud.⁴ Además, supone el reconocimiento entre dos espacios corporales y psíquicos diferenciados (el cuerpo propio y el cuerpo de la madre) a partir de la experiencia ausencia-regreso, pero con

³ Catexis en psicoanálisis es un concepto económico “...la catexis hace que cierta energía psíquica se halle unida a una representación o grupo de representaciones, una parte del cuerpo, un objeto, etcétera.” (Laplanche: 49). Está relacionada con la idea de “ocupación”. En la clínica psicoanalítica este concepto es útil para pensar las cargas afectivas instaladas en las representaciones. Laplanche y Ponatlis conciben una semejanza entre este concepto psicoanalítico y los conceptos fenomenológicos de intencionalidad y objeto-valor. Cada individuo posee una cantidad de energía, que distribuirá diferencialmente entre los objetos, relaciones y acciones con los que se relaciona, y consigo mismo.

⁴ Representación de cosa, representación de palabra: “Términos utilizados por Freud en sus textos metapsicológicos para distinguir dos tipos de <representaciones>: uno (esencialmente visual) que deriva de la cosa, y otro (esencialmente acústico) que deriva de la palabra. Esta distinción tiene para él un alcance metapsicológico, caracterizándose el sistema preconscious-consciente por la ligazón de la representación de cosa a la representación de palabra correspondiente, a diferencia del sistema inconsciente, que sólo comprende representaciones de cosa” (Laplanche: 369)

el deseo de volver a fundir en uno solo a ambos. En la representación fantaseada estarán presentes las figuras del deseo y la separación, así el material de lo primario son las imágenes de cosa vinculadas con el cuerpo, pero tendientes a integrarse con el sistema de significación discursiva. El lenguaje de lo primario se constituye de signos que informan sobre el deseo por el Otro. Parece privilegiarse, aquí, el proceso de lo que Castoriadis considera “lo imaginario”, en que se plasma el deseo del otro por él mismo; el deseo por el otro es la constitución del sujeto y del discurso a través de un trasfondo afectivo de placer y displacer. Lo imaginario está inserto todavía en una etapa de desprendimiento paulatino del individuo respecto de la figura materna.

c) El proceso secundario. Produce la representación en ideas o los enunciados en el plano del “yo” y de la actividad cognitiva. Se accede de lleno a la función simbólica que, en psicoanálisis, dota al signo lingüístico de tres funciones:

- Ligar cada término con el sistema relacional y universal de determinada cultura.
- Enunciar algo opuesto a la singularidad de las referencias imaginarias del yo (que le dan su especificidad y no intercambiabilidad).
- Dar al yo la idea de un antes y un después de él mismo como ocupante de un lugar que no ocupaba antes y que no ocupará después.

Es característico de esta función (signo lingüístico y lenguaje) configurar relaciones formales que permiten ir de lo individual a lo universal. La función simbólica de los signos se debe a su conjunto. Así, en el parentesco se manifiesta esta función de los signos que nominan el lugar y la función del individuo en el sistema familiar. En la normalidad, el yo debe poder reconstruir la red de relaciones (abuelo, tío, madre) en que cada lugar se define por la relación de parentesco.

El sujeto acepta como verdad lo que instauro el discurso cultural. El yo adviene a un espacio organizado por una serie de signos lingüísticos, los del afecto y los del sistema de parentesco.

Aunque la aportación de Castoriadis–Aulagnier no está basada en la dimensión de la musculatura estriada y del cuerpo-acción propiamente dichos, sí explicita el tipo de

relación compleja que se produce entre lo corporal y las representaciones entre las que se va operando un paulatino distanciamiento y desprendimiento entre lo sensorial-corporal hasta niveles de pensamiento más abstractos. Vemos aquí que, cuando hablamos de “representaciones”, estamos hablando de un campo amplio de manifestaciones mentales que se vuelven “otra cosa” a partir del desempeño de lo corporal. Así, cada etapa del desarrollo psíquico presenta un itinerario distinto entre la acción y la producción de lo mental. Entre la materialidad del mundo y lo subjetivo, existe una amplia gama de articulaciones de algunas formas de acción y otras de representación mental.

El preconscious y los significantes formales

Mi interés está centrado en las acciones corporales producidas en el mundo real, organizado y normado según ciertas convenciones. La materialidad del mundo y de las acciones corporales -desde el punto de vista de la musculatura estriada, de la pulsión de movimiento y no sólo de imágenes mentales-, me lleva a recurrir a conceptos que nos permitan entender la mediación de lo físico, muscular y situacional, en este proceso metabólico entre acción y representación. Entre cuerpo y psiquismo media la materialidad de la carne, que tiene un lugar en el espacio físico y social.

Si bien el desarrollo de los seres humanos está hasta cierto punto determinado por procesos genéticos que proponen un orden de los procesos metabólicos (fase originaria, fase primaria y secundaria, con Piera Castoriadis), las culturas, los grupos, las organizaciones y los individuos trazan itinerarios entre las acciones y representaciones o al revés, disponiendo de manera particular de los tiempos, los espacios, la sucesión de eventos que plantean condiciones de interacción y convivencia. Así, se puede decir que las elecciones de orden cultural e individual que configuran los espacios físicos, los tiempos, las relaciones, el hacer corporal e interaccional, apuntalan el surgimiento de las representaciones mentales, cognitivas e imaginarias que se producen en los individuos y grupos que experimentan las situaciones reales. Podría establecerse una relación entre la noción de apuntalamiento y lo que llamamos funcionamiento preconscious del psiquismo.

La noción Freudiana de preconscious, permitirá pensar la estructura del psiquismo en relación con el mundo físico. Encontraremos que esta noción permite reflexionar sobre los estímulos sensoriales y su tránsito a la producción de imágenes internas por un lado, (algo que más tarde llamaremos apuntalamientos psicomotrices) y por otro con la noción de encuadre, que revisaremos en un apartado posterior.

La función preconscious (no consciente, pero que puede acceder a la conciencia) transforma los estímulos procedentes de la sensorialidad y la motricidad en cierto tipo de representaciones. Las representaciones inconscientes, de acuerdo con la teoría psicoanalítica, no pueden volverse conscientes porque hay una energía que se los

impide: la energía de la represión. Otra cosa sucede con el preconscious que opera una transformación que va de los estímulos sensoriales a la producción psíquica. En el preconscious se encuentra una especie de “memoria” que asocia los primeros estímulos sensoriales con las representaciones psíquicas primeras. Freud las llama “huellas mnémicas”.

“...la verdadera diferencia entre una idea inconsciente y una idea preconscious (un pensamiento) consiste en que el material de la primera permanece oculto, mientras la segunda se muestra enlazada con representaciones verbales.” (Freud, CXXV, 923, 1996: 2705)

Los restos mnémicos están en sistemas inmediatos al preconscious, y sin duda el preconscious tiene un origen sensorial, porque los mnémicos, dice Freud, son restos de las percepciones acústicas de las palabras escuchadas, son restos ópticos y visuales de las cosas vistas (pensamiento visual), que se convierten en palabras. La razón de que el material preconscious pueda llegar a la conciencia, es que los estímulos sensoriales, que proceden de las situaciones físicas y sociales del mundo real, dejan en principio huellas mnémicas que más tarde se asocian con palabras. Las representaciones verbales fueron percepciones en un momento dado y pueden, otra vez, ser conscientes, como toda huella mnémica.

Para Freud, los estímulos sensoriales se refieren a lo visual y lo acústico; sin embargo, a la luz de los desarrollos de los teóricos de la psicomotricidad y el psicoanálisis, suponemos que la vía de mediación más arcaica reside en el tono muscular. La dimensión tónica, referida al aparato muscular, principalmente la musculatura estriada, constituye la primera dimensión de contacto entre el yo y el mundo. Así, no dudo en considerar, para los fines de esta investigación, la propuesta de Freud, tomando en cuenta como parte de los estímulos sensoriales los intercambios que transitan por la vía tónico-muscular.

El mundo exterior, en toda su materialidad, es una dimensión importante para la producción preconscious que detona estímulos y recuerdos. En este sentido, como se verá después, toda situación propuesta para las acciones corporales, que

contenga una organización de espacios, tiempos, demandas de energía muscular e interacciones, propondrá estímulos para la producción preconsciente.

El mundo exterior y la función preconsciente cumplen un papel fundamental en la función de metabolización entre acción y representación mental. Y será indispensable revisar cómo se han nombrado y descrito los mecanismos de operación de las condiciones físicas de la experiencia psíquica del mundo. Si con Piera Castoriadis ya habíamos captado la idea de metabolización, ahora hace falta entrar a la consideración de los aspectos propiamente físicos e interaccionales que están en la base de estos procesos metabólicos.

Aunque Didier Anzieu no se introduce en la densidad del trabajo muscular, hay que reconocer que su idea sobre el yo-piel, revisa más de cerca la materialidad y configuración de los estímulos sensoriales y los estados del cuerpo que se metabolizan, mediante un proceso metafórico de transposición analógica, en ciertas evocaciones imaginarias y mentales. Anzieu propone el término de significantes formales para referirse a la forma y no al contenido de las experiencias corporales que proceden, justamente, de experiencias físicas reales con el entorno y con los otros. Se trata de formas o figuras psíquicas que evidentemente derivan de la historia del contacto de la persona con el mundo. En la historia de vida de todo ser humano, la materialidad del mundo, con toda su carga sensorial y afectiva, se plasma en un primer momento, en el espacio de la intersensorialidad madre-bebé, en donde lo que Anzieu denomina el **yo-piel** asegura esta función y prepara para la simbolización. El espacio no es una dimensión neutra -dice Anzieu-, posee propiedades psíquicas porque es creado por nuestro propio psiquismo. En el espacio, uno reencuentra lo que ha puesto ahí. Afirma que la dimensión espacial que caracteriza a los significantes formales se da al margen del lenguaje, y dan sentido a diversos estímulos sensoriales, contactos corporales con el otro, posición espacial, modo de sostener.

Los significantes formales se consideran representaciones de los continentes psíquicos, que suponen una metáfora de la relación de continencia que provee la madre al bebé. Son elementos de una lógica formal propia de procesos primarios, de una tópica psíquica arcaica.

Los significantes formales “son representantes psíquicos, no sólo ciertas pulsiones, sino diversas formas de organización del sí-mismo y del yo. En este sentido, parecen inscribirse en la categoría general de los representantes de cosa, más en particular de las representaciones del espacio y de los estados del cuerpo en general”. (Anzieu, 1990: 15)

Los significantes formales no son imágenes esencialmente visuales y que se forman de manera paralela a la adquisición del lenguaje, con la inclusión de un sujeto, un verbo y un complemento. Por el contrario, son imágenes propioceptivas, táctiles, kinestésicas, cenestésicas, posturales, de equilibración, que no emplean la percepción distal con la vista y el oído. Los significantes formales son la primera etapa en la simbolización de esos pictogramas de Castoriadis.

Anzieu hace una clasificación de los significantes formales atribuibles a la personalidad normal:

Reversibilidad de la transformación:

- orificio que se abre y se cierra
- objeto que desaparece y reaparece
- cavidad que se vacía y se llena

Encajamiento de los significantes:

- límite que se interpone
- forro que se superpone
- bolsa que se deposita

Simetría y disimetría (supone que se ha adquirido la individualidad)

- mi doble me abandona o me controla
- mi sombra me acompaña o la acompaño

Paso de los significantes formales a las secuencias fantasmáticas

- objeto que persigue
- objeto que abandona

Hay otra categoría de significantes formales que remiten todos a una patología, denotan una alteración en la envoltura psíquica (encogimiento, curvatura, achatamiento, ondulación, caída, desgarramiento, explosión). Actúan como

mecanismos de defensa psicótica contra la fragmentación, el desgarramiento, la pulverización, etcétera:

Modificación irreversible de una configuración espacial que tiene como paradigma una piel común que es arrancada.

- inversión del eje vertical
- superficie plana que se curva
- un apoyo que cede

Estados básicos de la materia

- un cuerpo sólido, es atravesado
- un cuerpo gaseoso, explota
- un cuerpo líquido, se derrama

La dimensión tónica y motriz

Ahora bien, Anzieu, sin duda, nombra los límites entre el mundo físico y el psiquismo en términos de formas espaciales, de líneas de demarcación. Sin embargo, sabemos que el ámbito de lo kinestésico penetra más profundo, más allá de los límites de la piel y se hunde en la carne y el músculo, en donde se registra con mayor profundidad, la historia de los contactos y los vínculos arcaicos entre el individuo y el mundo.

Estos primeros contactos entre el bebé y la madre también se han abordado en función del concepto de fusión, que considera el proceso de unión y de separación paulatina del bebé respecto del Otro, hasta convertirse en un sujeto autónomo. Está implicado el sistema tónico muscular, la musculatura estriada, la motricidad, la locomoción y la modificación física, real de la posición de los cuerpos.

En la fusión y el proceso de separación madre-bebé, está implicada la acción corporal como evidencia física del distanciamiento y como espacio abierto a la producción imaginaria y el pensamiento simbólico. A partir de este concepto, el espacio abierto en el mundo físico entre el yo y el otro, es un espacio cargado de acciones y representaciones mentales. El término de fusión fue acuñado por André Lapierre y Bernard Aucouturier en 1970 y se refiere, incluso, a vivencias prenatales y sensaciones alrededor del quinto mes de gestación, que es cuando el sistema neurológico ya está listo para producirlas. Se trata de un estado de indiferenciación por el flujo sanguíneo de la madre recorriendo el cuerpo de ella y el del bebé, el líquido de la placenta que rodean y envuelven, sin discontinuidad, la totalidad del cuerpo.

“Se trata pues de una ‘vivencia’, de una sensación de globalidad fusional difusa y sin límites. En estas condiciones, el cuerpo no puede existir como entidad, como espacio separado. No puede percibirse ningún límite entre dentro y fuera, entre las sensaciones que vienen de su cuerpo y las que vienen del cuerpo materno.” (Lapierre, 1997: 98)

Es un estado de plenitud del que no se tienen recuerdos conscientes, pero sí quedan huellas mnémicas profundas en el inconsciente.

El nacimiento es un traumatismo que arranca al feto de la globalidad fusional: invadido por multitud de sensaciones (luz, temperatura, sonidos, aire, contacto con otros cuerpos), se produce una sensación de vacío, de pérdida. Es lo que Lapierre y Aucouturier llaman “la carencia de cuerpo”, y Freud “estado de desamparo”. La seguridad se reencuentra en el contacto cuerpo a cuerpo con la figura materna, una nueva sensación de fusión a partir de una nueva situación física y social, en que se inserta la relación madre-bebé. “...es un sentimiento inconsciente e inexpressable, es el ajuste perfecto de las tensiones psicotónicas entre los dos cuerpos. Esta armonía proporciona una sensación de fusión biológica”, una especie de confusión entre tensiones tónicas de uno y otro, una pérdida de los límites de cuerpo en una compenetración recíproca.” (Lapierre, 1997: 99)

Estas vivencias se inscribirán en el inconsciente y condicionarán la estructura básica de la personalidad. Un proceso de maduración afortunado se dará mediante una toma de distancia paulatina respecto del otro, primero a través de objetos, luego de los desplazamientos, de la mirada. Finalmente, de la palabra.

La separación paulatina pone en juego la totalidad del mundo que es posible experimentar a partir de una situación de vida: contactos, imágenes, visualizaciones, palabras, objetos. Así que el pleno del mundo real, y del propio cuerpo, podría ser leído y referido a una transposición metafórica, a todo lo largo de la vida, de este proceso primario de separación, en donde cualquier acción, cualquier tensión o distensión muscular, estuvo referida, en primera instancia, a la relación con el Otro.

Tanto los significantes formales de Anzieu, que dibujan en el espacio-tiempo formas y figuras que poseen un contenido afectivo y psíquico, como la noción de fusión-separación de Lapierre y Aucouturier que involucran más la dimensión motriz como motivo de significaciones inconscientes, nos hacen delimitar dos ideas:

- Que todas las acciones que ocurren en el espacio-tiempo poseen un contenido descifrado en términos de significaciones y energías psíquicas profundas, y esto tenderá a ocurrir en todas las etapas de la vida, por referencia a estas primeras vivencias de contacto. Esto no quiere decir que las primeras impresiones se repitan estrictamente igual que la primera vez, sino que la transformación de las

significaciones que integrarán siempre la espiral de las nuevas experiencias que se recogerán en nuevas situaciones, caras, afectos etc., tendrán un fuerte referente a las experiencias base.

- Que todo trabajo corporal que toque estas coordinadas espacio-tiempo-energía de manera silenciosa (significantes formales e interacciones dentro de la dimensión motriz), pondrá en juego los significados de constitución del yo, el dibujo de los límites entre la persona y los otros. Me atrevería decir que bajo el oficio neutro de montaje, hay una silenciosa pero violenta movilización de fibras inconscientes.

Veo aquí, que en el campo del entrenamiento para la escena dancística y teatral, en general todas las formas de entrenamiento y terapia corporal, en tanto se promueven formas de moverse, se generan ciertos estados de alma, suscitan cierto tipo de acción para que se produzca cierto modo de subjetivación, con mayor o menor conciencia de este mecanismo por parte de los entrenadores y los sistemas de entrenamiento. Desafortunadamente, y esto es significativo de sus modos de subjetivación, en el trabajo independiente de danza contemporánea mexicana, las propuestas de entrenamiento y de creación de movimiento se alimentan de diversas fuentes, tradiciones, y técnicas, pero, no se sabe a ciencia cierta ni se tiene demasiado control sobre las movilizaciones psíquicas y subjetivas que se promueven; así que para descifrar los estados del alma que se producen en este ámbito de trabajo corporal, es necesario desarrollar modos de lectura de las significaciones a partir de la observación e interpretación de las propuestas corporales apuntaladoras. Anzieu explica que las relaciones entre los seres humanos se ordenan en torno dos polos:

- Un polo técnico (técnicas del cuerpo, del pensamiento, de expresión o fabricadas) que "...está ligado al desarrollo de sistemas de percepción – conciencia-, y a la realización de tareas comunes o en común; permite la circulación de bienes e ideas". (1998: 202)

-Un polo inconsciente, que resulta de la circulación fantasmática que estimula, influye o impide que se cumplan las tareas reales que competen al polo técnico. "...reúne u opone a los individuos, incidiendo más en las maneras de ser y de sentir que en las formas de actuar, quiere provocar la puesta en común de la realización imaginaria de las amenazas y de los deseos individuales inconscientes". (1998: 202)

El polo técnico, en el caso del gremio de la danza contemporánea, incluye formas convencionales de trabajo y de organización colectiva. Los recursos de montaje forman parte de la lógica identitaria, de la que habla Cornelius Castoriadis, que genera un tipo de circulación fantasmática propia del grupo que asume como propias esas formas de proceder. Me referiré a algunos de los componentes del oficio coreográfico que tienden a darle base técnica al imaginario en danza contemporánea, que organizan formas de hacer, de usar el tiempo, el espacio; las relaciones y la función de la sensorialidad y/o la racionalidad constituyen dispositivos para la producción preconsciente:

a) Las técnicas de entrenamiento. La mayoría de los coreógrafos mexicanos del siglo XXI, dentro del circuito de la danza contemporánea profesional, trabaja con cuerpos entrenados en alguna técnica convencional, reconocida y aprobada por sus efectos profesionalizadores, y además en muchas otras técnicas. Algunas veces los coreógrafos mismos entrenan a los bailarines en algún trabajo técnico, o acogen a bailarines entrenados previamente en alguna técnica corporal. Este entrenamiento, en el caso de las convenciones coreográficas, entra en el rubro de lo que Marcel Mauss ha denominado *las técnicas del cuerpo*, como usos corporales tradicionales y eficaces, que en cada cultura o colectivo se emplean y se transmiten para resolver, mediante determinadas pautas de acción, las situaciones de la existencia en un contexto grupal. Las técnicas de entrenamiento dancístico permean las producciones coreográficas, ya sea porque el coreógrafo no encuentra cuerpos entrenados más que en las técnicas históricamente vigentes, sea porque él mismo, inmerso en cierta propuesta técnica, entrena a sus bailarines de forma específica.

b) Las convenciones de experimentación y de composición. Los códigos de la creación coreográfica en danza contemporánea, sustentan el uso de una herramienta fundamental, que es correlativa de la vocación de innovación de este género dancístico: la improvisación. Se trata de un recurso que pone en evidencia la complejidad de los juegos entre lo real y lo imaginario.

La improvisación es una forma de trabajo convencional, fundamental para la creación coreográfica contemporánea. Mediante ella, se procede menos por prescripción de la acción y más por consigna relativamente abierta, para que los sujetos produzcan movimientos más o menos inéditos, en el mejor de los casos, más producto de la imaginación que de los códigos sistematizados de movimiento. Para Lynne Anne Bloom y Tarin Chaplin, “la improvisación dancística fusiona creación con ejecución. El bailarín inventa y ejecuta movimientos simultáneamente, sin planeación previa. La improvisación es una manera de entrar en contacto con la corriente inconsciente sin censura intelectual, permitiendo la exploración, la creación y la acción simultáneas y espontáneas”. (1996: 25-26)

Lo que es muy característico de la improvisación en danza, a diferencia de las convenciones de la improvisación teatral, por ejemplo, es el tipo de temas, motivos o consignas de improvisación que tienden al manejo de formas abstractas, más relacionadas con el hecho físico que con una narrativa explícita, aunque no la descarta.

Revisando someramente los índices de materias que contienen dos trabajos clave sobre el quehacer coreográfico, el citado de Bloom y Chaplin y el de Elizabeth Hayes, salta a la vista que la creación coreográfica trabaja con “formas”, que sus motivos de inspiración están en estímulos materiales-sensoriales. Sin duda, la creación coreográfica ha accedido a abordar no sólo formas, sino también grandes temas sociales, éticos, etcétera; su vehículo de expresión, aquello que un creador debe utilizar para que la exposición de un gran tema tenga que ver con el manejo de los espacios, de los tiempos y de las energías.

La composición coreográfica alude, permanentemente, a la fragmentación de la percepción y la ejecución en elementos físicos, y a su recombinación y

recomposición. Se trabaja, por ejemplo, con estímulos sensoriales: sensaciones kinestésicas, estímulos auditivos, de voz y verbales, estímulos visuales, táctiles, emocionales, interaccionales, movimientos locomotores, combinaciones de pasos, movimiento del cuerpo, uso de tipos específicos de movimiento corporal, uso de energía y cualidades de movimiento, uso de secuencias, uso del espacio (dirección, foco, planos, densidad, rango, diseño), uso de ritmos, trabajo en grupo.

La jerga del oficio se aboca a hablar de los componentes formales, sensoriales de la experiencia del cuerpo en movimiento: lo que se oye, lo que se ve, lo que se hace con las partes del cuerpo; las duraciones, los espacios que se ocupan.

En suma, pareciera que el oficio coreográfico, a partir de su jerga, enfatizará significativamente el trabajo deliberado de fragmentación de la *gestalt* de movimiento: aislar el tiempo, las coordenadas espaciales, los estímulos sensoriales, etcétera, con la finalidad de manipularlos y refinarlos.

Hay que pensar que éstos son motivos de acción que tendrán repercusiones en los estados de alma, en las evocaciones subjetivas, imaginarias y/o simbólicas. Por ejemplo, para empezar con lo más simple, pensemos en la **inmovilidad**, en donde parece que no sucede nada.

Las técnicas de la inmovilidad suelen asociarse a un trabajo respiratorio y a importantes técnicas mentales, tal vez hubiera que englobarlas bajo este título. Pero también aquí existe una dimensión importante de esfuerzo físico del organismo. No sólo la meditación y la visualización implican consecuencias físicas empíricamente registrables, sino que sobre todo en la mayoría de los casos sólo se producen como resultado de ciertas prácticas materiales, de ciertas posiciones del cuerpo, de ciertas alteraciones del ritmo respiratorio y cardiaco... (Vulli, 1988: 203-204)

Por su parte, Lapierre considera que el efecto de la inmovilidad prolongada es la eliminación de interferencias motrices y el realce de las emisiones tónicas, modulaciones tónicas involuntarias, aquéllas que se instalan en la actividad física antes de que se ejecuten acciones propiamente dichas, antes de cualquier cambio de posición del cuerpo o desplazamiento. Aun desde este estado de aparente

“inmovilidad”, el cuerpo habla espontáneamente de sentimientos, de deseos y fantasmas, mucho más que de realidades objetivas.

Entonces, toda acción e inacción puede significar algo en un cuerpo viviente.

La comunicación corporal, cuando alcanza un nivel suficientemente profundo, se desarrolla a un ritmo muy particular, diferente del diálogo verbal. Está puntuada por paradas, por silencios gestuales que permiten al otro integrar el mensaje y responder a él. Estas pausas, tal como las utilizamos, son vividas como interrogaciones. Tienen como efecto subrayar el mensaje y esperar una respuesta de éste. (Lapierre, 1997: 97)

En este sentido, me permito hacer una reflexión sobre la idea de “significado” del movimiento y de la danza que tantos debates ha originado, tanto al interior del gremio de la danza, como respecto de las nociones procedentes de los gremios de las artes visuales y el teatro, en torno a la imagen y la acción gestual. En estos debates, los significados de la imagen, el movimiento y la palabra muchas veces se han jerarquizado de tal manera, que pareciera que sólo una imagen o un discurso podrían contener un sentido descifrable, legible por un espectador.

Pilar Urreta, bailarina, maestra y analista del movimiento, se pregunta: “¿...es necesario ‘decir’ algo, darle ‘significado’ a la danza? ¿O la danza por sí misma tiene significado intrínseco en la materia prima del movimiento, en su forma y diseño, en su expresión pura?” (Urreta, 1999: 18)

Siempre, dice, se ha polarizado y jerarquizado el contenido significativo del movimiento y el concepto.

CONCEPTO	MOVIMIENTO
Significado	No- significado
Lo trascendente	Intrascendente
Lo profundo	Trivial
Lo visionario	Cotidiano
Pensamiento que confronta a la prima que es el movimiento	Supremacía de la materia prima-movimiento sobre el concepto e idea estéticos

Pero la danza, afirma Urreta, el lenguaje propio de la coreografía con visión estética y vigorosa, es capaz de hablar por sí misma, es el significado mismo.

De acuerdo con esta afirmación, creo que es importante evitar pensar que las acciones significan por lo que representan en términos de una lógica exclusivamente lingüística, visual, conceptual, narrativa y escénica. Lo usual es que se reduzca el significado del movimiento a una narrativa explícita, y que se borre toda la “dramaturgia psíquica” inherente a las acciones, como si lo imaginario fuera siempre consciente y verbalizable. Quizá, aún víctimas de un dualismo muy arraigado, se ha llegado a pensar que el significado del movimiento está en otro lado, fuera de éste, como un significado desencarnado. Las significaciones del movimiento van mucho más allá de una idea exclusivamente “escénica” del movimiento corporal y, sin duda, esa capacidad significativa que puede potenciarse para la escena, siempre y cuando se reconozca esta dramaturgia psicotónica como inherente a toda acción escénica, por muy codificada que esté.

Una posición dualista que afirma que el significado de la obra es sólo el tema, la anécdota, el motivo consciente del que surgió la obra y el seguimiento de la historia (Crespo: 2003), desde mi punto de vista impide ver el tejido significativo y afectivo profundo del movimiento. Tal idea de “significado” atribuible a la danza, no permitiría dialogar con las complejidades del proceso de montaje ni con los modos de operar del pensamiento coreográfico. Pensemos que si la creación coreográfica implica la innovación del movimiento, de las formas de moverse y de estructurar el espacio y el tiempo, es indispensable observar las continuidades y las rupturas en el polo técnico, en los apuntalamientos físicos e interaccionales, para acceder a sus interpretaciones posibles. En todo caso, la significación, entendida como sus posibilidades de interpretación y no como “su significado” estable, tanto en su proceso de producción como en su carácter de obra acabada y presentada al público, tiene que ver con una lógica más “orquestral” de la experiencia, para emplear un término de la Escuela de Palo Alto, muy alejada de la comunicación “telegráfica” entre un espectador y una obra como se concibe tradicionalmente en el campo de la crítica de danza, que deja de lado la densidad significativa del más mínimo suspiro.

Dice André Lapierre:

Hablar con el cuerpo o hablar del cuerpo son dos cosas muy distintas. ¿Cómo explicar con palabras una vivencia tan compleja donde sensaciones y sentimientos son indisociables, donde el pensamiento, aunque se mantenga consciente, se libera de la estrechez del lenguaje, donde la multiplicidad de los mensajes tónicos y gestuales simultáneos, a veces contradictorios, constituye una gestalt cuya estructura significativa no puede ser percibida más que en su globalidad? (1997: 85)

Para los fines de esta investigación, será profundamente significativa la propuesta técnica, apuntaladora, del trabajo corporal que no sólo se refiere al movimiento del cuerpo individual, sino también a relaciones e interacciones grupales.

La interpretación metafórica. Una cuestión de método

El montaje coreográfico constituye un campo de experiencia con condiciones más que propicias para una intensa producción metafórica, en niveles discursivos y kinestésicos. No es descabellado hablar aquí de procesos metabólicos-metafóricos, en tanto se producen entre dos dimensiones de distinta naturaleza, los actos y las imágenes internas. Hablo de **procesos de transposición**, en cuanto que el punto de partida, y el punto de llegada y de partida se modifican, se transforman, pero no se suprimen ni se sustituyen. Un elemento "X" es transpuesto a un elemento "Y" que funciona "como si" fuera X. Pero no desaparecen ni "X" ni "Y"; en lugar de eso, amplifican su significado al transponerse entre sí en el momento en que "Y" pretende ser como "X", "X" se transforma, cambia, responde y transforma el "como si" de "Y", que es "X", porque "X" ya cambió...

Concebir como metáforas las transposiciones entre las acciones y las representaciones no es algo que esté inventando aquí. Un buen ejemplo de estas operaciones metabólicas lo da Didier Anzieu cuando narra una experiencia de "intercambio somático" que sostiene él mismo con un paciente. Cuenta que un paciente, al hablar de un pasaje violento de su vida, produce gorgoteos con el estómago.

...hay gorgoteos en su vientre, es del dominio sonoro, es una emisión sonora. Yo respondo teniendo, yo mismo, gorgoteos; hay entonces un intercambio sonoro preverbal o infraverbal, pero al mismo tiempo una comunicación (...) Y doy mi interpretación `Usted me contagió sus gorgoteos` y de golpe mis gorgoteos se detienen y el paciente comienza a gorgotear. `Disculpe, dice, por haberle contagiado mis gorgoteos`. Tenemos aquí como un texto de dibujos animados, el diálogo corporal y el diálogo verbal. Como en las inscripciones bilingües, que permiten descifrar las escrituras arcaicas, tenemos los dos textos: el texto en imágenes y el texto en sonidos, las bandas sonoras. Habría un tercer texto que sería como la burbuja (de los dibujos animados) en la inscripción de las palabras. (Ciccone, Anzieu y L'Hopital: 3)

Estos intercambios de energía psíquica entre las interacciones corporales y las simbolizaciones imaginarias, puede verse claramente en la relación de los papás con el bebé que Anzieu recupera de G. Haag. A partir de un buen apoyo en la espalda y la interpenetración paulatina de las miradas, propiciará que en lo sucesivo, tan sólo la interpenetración de las miradas, ya sin el contacto físico, evoque el apoyo vertical; las significaciones van viajando en espiral de hechos físicos a representaciones sucesivas, cada vez más desprendidas de lo concreto.

La mirada puede proporcionar la experiencia de la solidez del arraigo vertical, si ha estado en el origen, asociado al adosamiento. La mirada va entonces a llevar la experiencia de adosamiento sin que haya necesidad de adherirse. Es el primer nivel de simbolización. El segundo nivel de la simbolización será cuando la palabra sea suficiente. (Ciccione, Anzieu y L'Hopital: 6)

Anzieu recupera la posibilidad de que la mirada *imprima lo táctil*, es decir, algo de lo táctil se constituye en el psiquismo a través de la mirada, y que en realidad todos los órganos de los sentidos participan en este sistema de equivalencias y sustituciones. Las asociaciones expresan también imágenes, afectos; la noción de asociación libre debe redefinirse, dice Anzieu, para alargarla a otro tipo de materiales como los gestos, cambios de posición, mímica.

La metáfora es uno de los intermediarios obligados entre lo concreto y el concepto. Usted tiene razón en decir que no se debe caer en la concretud y olvidar los conceptos, pero para ello hay que tomar el camino intermediario que puede ser la metáfora. De manera recíproca, tampoco se debe poner a especular por especular despegándose completamente de lo concreto. La metáfora recarga en la concretud el concepto y permite al mismo tiempo a la concretud, despegarse de la concretud para acceder al concepto. (Anzieu: 16)

Ahora bien, la transposición analógica aplicada al discurso ha sido un recurso fundamental para la intervención psicoanalítica. Freud aborda las reiteraciones lingüísticas e icónicas del inconsciente fantasmático mediante la asociación libre, la sugestión, la transferencia, pero esto no agota la heterogeneidad de la enunciación. Para esta investigación, es necesario rebasar el nivel del discurso y aplicar la interpretación de las transposiciones a las acciones, las interacciones, las modulaciones tónicas, la movilidad y la inmovilidad, para tratar de entender los significados que contienen.

Los significantes verbales se sintetizan en un concepto más o menos abstracto, y tienden a la objetividad y a la comunicabilidad. Por el contrario, los significantes no-verbales representan realidades complejas, imágenes que se mantienen en el terreno de la subjetividad y las vivencias personales, con todas sus connotaciones afectivas.

Lapierre distingue entre pensamiento consciente; en él predomina el pensamiento verbal, cuya lógica es asociativa, racional y deductiva, y el pensamiento inconsciente, que es un pensamiento en imágenes y en actos, de los que nacen los fantasmas que son representaciones de actos con algún significado, y su lógica es fundamentalmente analógica, analiza los procesos de transposición analógica. Para explicar cómo opera este modo de significar no discursivo, Lapierre habla de que hay significados que sólo *significan* al interior del psiquismo antes de proponerse cualquier acto de comunicación propiamente dicho: los estímulos exteriores se transpolan al interior como “imágenes multisensoriales”, “representaciones de cosa” que se inscriben en el inconsciente antes de ser conscientes.

En el campo de la corporeidad, interesa detectar dos tipos de transposición en los actos:

- Actos en los que se expresa un deseo, hacer “como si...”, que es precisamente la característica del juego infantil.
- Actos en donde ciertas acciones, personas, objetos o situaciones son utilizadas como sustitutos de otros objetos, actos, personas o situaciones.

“El juego es el reino del pensamiento analógico. En él, todo es símbolo y metáfora, juego de significantes que se entrecruzan del consciente al inconsciente, de lo

imaginario a la realidad. Los objetos, las personas y las situaciones son sometidas a transposiciones analógicas.” (Lapierre, 1997: 109)

Por ejemplo, el niño que juega con un palo, conscientemente hace la transposición “este palo es un fusil”, pero donde el fusil, de manera inconsciente, puede significar el poder, el falo, y este significado no se expresa en palabras sino en imágenes que cargan el acto de contenidos afectivos y simbólicos. En el célebre juego del carretel, Freud ya veía el significado en la verbalización que acompañaba al gesto, pero, dice Lapierre, el significado ya estaba en el acto mismo.

La transposición analógica es una forma de pensamiento original e incluso originaria. La metáfora sustituye, representa ciertos objetos del discurso por la imagen de otros objetos análogos, semejantes en su naturaleza y dependiendo de la disposición subjetiva de quien lo expresa. “En el pensamiento analógico, un significante evoca a otro significante, que presenta con el primero alguna analogía y que puede, por dicha razón, sustituirlo.” (Lapierre: 107) Propone que las figuras retóricas pueden servir para describir las transposiciones metafóricas:

- La metonimia expresa x por y, y y está ligada a x por una relación necesaria (causa-efecto, continente-contenido); por ejemplo, “tomar una copa”.
- La sinécdoque expresa algo mayor por lo menor, la parte por el todo: vela por navío, mortal por hombre.
- La catacresis desvía el sentido de algo para expresar otra idea análoga: “a caballo sobre un palo”.
- La antífrasis emplea una palabra en un sentido contrario al verdadero (ironía).
- La metalepsis, por ejemplo, transfiere el significado, oír en lugar de escuchar.
- La alegoría evoca un sentido oculto bajo un sentido literal.
- El mito es narración de seres que encarnan fuerzas de la naturaleza o aspectos de la condición humana.

En los actos, el material imaginario se vive corporalmente. Pues bien, para Lapierre, si bien todos estos procesos de transposición analógica pueden verse expresados por actos y en situaciones, en el ámbito de su lectura y desciframiento no hay significados estabilizados, y en esto estriba la aventura y el riesgo de la interpretación analógica.

Un objeto o situación posee sus características inherentes, su color, su forma, su textura, su composición, su secuencia y su función, cada una de las cuales puede permitir una transposición analógica en cierto momento, en cierto lugar y para cierto sujeto. Así, dependiendo del contexto (persona, tiempo y lugar) es que el objeto, acción o situación, adoptan un sentido particular; adoptan un significado cuando una persona se pone en relación con él, porque esta relación es la que detona sentimientos, positivos o negativos, en el sujeto.

La interpretación analógica, por otra parte, no sólo requiere de enfrentar la situación por descifrar, también involucra al observador que a su vez, inevitablemente, deja filtrar su propia historia, su propio posicionamiento afectivo y personal. André Lapierre propone que la interpretación de este material incluye las resonancias tónico-emocionales de quien lee.

Un triada entre un *X*, un *Y* y un observador que los vincula (que atribuye a *X* un *Y* y no una *Z*), debe ubicarse en el campo de trabajo específico de la tarea del coreógrafo profesional y del ejercicio coreográfico, acotado colectivamente, que constituye nuestro interés. Para los fines de este trabajo, la metáfora alcanza un radio muy amplio de interconexión entre lo concreto y el concepto, entre el cuerpo y el discurso. La metáfora constituye una suerte de sistema de equivalencias, un esquema asociativo de diversas emisiones corporales y psíquicas, que van metabolizando desde lo más corporal hasta representaciones cada vez más abstractas. Además de todo esto, la metáfora será también un recurso del investigador para transponer la experiencia de su propia percepción y asimilación a la transmisión de su testimonio.

Sin embargo, recurrir a la herramienta de la transposición analógica para analizar el proceso de montaje coreográfico, requiere de algunas precisiones: la jerga y las situaciones en el montaje coreográfico están plagadas de acciones y palabras que tienen que ver con detonadores para la elaboración preconscious, que tiende a evocar situaciones arcaicas. Lo anterior tendrá que ver con la noción de encuadre, concepto que también dispone de las condiciones materiales, físicas y organizacionales, el material para la producción preconscious, que median entre las

imágenes inconscientes y conscientes, y que también se relacionan con el trabajo específico para el montaje coreográfico.

No obstante, en una situación terapéutica que maneja cierta noción de encuadre, éste debe tender justamente a estados regresivos que permitan al paciente transponer a palabras y elaborar lo emocional, y también el terapeuta tiene maneras de disponer del tiempo, el espacio, el posicionamiento y el vínculo con el individuo o frente al grupo con el que trabaja, que procede de un saber propio de su gremio y del sentido y objetivos de su trabajo. En cambio, la tarea de la coreografía profesional estriba en lograr que se generen productos que adquieran, en la medida de lo posible, una dimensión simbólica de mayor radio de comunicación, que haga que el producto sea descifrable ante un espectador y no sólo ante el individuo que explora en su propio proceso.

El **encuadre** del trabajo coreográfico, entonces, cumple la función de inmovilizar las dimensiones más regresivas, y de requerir de las funciones del yo consciente que permitan la adaptación a las tareas que demanda el contexto. Así, si un coreógrafo propicia una producción metafórica entre sus propuestas discursivas y el movimiento efectivamente ejecutado y re combinado, ésta no se desarrolla en completa libertad, al gusto y necesidades de la pura afectividad, sino sobre la base y en el acatamiento de ciertas condiciones estructurales, que legitiman al producto como bien que pueda circular en cierto circuito de producción distribución y consumo del medio profesional. En el caso del coreógrafo, las condiciones del encuadre tendrán su propia especificidad y movilidad, mismas que hay que reconocer para reflexionar de manera pertinente sobre el marco material y colectivo de las transposiciones analógicas que deberá hacer el investigador.

El itinerario acción-representación y la noción de encuadre

El proceso de montaje, así como otras formas de entrenamiento y de trabajo corporal, propone cierta organización de las acciones que los cuerpos habrán de realizar. Tal organización podrá consistir en una prescripción muy cerrada y controlada de lo que hay que ejecutar, o simplemente en la delimitación de marcos muy amplios para la acción. Las acciones, en un proceso de creación en danza contemporánea, cabe aclarar una vez más, no están producidas libremente por los participantes, sino acotadas por el coreógrafo con su propuesta de trabajo, y de todas las convenciones del oficio que se cuelan a través de ésta.

La noción de encuadre es útil aquí para entender esta organización de las acciones. En estos conceptos se alterna un componente de estabilidad y otro de flexibilidad de ajuste. Por ejemplo, en la jerga fotográfica, el encuadre es, en términos simples, aquello que delimita lo que queremos que salga en la foto; se trata de un recorte de alguna manera deliberado, para obtener cierto resultado en lo que respecta a una imagen. Referido a la composición fotográfica, se requiere del encuadre, una función de movilidad que le permita un ajuste constante a diferentes objetos y a diferentes posibilidades compositivas: se puede encuadrar un objeto en el centro de la lente fotográfica, o descentrarlo, y el resultado es muy distinto. El encuadre supone también la elección del ángulo de visión, el lugar desde el cual se observa y se enfoca un objeto, y el establecimiento de los límites a lo que se dejará fuera. Entendamos la flexibilidad del encuadre en la medida en que debe de ser pertinente y adecuado para enfocar lo medular.

En el ámbito clínico de la psicología, se enfatiza la función de permanencia y estabilidad del encuadre, que incluye un conjunto de parámetros, explícitos o implícitos, que tratan de eliminar al máximo las interferencias entre paciente y analista para que éste pueda obtener el control de factores que le permitan realizar un diagnóstico, y a la vez ofrecer seguridad al paciente.

Para todo terapeuta o psicólogo, es evidente la importancia de estas condiciones constantes del encuadre: días y horarios establecidos, duración de cada sesión, papel

de permanencia y contención del terapeuta, para brindar seguridad ante las resistencias o situaciones de ansiedad de los pacientes durante el proceso.

Sobre esta dualidad entre flexibilidad y constancia, Ricardo Avenburg afirma:

...armamos el encuadre en función de las necesidades, ante todo subjetivas, del paciente y del objetivo o los objetivos que nos propongamos; el escenario (“setting”) ha de ser adecuado a la obra que se representa. Los límites del encuadre, además de los que ponga el paciente, han de ser aquéllos bajo los cuales yo me puedo hacer responsable del tratamiento y de los objetivos a cumplir. (2004, 26-27)

Pero para que se dé un proceso es necesario que haya algo constante en la estructura sobre la cual pueda aquél apoyarse. Y volvemos aquí a la definición del encuadre que da Bleger: “las constantes, dentro de cuyo marco se da el proceso”; ¿sobre qué se sostienen dichas constantes? Bajemos a un nivel fundante: al proceso de la vida. El principio de constancia es el de mantener las tensiones al nivel más bajo posible compatible con la vida; es de este nivel básico que se pueden dar aquellas modificaciones tensionales que pueden ser procesadas y a las cuales se les puede otorgar las cualidades psíquicas, ante todo las de placer y displacer, que le permitirán al organismo orientarse en la vida. Lo que trato de lograr en el tratamiento psicoanalítico, como en cualquier actividad, es el logro de un equilibrio básico compatible con el trabajo a realizar; este estado de equilibrio es peculiar a cada situación y es también cambiante aunque se trate de mantener el trabajo bajo un mínimo de tensiones (2004, 28)

Rescatar aquí la noción de encuadre sirve a esta investigación, en la medida en que nos permitirá conceptualizar las condiciones dentro las cuales es posible armar las sesiones de trabajo que propicien la creación de un producto coreográfico. Se trata de potenciar esta noción para hacer hablar a aquello que vivido y experimentado por innumerables agentes de la danza, no se ha nombrado de tal manera que permita entender las lógicas de trabajo de montaje que se buscan en esta investigación.

Rescato algunos elementos fundamentales que están en la base de las condiciones que propone todo encuadre de trabajo:

1. Todo encuadre busca un objetivo respecto del cual se establecerán las pertinentes condiciones espacio-temporales de trabajo.
2. El establecimiento de límites debe clarificar lo que deja fuera y lo que incluye dentro de su proceso.
3. Los elementos de constancia que le permiten asegurar el desarrollo de ciertos procesos de su interés.

Hay un componente adicional que sería necesario incluir en la noción de encuadre:

4. El itinerario interno a las sesiones, la secuencia más o menos preestablecida de acciones y tareas para el desarrollo de los encuentros de trabajo.

La idea de itinerario permitirá mirar más de cerca al proceso al interior de las sesiones, definir de manera más concreta lo que se incluye dentro de él y, sobre todo, encontrar, en la secuencia de acciones y de sucesos dentro de las sesiones, cuál es la lógica que se sigue para propiciar determinados desarrollos y alcanzar ciertos objetivos. Según el Larousse (1999), un **itinerario** tiene tres sentidos:

1. Relativo a caminos
2. Descripción o guía de un viaje, expedición, etcétera, con una serie de datos geográficos o turísticos referentes a él: establecer un itinerario
3. Ruta que sigue para llegar a un lugar

Aplicado a las tareas propias del trabajo corporal, Bernard Aucouturier, por ejemplo, emplea este término para denominar el camino que pueda favorecer ciertos procesos de maduración en niños pequeños. A la secuencia de sucesos que él elige para las sesiones de su propio encuadre, el de la *Práctica psicomotriz educativa*, lo llama “itinerario que va de la acción a la representación”. Para él, el itinerario es la estrategia espacio-temporal que permite conducir las energías psíquicas de los niños desde el juego, la movilización de afectos y significaciones, mediante acciones e interacciones, hasta afianzar la capacidad de representación gráfica y del discurso

verbal. La sesión que debe promover este itinerario tiene un encuadre que establece dos espacios y tres tiempos en los que tienen lugar algunas actividades.

La idea de itinerario de la que habla Aucouturier, está connotada fuertemente por la posibilidad de ordenar, de manera diferencial, actividades corporales y actividades representacionales y simbólicas de diversos tipos. Distinguir entre acciones corporales, y procesos de representación y discursivos, es fundamental para esta investigación, en la medida en que una alternancia similar entre sucesos corporales y sucesos mentales ocurre en las sesiones de montaje coreográfico.

La secuencia interna específica sobre la cual se desenvuelven las sesiones en cierto proceso de montaje, la organización de actividades, de espacios y de tiempos, sentará las bases grupales e interaccionales que producirán determinados estados internos y, finalmente, ciertos productos visibles.

Entonces, el encuadre y el itinerario generan disposiciones sensoriales, cierto universo físico, material y colectivo que demanda y propicia formas de acción y, en consecuencia, ciertas producciones mentales. El encuadre y el itinerario son vehículos que propiciarán procesos metabólicos entre los actos físicos y los estados subjetivos. Si hablamos de traslados, de elaboraciones de la energía psíquica que viaja por dos dimensiones de la subjetividad -las acciones y las representaciones- entendamos que esto se opera por la mediación de estos dispositivos y su propuesta sensorial para la producción de imágenes internas.

Ambos propondrán las condiciones espaciales, por un lado normadas y establecidas por convenciones institucionales y organizacionales de que disponen social y físicamente, del orden de los tiempos y espacios en situaciones de trabajo y, por otra, por la propuesta más puntual del coreógrafo, dependiendo de su propia formación, de su propia idea coreográfica, y del momento profesional y de vida que pasan tanto él como su grupo.

Los itinerarios del oficio coreográfico

El oficio coreográfico emplea implícitamente itinerarios acción-representación. Decimos aquí implícitamente porque nunca se han enunciado como itinerarios que formen parte de un encuadre, pero sí se han explicitado como los procedimientos posibles que acreditan un trabajo de creación coreográfica como tal, de acuerdo con las convenciones vigentes en cierta época.

Los procedimientos tienen como objetivo la tarea de la creación. El sentido central del hacer de los coreógrafos es producir, por medio de los cuerpos, la composición y la articulación con sonidos, espacios y tiempo, un suceso descifrable que a la vez sea inédito, original; pues bien, la pregunta es por los diversos procedimientos que logren la creación de un producto en cierta medida inédito:⁵ ¿En dónde está lo inédito de la creación del movimiento, en el cuerpo o en la mente del creador? ¿Es el flujo de las acciones lo que va haciendo aparecer un movimiento antes nunca realizado, una secuencia insólita, un gesto inédito? ¿Es la palabra la consigna del coreógrafo, la que ilumina la mente y el cuerpo del bailarín, para que éste “haga” la sección de movimiento novedoso? ¿Primero la planeación y luego la acción, o primero ésta y luego la planeación, para que se produzca una obra coreográfica?

Pilar Urreta (1999) enuncia una serie de “Procedimientos”, en donde revisa el mecanismo por el que un coreógrafo maneja diversas opciones de construcción coreográfica. Urreta expone cinco procedimientos:

- Por tema. Se trata de una vía predeterminada de la creación coreográfica; se planifica la evolución, la culminación y el desenlace, en la búsqueda de un resultado preciso, el tema puede ser abstracto o narrativo, y el coreógrafo establece sus propias reglas, empleando algunos principios estructurales clásicos y, sobre todo, los recursos obtenidos por medio de la práctica misma de construir danzas.

⁵ Tal es el programa de las artes occidentales a partir del siglo XX. El programa estético de las vanguardias del arte moderno y posmoderno tiene como núcleo el valor de la innovación, la transformación y el cambio.

- Proceso en sí mismo. El camino se vuelve lo más importante y el hecho escénico es circunstancial; por ejemplo, la nueva gramática del Happening de los años 60 y 70, basada en la experimentación. No se encuentran paralelismos dramáticos, y el suceso escénico y estético es irrepetible. Trisha Brown emplea un vocabulario de movimiento -como sentarse, caminar-, que se ve afectado por la gravedad en la medida en que se ejecutan en espacios insólitos como techos o paredes. En México, Blanc, Zapfe, Ruiz Lang, Domínguez y la misma Urreta, realizaron muchas obras en este mismo sentido, en colaboración con compositores y artistas de otras disciplinas. “...lo que animaba fundamentalmente estos trabajos era la posibilidad combinatoria de los sucesos de movimiento y el lenguaje abstracto.” (Urreta, 1999: 19)
- Camino intermedio entre la vía racional y la no consciente. Se desarrollan ideas de movimiento automático, equivalentes a la escritura automática y la libre asociación de ideas por intuición estética.
- Obras *improvisatorias*, que no improvisadas. Se trata de una veta poco explorada últimamente, que busca resultantes dentro de un campo de acción bien definido y determinado. Por ejemplo, William Forsythe crea obras bien definidas con movimientos fijos o secuencias, pero antes de la función desestructura la base de la obra, y el bailarín tiene que reajustar su interpretación. “Forsythe literalmente decodifica el movimiento, le quita el código de lectura e interpretación y pone en duda la categorización de los elementos que sustentan la base formal que llamamos estructura coreográfica.” (Urreta, 1999: 19)
- Limpieza técnica y coreográfica. Es una veta sustentada a menudo por los coreógrafos de la década de los noventa y

posterior, que hacen uso de herramientas tradicionales bien manejadas que apoyan el resultado final.

- No cuestionar ni reflexionar cómo se hace coreografía.

Me parece fundamental considerar los itinerarios y encuadres con que los coreógrafos organizan de manera consciente el orden en que se suceden y se invierten las acciones y los discursos. A partir de estos procedimientos explícitamente planteados, podemos adivinar diversos itinerarios acción-representación porque, desde planificar todo de manera previa, hasta negarse a reflexionar, los coreógrafos están eligiendo itinerarios que habrán de sentar las bases de la experiencia que los grupos tengan del montaje.

Ahora bien, de la explicitación de los procedimientos a la lectura de las experiencias de los grupos, todavía falta un gran trecho de elaboración teórica y metodológica para el desciframiento. Decir que el coreógrafo primero planea y luego da determinadas consignas, o decir que él parte de lo que los bailarines ejecutan para concretar su idea, no dice nada de cómo efectivamente ellos se relacionan, si se miran, si se tocan, de cuánto tiempo emplean en respirar y suspirar, o si tal vez nunca se asigna tiempo, etc. Hablo aquí de que aun si podemos saber cuál fue la idea inicial del itinerario y el encuadre, todavía no tenemos indicadores observacionales para operar transposiciones analógicas. Sabemos que en la medida en que en montajes coreográficos se acotan físicamente las experiencias psico-corporales, las múltiples condiciones físicas, interaccionales, que generan esos ejes, tendería a metabolizarse en ciertos estados de alma y experiencias subjetivas.

Del encuadre y el itinerario es necesario pasar a la escena concreta de montaje, a las situaciones observables y puntuales que se derivan de ellos. Particularicemos: las consignas, por principio, para la realización del movimiento -organizadas dentro de determinado itinerario- serán potenciales *metáforas* que pueden detonar recuerdos antiguos, inconscientes, que dependen de la historia individual. Sin duda, es determinante para ese tipo de evocaciones la consigna dada al cuerpo en acción, al cuerpo físico, la lentitud o la rapidez de la situación, con la mirada o con el silencio. La propuesta sensorial y motriz de un coreógrafo; por ejemplo, “recorran de espaldas el

espacio, caminen de espaldas, muy lento, ahora muy rápido”; propone un significante que puede evocar analogías con acciones del pasado, seguridades e inseguridades, rostros, situaciones placenteras o displacenteras.

O bien, cuando los participantes han invertido una gran carga energética en los procesos corporales, cuando se han movilizado ahí las significaciones psíquicas posibles para cada uno de ellos y ante los otros, ¿qué tipo de significaciones se transponen al discurso? Y cuando la mente está activa, cuando no se ha invertido demasiada atención en el peso, en soltar, en llevar ciertas partes del cuerpo de un lado a otro, ¿qué tipo de discurso se produce, de qué hablan, qué significados surgen? Esta aparente polaridad toca el tema del itinerario psíquico entre la acción y el discurso. Sin duda, a varios itinerarios psíquicos se corresponderán diversos itinerarios de la producción coreográfica.

La situación de montaje o “la escena del crimen”. Unas lecciones de investigación criminal

Por mucho que se haya reflexionado sobre encuadres e itinerarios, enfrentarse a la escena de trabajo de un montaje coreográfico no es algo fácil de manejar. La multiformidad de procedimientos a los que se puede tener acceso, y la *gestalt* compleja que presenta la diversidad de situaciones existenciales posibles, constituye un universo de difícil lectura, al que hay que empezar a encontrarle lógica.

Así, ante la observación de un ensayo concreto, en un espacio específico, con cierto número de personas, con ciertas consignas y acciones, tiempos y acentos, ¿dónde está el encuadre, dónde los itinerarios? ¿Cuáles son los apuntalamientos psicomotrices más significativos? La complejidad, las significaciones latentes y múltiples imbricadas en las escenas de ensayo, la perplejidad que puede causar tal exuberancia de susurros, me hicieron pensar en la escena del crimen a la que se enfrenta el investigador criminal: no encontré un mejor consejero, un mejor asesor para enfrentar las voces de un recuadro experiencial que murmura secretos, que él. Al criminólogo o al forense, les hablan una alfombra, un cabello, un cadáver. Los muertos sí que les hablan a ellos. A falta de un sujeto que enuncie los motivos por los que robó, atacó, asesinó o hirió a alguien, ellos deben intentar transponer lo que ven, lo que escuchan en la metáfora de los motivos y discursos del criminal; observan objetos, ven manchas, buscan trayectorias; ven heridas, marcas, músculos, huesos en los cuerpos; tratan de adivinar por dónde caminó, por dónde iba la víctima, por dónde llegó el delincuente, cómo lo hizo, para, finalmente, descubrir cuál era el deseo del criminal, qué quería, qué buscaba, cuáles eran sus razones; en pocas palabras, para dar con las significaciones de sus acciones. Hacen “como si...” fueran ellos mismos el criminal, avanzan motivos posibles, deseos, finalidades. Encontrar el sentido en investigación criminal implica atravesar muchas capas de documentos de indagación: materiales (trozos de alfombra, armas), cuerpos (dientes, cabello),

espacios (lugar del crimen, orden de los objetos, de los muebles), discursos (testigos, personas cercanas a la víctima y al criminal), etcétera, etcétera.⁶

El investigador criminal atraviesa esa capa de materiales y palabras, para hacer una propuesta analógica de las significaciones atribuibles a los móviles del sospechoso.

Se trata de interpretar los mudos testigos que existen en la escena del delito. Se llaman mudos testigos a todas las acciones o señales que dan a conocer algo oculto, y que constituyen las pruebas indiciarias del “dónde”, “cómo” y “quién” del hecho delictivo.

Tanto en esta investigación sobre el montaje coreográfico como para la investigación criminal, es importante hacer hablar a la escena, a sus objetos, sus sujetos, sus atmósferas. Hay que hacer hablar a la escena por la vía de la interpretación del propio investigador. El investigador, aquí, es un “traductor”, un *traduttore*.

El investigador criminal, de alguna manera, desterritorializa en el sentido de Guattari: distribuye la atención, la búsqueda de significaciones por toda la escena del crimen; y también encontramos aquí una interesante analogía del esquizoanálisis del montaje coreográfico que ocupa a esta investigación, con las ciencias forenses, parten de una situación vivida por el criminal y el investigador: la escena del crimen. Ambos, de alguna manera, eligen vivir intensamente el campo de la acción, la escena del crimen o del movimiento tarea, que necesariamente implica las historias secretas de quienes deciden indagar en estas escenas. Tales historias, además de que llevan a ambos a desear pararse frente a sus respectivas escenas, también quizá los haga ser capaces, o por lo menos desearlo, de formular analogías que estén lo más cerca

⁶ La investigación criminal es la fase preparatoria del sistema penal acusatorio. Los objetivos de la investigación criminal: “Preparar mediante la investigación y colección, todos los elementos de convicción necesarios para que el **fiscal** del Ministerio Público pueda fundar su acusación, o que sirvan para exculpar al inculpado. Al tener conocimiento de un hecho público, el Fiscal del Ministerio Público formaliza el inicio de una investigación. El investigador criminal entra en escena y, para empezar, preserva la escena del crimen para resguardar la lógica real del tetraedro de la criminalística: víctima, victimario, medio de caución y sitio del suceso”. Aranque, Danilo “Importancia de la estructura típica de la investigación criminal”, (25/01/06) <http://www.monografias.com/trabajos/7/incn/incr1.shtml>.

Fernando Cardini, profesor argentino de ciencias forenses, considera que aunadas las criminología, la medicina legal y la criminalística, articuladas en el complejo de la ciencia forense, tienden a cumplir las tres etapas del proceso penal:

1. Verificación del hecho delictivo
2. Determinación de su autoría
3. Lo relativo a la personalidad del delincuente para la adecuación de la sanción

posible de la vivencia corporal e interpersonal, de las respiraciones, los ritmos, los contactos y los tiempos vividos.

Quizá los criminólogos, aunque no hayan cometido un crimen, toda su vida han soñado siempre con cometerlo; por eso pueden pensar, se dedican a pensar, y quieren pensar, como el asesino.

El objetivo es enunciar aquello ocurrido en las escenas respectivas; sin embargo, es muy diferente en el área de la investigación criminal y en el área del montaje coreográfico. Si bien ambos rastrean significados subjetivos, en el primer caso hay que determinar los móviles que llevaron al criminal a delinquir, hay que reconstruir los estados internos durante el acontecimiento, con el fin de localizar al culpable y/o determinar su grado de culpabilidad, para que los gestores asignen la pena adecuada.

Por el contrario, el investigador de danza quizá quiere hablar de las experiencias de movimiento porque sabe qué bien (o qué mal) se siente eso: ¿cómo comunicar las intensidades, los placeres, las sensaciones de dominio y a veces de vacío? Enuncia, tal vez para **intensificar la experiencia**, tal vez para **comunicarla con toda su carga vivencial**.

El esquizoanalista del montaje busca elementos subjetivos, diría Baz (1998), a fin de hacer inteligibles situaciones concretas tratando de establecer sus nexos con los procesos del mundo social. La interpretación aquí es descifrar el sentido de lo experimentado. Dice Baz: “La interpretación no se impone, se constituye. Es la creación de nuevos sentidos que arrojen una nueva inteligibilidad sobre la subjetividad y la cultura, una lectura que estrechamente el análisis de las formas simbólicas de los territorios psicosociales concretos”. (1998: 61)

Ahora bien, para la creación de estos nuevos territorios no importan tanto, ni para el forense ni para el esquizoanalista, la tipificación de las estructuras psíquicas, las causas sociales, las inercias culturales de los hechos, en términos de causa-efecto o de una lógica mecánica objetiva, sino los **significados subjetivos puntuales**, asociados con la escena del crimen o con el salón de ensayos.

Lo que vuelve a empatar a los dos tipos de investigación, y lo que justifica sacar a relucir el ámbito del crimen en una investigación sobre la coreografía, es que, sin

duda, el forense y el esquizoanalista aman de alguna manera el cuerpo y sus minucias, las acciones, las estructuras corporales y sus placeres, y se inmiscuyen en el lugar de los hechos para bordar sobre esas situaciones nuevos sentidos, nuevas conexiones.

En este sentido, las tareas de ambos no se realizan por la vía racional de manera privilegiada, aunque por supuesto la emplean, sino por la ruta analógica, entendiendo ésta como forma de enunciación; diría Anzieu, como una posibilidad de representación de una complejidad irreducible, palabra que surge pegada a los materiales y a los cuerpos.

Si el delincuente está prófugo y no puede responder a sus preguntas, el criminólogo tiene ante sí una difícil situación. En esta investigación, ha sido muy afortunado el hecho de haber podido ver a los sujetos en acción; también los miembros del colectivo hablaron de lo que vivieron, lo cual añade significados y completa el sentido situacional. Nuestro dispositivo de investigación me proporcionó una capa densa de materiales producidos al enfrentarme con las escenas de ensayo. El material de investigación⁷ constituye el foco de vida parcial, por esquizoanalizar; es el punto de emergencia de toda fenomenicidad múltiple e inédita. Accedí, pues, a una desterritorialización de los significados subjetivos, diseminados por todas las escenas: músculos, texturas, sonidos de pasos, discursos, tonos de voz, relaciones, etc.

Entramos a la fase más interpretativa y delicada de este trabajo, en donde nos topamos con la difícil tarea de dar lectura tanto a las palabras como a las acciones, y más aun, a las acciones como metáfora de las palabras y a las palabras como metáfora de las acciones. La mirada en esta investigación ha pretendido escudriñar en el interior de estos actores, quizá en un exceso *voyerista* de mirar a lo invisible, ¿qué se siente estar acostado tanto tiempo, con las piernas en alto? ¿Qué se siente, dejarte caer para atrás, sobre las espaldas; qué emociones se mueven en ese acto de arriesgue, de pérdida de control?

⁷ Tengo el siguiente material, surgido de los encuentros con este coreógrafo y su grupo: Transcripción de entrevista a Serafín Aponte; transcripción del discurso grupal correspondiente a cuatro sesiones de grupo de reflexión; aproximadamente cinco horas de grabación en video, correspondientes a los ensayos que accedí durante el proceso de montaje de “Las nuevas criaturas”.

De hecho, los documentos que dan testimonio de las experiencias vividas junto a Serafín Aponte y su grupo, contienen material que habla de diversas dimensiones existenciales; muestran acciones corporales, dan cuenta de uniones y separaciones de los cuerpos en el espacio; recuperan el discurso de los integrantes del grupo, que dan testimonio de cómo vivieron las sesiones de ensayo, hablan de proyectos y anhelos, de ideas por plasmar en los cuerpos, de cómo el resto del mundo (el viaje en el metro, las personas que estuvieron y ahora no están), se introduce en la experiencia grupal, y de qué manera ellos se llevan su experiencia cuando salen al mundo.

De cómo el discurso posterior al ensayo es metáfora de éste.

De cómo el ensayo de hoy fue metáfora del discurso de ayer.

De cómo el montaje de una coreografía es metáfora de la vida.

De cómo la vida se vuelve metáfora del proceso grupal que se vivió.

Se presenta una tarea compleja para explorar este fenómeno de conversiones.

En un primer momento, se trata de localizar y enunciar los significantes, objetos de la conversión; es decir, los elementos enunciados y observables de las situaciones experienciales, lo que requiere de una habilidad para encontrar figuras, trazos de experiencia y darles un nombre, hacer enunciable lo puntual. Sin embargo, el material videograbado, el testimonio concreto, los materiales, las acciones físicas desglosadas, los discursos palabra por palabra, no dan cuenta en sí mismos de las pautas significativas.

Así que, en segundo momento, hay que localizar en esas figuras materiales las significaciones, el contenido psíquico, afectivo, que rebasa la pura concreción y dibuja en ella diseños metafóricos; es aquí donde se hace indispensable un abordaje analógico.

Me acerco, para localizar este tipo de diseños, al material de campo situacional, tanto la enunciación de la forma observable como sus derivados metafóricos, al concepto de *ritornelo* de Guattari (1996), que describe como formas de vencer el tiempo, ritmos que encarnan y singularizan contenidos existenciales.

Para Guattari, las significaciones, los signos de la enunciación, se instalan en “pastas para modelar” muy heterogéneas: musicales, escultóricas, lingüísticas, que proponen

valores heterogéneos. Se trata entonces de poder leer la polifonía de la enunciación, su multicentralidad, pues en ella se expresan verdades existenciales ricas, cargadas de muchas voces personales y sociales.

De esta enunciación, se puede seguir cómo arregla los signos plásticos, los organizadores del tiempo para entender la composición de esta enunciación afectiva, cuyos datos son más bien atmosféricos.

La *ritornelización* del mundo sensible, dice Guattari, produce el aire de familiaridad que experimentamos. Una constelación de *ritornelos* existenciales crea una especie de “lengua” que involucra elementos retóricos, léxicos, fonológicos, gestuales; y esta constelación define la pertenencia existencial a un grupo-sujeto. Los *ritornelos* no son sino la forma de despliegue del afecto, materia desterritorializada de la enunciación, categoría pre personal que se produce antes de la definición de identidades; se trata de un “flujo atmosférico” cuya delimitación no es discursiva. Así, el afecto crea constantemente duraciones heterogéneas del ser, tiene una potencia activa que no sólo es discursiva y sí hiper compleja; en el afecto se engendra lo complejo porque hace proliferar mutaciones.

El *ritornelo* produce un sentimiento relativo de unicidad, se constituye en nudo existencial. Es importante para la observación de una escena de montaje tomar en cuenta que, desde la enunciación de los observables puntuales, se debe atinar en la localización de pequeños *gestalt* o “motivos”, que después habrán de arrojar una significación afectiva. Así, desde el primer momento, el de la enunciación de lo concreto, hasta el segundo, la transposición analógica, está por desarrollarse una tarea intensamente interpretativa.

... el *ritornelo* no descansa en los elementos de formas de materias de significación corriente sino en la separación de un “motivo” (o *le motive*) existencial que se instaura como “atractor” en medio del caos sensible y significaciones. Los diversos componentes conservan su heterogeneidad, pero no obstante son captados por un *ritornelo* que fija el territorio existencial del yo. (Guattari, 1996: 30)

Como ejemplos de *ritornelo*, Guattari propone el *Porta-bouteille* de Duchamps, el “aura” de Benjamín, el *Punctum* de Barthes. Proust mismo opera con el paso de *ritornelos* heterogéneos de cosas plásticas, musicales, afectivas, buscando siempre el hilo conductor enunciativo que va a recomponer y recobrar el tiempo perdido.

De cualquier forma, nuestra pasta de modelar en esta investigación tiene un componente fundamental que es la acción e interacción corporal, y los discursos tejidos dentro de ella. La propuesta de trabajo corporal apuntala toda la producción significativa, imaginaria y simbólica de este colectivo. Mientras que las consignas explícitas, “territorializadas”, son comunes a todos los *ritornelos* por localizar, se superponen a ellas, desterritorializan lo consciente y configuran atmósferas.

En la revisión del material de campo, hablaremos de las formas específicas de *ritornelización* del trabajo en el montaje de *Las nuevas criaturas*, como un recurso para darle cierto orden a las transposiciones analógicas que puedan ser más significativas, que condensen de la mejor manera la experiencia profunda de nuestro colectivo durante el proceso de montaje. El conjunto de este material presenta una *gestalt* compleja de elementos que se repiten, y que dentro de la repetición presentan transformaciones y diferencias: el uso de ciertas secuencias de movimiento, los ritmos, el uso de ciertas energías, ciertas trayectorias espaciales, el uso de consignas específicas de improvisación, la existencia misma de las esculturas. El espacio-tiempo, encuentra su significado, podría decirse, en algo que trasciende su dimensión física, aunque se ancla en ella. Todos estos elementos reales que trazan los contornos de la situación de montaje, configurarán la carga experiencial flotante, desterritorializada, en el montaje de *Las nuevas criaturas*.

4. UN DISPOSITIVO DE INVESTIGACIÓN PARA EL ESQUIZOANÁLISIS DE *LAS NUEVAS CRIATURAS*

En México, la figura del coreógrafo es fundamental para entender los procesos de creación coreográfica en danza contemporánea. Sin duda, para los actores y espectadores de esta actividad, sí importa el nombre del coreógrafo. En los grupos independientes de danza contemporánea, la personalidad y la trayectoria del director tienen gran peso para indicar la situación del grupo en la trama institucional, empezando por el poder de convocatoria que pueda tener dicha personalidad, y luego por las posibilidades de distribución, más o menos legitimantes en el medio, de los resultados.

Las situaciones sociales en que se produce un montaje coreográfico están atravesadas tanto por las macro coordenadas de la organización cultural, las convenciones estéticas y el juego de fuerzas sociales, como por las vivencias colectivas y puntuales de los agentes que realizan la tarea. El trabajo coreográfico, enmarcado cultural y políticamente, genera ciertos cercos productivos para el hacer, y los agentes los habitan y remodelan en la práctica misma. La experiencia de los sujetos ocurre en una atmósfera impregnada de consignas, creencias e imaginarios, y es mediante estas cargas colectivas que cada individuo construye su experiencia particular. Los coreógrafos mexicanos han construido su experiencia subjetiva en función de las condiciones del entorno. Aunque no pretendo indagar sobre la forma de pensar generalizada de los coreógrafos mexicanos, ni profundizar ni enunciar certezas sobre el imaginario colectivo en torno a la figura del coreógrafo, sí me interesa traer a cuenta, simplemente, algunos usos metafóricos y significativos de uso común que se manejan en el gremio de la danza contemporánea, con el fin de dar una idea mínima del imaginario que rodea al equipo de montaje de *Las nuevas criaturas*. En la medida en que el coreógrafo de este colectivo, la cabeza rectora del proyecto, Serafín Aponte, inició su actividad en la década de los 80, será de particular interés introducirnos en algunos usos del lenguaje y del imaginario que parecen haber movido a esa generación, y marcado el devenir de las generaciones subsiguientes.

Algunos magmas de significación colectiva sobre el trabajo coreográfico

Aquí me es necesaria la noción de *imaginario* concebida como una atmósfera significativa que envuelve a ciertos sujetos en determinadas condiciones. El coreógrafo de *Las nuevas criaturas* participa de la atmósfera significativa de su época y, de alguna manera, la recicla frente a sus bailarines, sugiriendo implícitamente las condiciones de la experiencia grupal.

¿Qué es el quehacer coreográfico para los coreógrafos? ¿Qué características le atribuyen a su hacer? ¿Qué cargas metafóricas tiene su oficio para ellos mismos? ¿Qué compuestos magmáticos se producen en los grupos, a partir de la distribución de estas metáforas dichas y/o actuadas? Observamos que las nociones y metáforas del imaginario colectivo, tienen un fuerte arraigo en las condiciones materiales que han cercado el desarrollo del ejercicio profesional. Los coreógrafos, parece, piensan distinto que los mismos bailarines, maestros de danza y creadores de otras disciplinas artísticas, como los músicos o los artistas plásticos, y también entre ellos mismos, dependiendo de su experiencia institucional, grupal y organizativa.

En el año 2003, se realizó un evento de reflexión sobre el quehacer coreográfico, al que fueron invitados coreógrafos de diversas generaciones, críticos, teóricos y público en general. En una de las mesas de trabajo se expresaron, entre las ideas y conceptos más sistemáticos y especializados sobre el tema, ciertas creencias expuestas de manera más velada, casi imperceptibles que, sin embargo, son reconocibles en la medida en que circulan constantemente en espacios informales, y que suelen escucharse en las conversaciones coloquiales, implícita o explícitamente, en boca de estudiantes, maestros, bailarines y coreógrafos. Desde mi punto de vista, se trata de nociones imaginarias, metáforas, algunas más y otras menos “zombies” al decir de Emmanuel Lizcano, que por décadas han estructurado valores, percepciones y acciones en torno a la danza. Particularmente en la mesa de trabajo a la que nos referimos, se unieron dos generaciones de coreógrafos. La primera incluyó a coreógrafos que han ejercido la profesión desde la consolidación del campo de la danza contemporánea profesional a principios de los años 60, la época del “contemporáneo”, hasta la fecha. Se puede decir que en esa época los coreógrafos

mexicanos nacieron como profesionales: "...en el curso de los años 50-60 aparece claramente la tendencia que no hará sino reafirmarse en la década siguiente: un deseo de profesionalismo que se concentra en la consideración de un perfecto dominio técnico, y que autorizaba -una vez cerca de éste- a renovar permanentemente el lenguaje corporal y coreográfico". (Baud, 1982: 71)

Es el periodo que podríamos llamar de "las grandes compañías".¹ Implicaba, entre otras cosas, entrenamiento cotidiano garantizado, instalaciones adecuadas y propias para tomar clases, realizar montajes etc.; teatros recién construidos,² un "organigrama" incuestionable en el que el coreógrafo ocupaba la más alta jerarquía en el tablero de la profesión, y los bailarines profesionales encuentran su legitimación en función de la participación en las "obras" coreográficas de importancia, según los papeles para los que eran llamados y considerados; un repertorio y un elenco estables, lo que permitía tener un programa de obras que se modificaba con cierta lentitud, sin tanta premura, sin la preocupación apremiante de lo que se podría presentar en la siguiente temporada; y, finalmente, temporadas y funciones relativamente seguras y programadas anualmente.

La otra generación corresponde a coreógrafos que se profesionalizaron en las décadas de los 80 y 90, cuya experiencia en la danza estuvo marcada por la iniciativa autogestiva de conformar grupos más pequeños de bailarines, mismos que empezaron a ejercer la danza y la coreografía un poco menos en las compañías y en los teatros destinados oficialmente para danza, y mucho más en organismos para públicos como el ISSSTE, el DDF y el IMSS, cuya tarea social no era fundamentalmente la cultura. Los grupos independientes de esta etapa comparten una apertura a los sistemas de entrenamiento y de movimiento corporal; la incertidumbre de los apoyos, la movilidad de sus integrantes por la inseguridad económica, y la afiliación afectiva entre los miembros como motor de la unión. De los años 80 a la primera década del 2000, la independencia ha sufrido mutaciones

¹ En este periodo se crearon las tres grandes compañías, subsidiadas por el INBA a partir de mediados de los años 70: Ballet Nacional, Ballet Teatro del Espacio, Ballet Independiente, que en el año 2005 se empieza a cuestionar sobre su propia existencia y a pensar en su virtual desaparición. La capacidad de innovación de estos grandes grupos se ha visto rebasada por la vitalidad y movilidad de las agrupaciones independientes, que promueven nuevos formatos de creación coreográfica, de organización grupal y de vinculación con los organismos estatales.

² El Teatro de la Danza y la Sala Miguel Covarrubias fueron fundados a mediados de los años 60. (Baud: 75)

diversas; la más importante, el surgimiento del sistema de apoyo estatal a través del otorgamiento de becas.

Relato aquí el discurso producido en ese evento gremial, para analizar el imaginario “apalabrado”, diría Lizcano, de los profesionales de la coreografía; y las diferencias de ambas generaciones, correlativas a tomas de posición divergentes, según el entorno organizacional en el que les tocó desarrollarse. Vale la pena ver, en el discurso de estas dos generaciones, una suerte de “sistemas metafóricos”, como las descubren Lakoff y Johnson, en que las expresiones metafóricas del lenguaje evocan los conceptos que ordenan las actividades cotidianas. Un ejemplo de la vinculación entre las metáforas, los conceptos y los modos de hacer que proponen estos autores, es el de las frases “perder el tiempo”, “invertir tiempo”, en las que está implícita una asociación fundamental de la cultura occidental, en la que el dinero es recurso importante y limitado, al igual que el tiempo. El tiempo, como el dinero, vale y no debe perderse. Esto supone un pequeño sistema valorativo, que se manifiesta en los usos metafóricos cotidianos que ejemplifiqué. Pues bien, veamos aquí los sistemas metafóricos de las dos generaciones de coreógrafos:

1. Toman la palabra coreógrafos, directores y críticos, cuya práctica se ha desarrollado en la Era de las “grandes compañías”. Se trata de profesionales que han vivido el proceso de creación dentro de un entorno institucional -la gran compañía-, estable y relativamente seguro, a través de un subsidio permanente del Estado: está en este grupo una fundadora de Escuela y Compañía oficial con larga trayectoria, aunque ella ya no ejerce esas funciones. Una coreógrafa y bailarina de Compañía oficial, activa como maestra de escuela oficial, que continúa haciendo montajes y dirigiendo algunos grupos de bailarines; un crítico asociado con la labor de fundación y consolidación de una Compañía oficial específica; un coreógrafo de una Compañía oficial, también activo. Para este grupo, empleando sus propios términos, el coreógrafo realiza “operaciones para componer”, “construye sobre la marcha”, experimenta primero y luego define acciones. La coreografía, para ellos, debe establecer una relación entre “estructuras generales” y “movimientos específicos” del cuerpo. La “improvisación” es un “procedimiento indispensable”, en el que los bailarines se involucran y ayudan a buscar y a encontrar. El gran peligro, dicen, es

repetirse. Surge en sus discursos la idea del desprestigio esencial de la danza: *la danza es el arte más desprestigiado*.

Las construcciones metafóricas que producen, abarcan cuatro grandes metáforas:

- **La metáfora arquitectónica.** La danza tiene una “estructura”, y la coreografía se construye mediante “procesos de construcción coreográfica”. La “coreografía es una estructura”, es “un todo con partes”, es una “gran estructura con pequeñas estructuras”, y la gran estructura es “cómo se dice lo que se tiene que decir”, se alude al cómo, a la forma de decir, a los soportes de los contenidos.
- **La metáfora de la creación divina.** “La estructura ordena el caos”, dicen; “organiza el movimiento en tiempo y espacio”, en donde la danza es un “ritual”. Para iniciar la labor coreográfica hay que estar en “estado de gracia”. Los esquemas repetitivos son el “demonio”. También existe el fenómeno de la “encarnación”: las ideas toman cuerpo en los bailarines, y es con ellos que el coreógrafo empieza a crear.
- **La metáfora lingüística.** “El movimiento es signo”, el lenguaje dancístico es la “organización del movimiento en códigos”. Cada coreógrafo crea su propio lenguaje de movimiento y estilo, y un lenguaje tiene sentido y orden. Hay que encontrar formas de organización de los signos en el discurso. “La sintaxis de la danza contemporánea” radica en unir movimientos de manera diferencial, insólita. Quizá este lenguaje dancístico-escénico fue inventado para la comunicación.
- **La metáfora de la expedición.** De manera menos insistente, surge esta metáfora que sugiere que la coreografía es aventura, en donde se hacen hallazgos, se camina, se toman diferentes veredas.

Vemos en este grupo el recurso a dos metáforas de índole formal, la estructura que se construye y el lenguaje con signos que se organizan, y una metáfora que dota al coreógrafo de un halo de divinidad, de poder de creación, de ordenador del caos, de encarnar sus ideas en los cuerpos de los bailarines. Parece entenderse la vida a partir de una estructura estable, de una construcción cerrada, idealmente sin fisuras; que, si bien requiere de un recorrido aventurado, tiene que plasmarse en una entidad homogénea, un cuerpo completo, un producto cerrado.

Si hubiera que trazar un sistema metafórico con los usos *estructura, todo y partes, ritual, estado de gracia, encarnación, creación, códigos, lenguaje con sentido y orden, la aventura que sigue ciertas veredas para llegar a la constitución del edificio*, me atrevería a pensar en la denominación de **arquitectura absoluta** como nombre del sistema metafórico fundamental del discurso de esta generación. La creación es acción que conlleva la existencia de un universo creado, concepto propio de las religiones monoteístas que creen en un ser infinito, inmutable, eterno, bueno, poderoso. La arquitectura se considera como el arte o ciencia de proyectar y/o construir edificios perdurables. El lenguaje es medio de comunicación entre los seres humanos, y capacidad humana que conforma el pensamiento y la cognición.

¿Qué tienen en común la creación divina, la construcción arquitectónica y el lenguaje? Sin duda, estabilidad, homogeneidad, poder y un cierto carácter de absoluto en la construcción de la humanidad. Para esta generación, la creación coreográfica es creación estable, poderosa, indiscutible, cuya ausencia de la faz de la tierra es simplemente impensable.

2. Habla el otro grupo de coreógrafos, cuya actividad dio inicio en la década de los 80 o después. Estos personajes se encuentran sometidos a la aleatoriedad de los apoyos ofrecidos a los grupos independientes, entendidos éstos no como grandes compañías estables, sino como corpúsculos de polen difuminados en el ambiente. Este grupo amplía el perfil del coreógrafo, que es también bailarín y administrador. Surge nuevamente la idea del desprestigio original: *la danza es, y se añade ahora el teatro, de las artes más denigradas*.

Se denuncia la situación económica precaria de los artistas y los problemas para conseguir espacios, dinero y personas para ejercer el oficio. Manifiestan criterios de desnaturalización de su profesión cuando se preguntan: ¿somos necesarios? Hablan de la creación propiamente dicha, en la que se pronuncian por la búsqueda de nuevos modos de composición coreográfica, de nuevos métodos. A diferencia de los colegas con más antigüedad, aquí surge la palabra “métodos” con insistencia; es decir, ya no hay una sola manera -que antes parecía absoluta- de composición, sino que ahora hay que buscar métodos. Para ellos aparece, recurrentemente, el

quehacer coreográfico como fenómeno que trasciende el salón de ensayos, para incidir en la necesidad de búsqueda de estrategias de promoción, y en la descripción de los diversos modos de organización de los coreógrafos con sus bailarines en torno al Proyecto. El quehacer coreográfico incluye los enlaces y conexiones con el exterior. En el discurso de estos jóvenes coreógrafos, vemos la recurrencia a la metáfora mercadotécnica y su trasfondo económico.³ En sus propias palabras, las obras coreográficas se producen con “medios materiales y humanos”; se habla de modalidades de organización a nivel casi de organigrama empresarial: dirección colectiva, organizaciones horizontales. Dicen: “hay influencia de la infraestructura para generar estrategias de sobre vivencia”. Se buscan las estrategias de promoción y la distinción de áreas de trabajo: técnica, administrativa musical, relaciones públicas. Se cuestiona el papel de la Institución en el financiamiento y apoyo a la producción, para lo cual, se dice, es necesario mantener una presencia continua; y salen a relucir otros apoyos, como los familiares o “apoyos solidarios” como parte importante del financiamiento de la creación. Dentro de este lenguaje, que recuerda a las categorías de las ciencias económicas, se describe el sentido de la creación coreográfica con un concepto básicamente económico: “la satisfacción”, dicen; “el arte coreográfico es un medio para adquirir satisfacciones”. En algunos casos, el bailarín es una máquina que no debe cometer errores; en otros casos, es interlocutor. Operan constantes intercambios y vinculaciones entre lo interno y lo externo del proceso creativo: los bailarines que han participado en otros grupos y proyectos, pueden venir a participar en el proyecto propio; los coreógrafos que han trabajado por su cuenta, pueden venir al grupo y montar un trabajo. Se genera una nueva jerga en este grupo de coreógrafos:

³ El lenguaje de la mercadotecnia involucra el sistema de relaciones de comercialización: los vínculos adecuados entre el productor y el consumidor; se trata de equilibrar la velocidad de venta con el ritmo de fabricación. La comercialización exitosa proporciona al cliente lo que desea en el lugar y tiempo adecuados. Sin embargo, la mercadotecnia no sólo busca la venta de bienes materiales o de servicio, sino que promueve, también, valores y prácticas; la mercadotecnia ha sido empleada a nivel gubernamental en muchos países para promover la planeación familiar, la alimentación del lactante con leche materna, el cuidado de los servicios de agua potable, o la separación de la basura. “Cualquier persona interesada en satisfacer las necesidades del consumidor, debe de comprender lo que motiva a las personas a comprar un servicio y a rechazar otro.” “Dos factores que alimentan la tendencia a la utilización de la mercadotecnia:

-La creciente competencia en el sector no lucrativo

-El deseo de las organizaciones no lucrativas de mejorar su imagen y de obtener una mayor aceptación entre los campos que determinan el éxito colectivo.”

- “Producción”
- “Medios materiales y humanos”
- “Infraestructura”
- “Financiamiento”
- “Organización, jerarquización, distinción del área de trabajo”

El mismo grupo que “desnaturaliza” la existencia de su quehacer (¿Somos importantes los coreógrafos? ¿Importa la danza aquí, ahora?), concibe a la danza como algo que debe ser conectado con el afuera, con las instituciones, los promotores, los otros grupos, los otros coreógrafos. La actividad coreográfica ya no es un “monumento”, sino una “red”. La metáfora fundamental de esta generación parece ser **la red y las conexiones**.

Sin duda, estos coreógrafos han visto la luz de la profesionalización en condiciones de dispersión institucional: no hay edificio uniforme ni sólido, sólo fragmentos de realidad, que hay que aprender a conectar para poder ejercer el oficio. Ahora el término cohesionador es el de *Proyecto*. En general se trata, como se decía anteriormente, de una unidad de medida para la experiencia subjetiva. Relaciones, certezas, afectos, sustento económico, tienen la caducidad y la duración del Proyecto. La unidad es relativa a él; la unidad caduca, no permanece, sólo se le siente pasar y luego ¿qué? Cuando termina el proyecto ¿qué hay? Un vacío y quizá, luego, una nueva unidad pasajera.

Una problemática común entre el primer grupo y el segundo, es el debate de a quién acudir en busca de apoyo. Parece ser algo compartido establecer la diferencia entre los bailarines y los coreógrafos, cuya situación de trabajo y de oficio no es, efectivamente, la misma. Sin generalizar, en el grupo de coreógrafos maduros hay cierta insistencia en la libertad creativa que se obtiene con el financiamiento del Estado, “si veo esto como una empresa, dice un coreógrafo maduro refiriéndose a la tarea del coreógrafo, entro en fatal desilusión”, mientras que en el sector joven surge la idea de que la iniciativa privada puede ser un patrocinador importante al que hay que convencer de la dignidad y la importancia de la actividad dancística, “sensibilizar a la iniciativa privada”, dicen. Se habla de educar a las instituciones para que

comprendan el arte independiente y lograr, de una vez por todas, la “dignidad profesional”. Lejanamente se habla de los espectadores en ambos grupos. Esa figura, aunque insinuada, no parece ocupar un papel preponderante ni en la “arquitectura absoluta” ni en los nodos de la “red”.

Encontramos que el sistema metafórico que abrigará el proceso de creación del equipo de *Las nuevas criaturas*, será el de las conexiones y la red. La posición de Serafín Aponte como coreógrafo y cabeza de grupo, representa en buena medida la negociación prototípica entre la independencia y el subsidio institucional, propios de la era de las conexiones: obtiene a veces apoyos con becas, espacios de trabajo otorgados por contactos estratégicos; pero sufre de la desprotección, propia de su independencia, de no encontrar, de manera automática, espacios con funciones pagadas y foros para ejercer su trabajo coreográfico profesional. Éste es el imaginario colectivo que rodea la experiencia del pequeño grupo que es motivo de esta investigación.

El dispositivo

Me entrometí en el montaje de *Las nuevas criaturas* con la autorización de Serafín Aponte,⁴ fundamentalmente gracias a su ánimo permanente para entrar en contacto con nuevas experiencias.

El grupo de Aponte, Andrea, el mismo Serafín, José Manuel y Raúl, se ubica en el entramado de muchas lógicas; aquélla que lleva a organizar a los grupos en torno a la temporalidad de un proyecto, dándole flexibilidad a las convenciones para mezclar diferentes formas de trabajo corporal; con una cabeza rectora que, a diferencia de épocas anteriores en las que la autoridad era vertical, induce a la participación de los integrantes.

Frente a la realidad de este grupo, su situación en la organización del campo profesional, sus rutinas de trabajo, se diseñó un **dispositivo de investigación** que, aunque tomó en cuenta las conexiones entre experiencia vivida de bailarines y coreógrafo en el proceso de montaje con situaciones contextuales, tuvo como objetivo fundamental **hacer enunciable** el tipo de experiencia vivida por el colectivo dentro del lugar de ensayos. Una serie de encuentros con el grupo produjo materiales documentales; permitió trabajar categorías y desarrollos que articularan de manera pertinente las realidades grupales con los conceptos más duros; y también suscitó disertaciones analógicas evocadas por los problemas mismos de la interpretación de la escena de montaje. El eje teórico central fue, sin duda, el de mirar la situación concreta a partir de las metabolizaciones entre carne, imaginario y representaciones.

⁴ Serafín Aponte ha tenido una trayectoria larga, asociada a iniciativas simultáneamente oficiales e independientes, pero con un sello de propositividad constante: fue bailarín y coreógrafo del grupo independiente de más resonancia en la época de los ochenta, Barro Rojo; después director de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea; ha sido impulsor de proyectos oficiales académicos de gran envergadura, con el sello de la bandera independiente, como la creación de la primera licenciatura en Coreografía en el D. F., que se ha propuesto crear coreógrafos y ejecutantes pensantes, investigadores, enterados del contexto cultural de su hacer, y no sólo reproductores de esquemas motrices y formales. Como bailarín y coreógrafo ha tenido acceso a los principales teatros prestigiados para la danza contemporánea (Teatro de las Artes, Teatro Raúl Flores Canelo, Teatro de la Danza y Sala Miguel Covarrubias). No tiene un espacio propio de ensayos, pero por su larga trayectoria consigue que se los presten en la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea, en el CENIDI-Danza, y en otros espacios en donde su trabajo es ampliamente reconocido.

Por esto mismo, la organización de los encuentros⁵ se encaminó a poner en juego los vínculos entre las actividades corporales y grupales, durante los ensayos y la toma de palabra posterior.

El encuentro con el grupo abarcó cinco sesiones en situaciones bien delimitadas:

La **entrevista inicial** con Serafín tuvo el objetivo de conocer las razones por las que el grupo estaba reunido: los objetivos del proyecto creativo que convocó a ese conjunto de personas a reunirse periódicamente para trabajar, tomando en cuenta la función rectora de la figura del coreógrafo.

Las **tres sesiones de ensayo** que siguieron, se organizaron con la intención de poder observar los procesos metabólicos entre las acciones e interacciones realizadas durante las sesiones de ensayo, y el discurso y las representaciones mentales que emergían en el grupo inmediatamente después.

La **sesión de cierre**, sin ensayo previo, tendió a generar una cierta distancia, una suerte de distanciamiento del grupo respecto de su actividad cotidiana; una actitud contemplativa, con “cabeza fría”, de la experiencia vivida durante esta serie de encuentros.

Por un lado, los encuentros cara a cara basados en el intercambio discursivo, la entrevista con Serafín y las cuatro con el grupo, tuvieron un carácter abierto. No hubo ni lista de preguntas ni demasiada intervención de mi parte.

Los encuentros grupales tuvieron la forma del llamado *grupo de reflexión*, propio de los grupos operativos. Para Silvia Radosh,⁶ el encuadre del grupo de reflexión, es decir, las reglas que lo organizan, su tiempo-espacio, el papel del coordinador (es),

⁵ Primer encuentro: Entrevista con Serafín Aponte. Duración: 1:30 hrs. aprox. Se obtuvo una audio grabación y el registro escrito del proceso.

Segundo encuentro: Asistencia y observación del ensayo en salón de danza. Duración: 1:20 hrs. aprox. Se obtuvo un registro videograbado con cámara fija y registro escrito del proceso.

Entrevista al grupo después del ensayo. Duración: 1:30 hrs. aprox. Se obtuvo relatoría escrita de la sesión.

Tercer encuentro: Igual que el anterior.

Cuarto encuentro: Asistencia y observación del ensayo en la casa de la escultora Olyn. Duración: 1:30 hrs. aprox. La observación se hizo a través de la cámara de video, pues en esta ocasión la cámara no estuvo fija, sino siguiendo el movimiento de los bailarines. Se obtuvo registro videograbado.

Entrevista al grupo. Duración 1:20 aprox. Se obtuvo relatoría de la sesión.

Quinto encuentro: Entrevista grupal como cierre de la experiencia. Duración: 1:30 aprox. Se obtuvo relatoría de la sesión.

⁶ Radosh, psicoanalista y maestra en el Programa de la Maestría en Psicología social de grupos e instituciones de la UAM-X, ha elaborado diversos materiales de trabajo y, por medio de su trabajo de intervención grupal, ha transmitido a varias generaciones el saber hacer de la coordinación de grupos de reflexión.

debe contener y dar confianza para que se expresen discusiones plurales, singulares y divergentes. Las intervenciones e interpretaciones de la coordinación no deben ser persuasivas, sino proponer la reflexión empleando proposiciones hipotéticas. En este sentido, puede decirse que no hay temas no pertinentes en un grupo de reflexión.

En general, un grupo de reflexión invita a un colectivo a reflexionar sobre la tarea que realiza, poniendo en juego varios aspectos: las redes organizacionales más amplias y contextuales que enmarcan el trabajo del grupo, la situación intermedia de este grupo respecto de las gestiones institucionales y el sistema social, político, económico, que posibilita o limita la realización de las tareas, entre otros.

El grupo de reflexión siempre sugiere una forma de conciencia del grupo respecto de su propia tarea, y sus relaciones con el exterior: los vínculos entre los miembros y entre éstos y la tarea por realizar, el conocimiento y experiencia, la manera en que cumplen sus roles. Se promueve una alta calidad reflexiva en la medida en que se propicia la emergencia de supuestos afectivos y recuerdos. (Ulloa, 1973)

Así, en nuestro caso, el grupo de reflexión después de los ensayos puso en juego varios niveles de movilización.

1. Las movilizaciones que siempre tiende a generar el encuadre de grupo de reflexión, que suele producir un flujo espontáneo y autogestivo del discurso, sin imposiciones, a partir de las consignas muy abiertas que hizo la coordinación, que invitó al grupo a reflexionar sobre el tópico de interés de esta investigación. Con la idea de evidenciar las transposiciones entre las energías psíquicas detonadas por las acciones durante el ensayo y el discurso por emitirse, se propuso la consigna: “¿Cómo se sintieron durante el ensayo y cómo se sienten ahora?” El espacio para la palabra se abrió al grupo con muy poca intervención de mi parte, que se limitó apenas a puntualizar y preguntar sobre lo que se había manifestado como significativo para el grupo, en dos o tres momentos.

2. Las movilizaciones imaginarias y afectivas que fueron propiciadas directamente por el número de integrantes y por la ubicación espacial e interpersonal de los encuentros. Respecto de la relación entre grupo y espacio, dice Anzieu: “El drama del espacio, tanto para el grupo como para el individuo, reside en esta frágil posibilidad de establecer una unión entre el espacio real, entre el espacio vivido -que es el

cuerpo del hombre- y su imagen en el espacio real. Esta unión es la construcción del espacio simbólico” (1998: 15)

Nuestro grupo consistía en cuatro personas sentadas en círculo en torno a una mesa. Teníamos entonces lo que Anzieu llama un “pequeño grupo” como tema de investigación. “El pequeño grupo, dice Anzieu, a menudo produce una disposición en círculo u óvalo; en todos los casos, la disposición circular o elíptica evoca enlaces con una imagen materna, mientras que la disposición en filas de tipo escolar tiene como finalidad encausar la prevalencia de la imagen paterna.” (1998: 194)

Para Anzieu, el grupo pequeño es el caldo de cultivo propicio para los proyectos utópicos, para constituirse en objeto de deseo común a los miembros en el nivel de los procesos primarios, en el lugar imaginario del placer e incluso del propiciamiento de ciertos estados regresivos. La transferencia positiva, dice Anzieu, tiende a concentrarse en los grupos pequeños. Como veremos más adelante, nuestro pequeño grupo estableció lazos afectivos tan íntimos y cálidos, que los llevó a sentirse como “parte de un mismo cuerpo”.

3. Las movilizaciones generadas en el grupo por el antecedente de la actividad corporal experimentada inmediatamente antes. En otras palabras, todo lo surgido en los grupos de reflexión con nuestro colectivo estuvo fuertemente marcado y apuntalado por las acciones e interacciones vividas durante los ensayos. Así, los discursos y emergentes que aparecieron en las conversaciones, también constituyen la circulación fantasmática procedente de los sucesos ocurridos en una dimensión kinestésica, motriz, “etológica”, diría Guattari, “técnica”; diría Anzieu, la dimensión del hacer, de las rutinas actuadas, del transcurso de la vida misma. La dimensión en la que nuestro colectivo realizó sus tareas, el trabajo corporal para el montaje coreográfico constituyó la base existencial, el polo técnico respecto del cual circularon los afectos y los fantasmas en el discurso.

Pues bien, hasta aquí accedimos a la experiencia grupal a través de su propia voz; digamos que estas charlas tuvieron el sello de la intervención: irrupción del investigador con sus propios recursos y propuestas, que el grupo aceptó de buena

gana, y después potenció y aprovechó de manera inteligente y honesta para sus propios fines de trabajo.

Otra parte del dispositivo tuvo que ver con la inserción del investigador en ámbitos habituales, los ámbitos menos modificados por el dispositivo: el ensayo, la sesión de trabajo que el grupo realizaba con o sin el investigador. La única modificación de la situación de trabajo por parte del investigador fue poder él mismo estar presente y observar lo que el colectivo ya realizaba antes de su llegada.

Podemos considerar como fortuna el tener acceso a las actividades correspondientes al polo técnico. Accedimos, efectivamente, a la circulación de acciones e interacciones corporales que ejecutaron coreógrafo y bailarines en el desempeño de sus tareas. Sin embargo, esto produjo el mayor reto de esta investigación, el reto de la interpretación de esa facticidad: ¿cómo leer las escenas, las situaciones de montaje? ¿Cómo acceder a la multiplicidad de significaciones distribuidas hasta en el más leve suspiro?

Hay algo que sucede en el transcurso de la vida que no puede leerse sólo en los discursos. Algo en la dimensión del movimiento, común a las danzas o a los deportes, que se vive y se transmite sin pasar por la palabra. En este sentido, se tuvo que operar una desterritorialización en que la significación no es ya correlativa al territorio bien delimitado del Yo consciente (Guattari, 2000); las significaciones se desplazan, desbordan el envase de la conciencia individual, para diluirse en vínculos, atmósferas, la mayor parte de las veces, no conscientes.

Ahora bien, podría objetarse aquí ¿no es una pretensión banal querer decir lo que otros podrían decir sobre su propia experiencia? ¿Para que querer hablar de lo que otros viven más allá de lo que ellos mismos dicen que viven? Aquí tal vez esté la certeza de que descentrarse como sujeto del discurso permitiría, en todo caso, ocupar algunos espacios comunes: quizá yo no viví cierta experiencia, pero acceder a una lectura de esta misma que se operó a través de una experiencia grupal tal vez me permita considerar una vivencia más amplia, compartida, que no sólo me ocupa a mí sino a los otros. En el fondo de esto quizá esté la esperanza de volver sobre la propia experiencia tejiéndola con la de otros, a través de la lectura de la escena global, y reformular virtualmente las consignas del propio trabajo en otros términos,

pensando que más allá de mí existe algo más: los otros, la atmósfera, el espacio y el tiempo, la circulación de múltiples significaciones.

Quizá el deseo arriba formulado es el que subyace a la voluntad desterritorializante, que busca formular un discurso sobre la experiencia de montaje que no se base sólo en las palabras de los agentes, sino en algo que desborda su discurso, que viaja por los afectos y que los envuelve finalmente a todos. Por supuesto, toda esta multiplicidad significativa desterritorializada habrá de convertirse, de todas maneras, en discurso; en este caso, en el del investigador. Éste tiene que dar con un tipo de discurso que permita hacer una metáfora significativa de la experiencia, que permita un mayor acercamiento a ella.

En todo caso, parados ante la escena de ensayo y a sus registros videográficos, la labor de investigación se hizo semejante a la del investigador criminal plantado ante la escena del crimen y luego, ya en su laboratorio, ante sus registros y evidencias. Primero, ¿qué hacer con las evocaciones detonadas a partir de las situaciones observadas y las consecuentes resonancias afectivas en el observador? Y luego, ¿qué hacer con los registros videográficos, cómo empezar a “leerlos”?

De las tres sesiones de ensayo con tiempos y espacios bien delimitados, se pudieron observar claramente dos fases complementarias, que en el trabajo habitual del grupo se alternaban en el transcurso de una semana de trabajo. En unas sesiones se hacía un trabajo de salón, se trabajaba con los cuerpos propiamente dichos; y en otras sesiones se trabajaban los cuerpos en relación con las esculturas de la escultora Olyn, que fueron el motor, el vehículo y la finalidad del montaje coreográfico. A estas dos fases las concebiré como los **territorios existenciales** plenamente diferenciados. En el marco del dispositivo grupal, esos territorios configuran dos tipos de experiencia distintos:

- Primer territorio existencial. Dos de las sesiones de ensayo se llevaron a cabo en un salón de danza en donde se desarrolló un trabajo de entrenamiento específico para este trabajo coreográfico. Para empezar, el espacio de un salón para ensayos de danza está de por sí normado y significado por algunas convenciones y rituales de acción, propios del medio profesional, como sus barras y sus espejos. Este espacio fue necesario para que Serafín se ocupara de lo que llamó el trabajo “corporal”.

- Segundo territorio existencial. Si el territorio anterior quedó establecido para trabajar con los cuerpos de los bailarines, el segundo territorio era necesario para abordar el trabajo con las esculturas. El espacio adecuado fue la casa-habitación de la escultora, creadora y “dueña” de las esculturas que estaban en su sala. El segundo territorio tuvo una base física poco convencional para el trabajo habitual de un montaje coreográfico, lo que también imprimió una atmósfera afectiva específica al trabajo realizado.

Los dos territorios existenciales estuvieron atravesados por el azar, que siempre se cuela hasta en los encuentros más planificados, por las coincidencias de mentalidad de quienes compartieran en el pasado momentos significativos, por las afinidades o desafinidades de los nuevos, por el posicionamiento del coreógrafo ante los bailarines, por la precariedad de las condiciones económicas que rodean usualmente el trabajo coreográfico independiente, por las metabolizaciones entre la vida misma de cada integrante y los procesos de creación coreográfica.

Sin embargo, aunque es inevitable considerar esos atravesamientos, interesa aquí observar cómo, todo eso junto, se convierte en experiencia colectiva.

“El término ‘colectivo’ ha de entenderse como una multiplicidad que se despliega más allá del individuo, del lado del *socius*, y más acá de la persona, del lado de las intensidades preverbales tributarias de una lógica de los afectos, más que de una lógica de conjuntos bien circunscritos.” (Guattari, 1996: 20)

Así, la descripción fiel de cada palabra y cada acto no hablarían tanto de lo experimentado como de las formas *ritornelizadas*, las trazas cargadas de afectos y significaciones subjetivos que flotaron por sobre las acciones concretas del equipo. Recordemos que para Guattari, los *ritornelos* existenciales son modos múltiples de vencer el tiempo, son ciertas temporalizaciones, cierto impulso rítmico. Los *ritornelos* pueden hallarse incluso en conductas animales y en sociedades arcaicas, en forma de secuencias específicas, ciertas marcas en el cuerpo o en el suelo, ciertas máscaras, ciertos movimientos.

Visualizar los *ritornelos* requiere, pues, de una mirada que separe elementos y que a la vez localice *gestalts*; que vea fragmentos, pero que encuentre sus formas de organización.

“Asimismo, la ‘extracción’ y ‘separación’ de subjetividades (*subjectivités*) estéticas o de objetos parciales, en el sentido psicoanalítico, hacen posible una inmensa complejización de la subjetividad, de las armonías, de las polifonías, de los contrapuntos, de los ritmos y las orquestaciones existenciales hasta aquí inéditos e inauditos.” (Guattari, 1996: 32)

Se trata de dimensiones no conscientes de la experiencia que no se verbalizan, pero envuelven los actos y las palabras explícitas: ritmos, relaciones que están ahí, que dotan a la experiencia de todos los sujetos participantes de las mismas características. Tal como lo debe hacer el investigador criminal, entramos a estos dos territorios existenciales husmeando, observando, percibiendo, olfateando por todos los rastros indicadores, por todas las dimensiones y materiales que atraviesan las escenas de ensayo a través de formas *ritornelizadas*, a la vez gestálticas y diseccionables,

Pensamos, en primera instancia, que esta noción de *ritornelo* podría darnos figuras concretas por observar en la densa selva de significaciones silenciosas durante los ensayos. La visualización de *ritornelos* encierra la posibilidad de tratar el acontecimiento como portador de una constelación de universos de referencia, una multiplicidad de sentidos, que pueden estallar en la interpretación.

5. ENTRADA A LA ESCENA DEL MONTAJE Y SUS TERRITORIOS EXISTENCIALES

No interesa describir en términos técnicos, propios de oficio coreográfico, las acciones y secuencias por desarrollar en los espacios de ensayo. Lo que hay que decir aquí del proceso de montaje, no tiene tanto que ver con las convenciones de creación o improvisación coreográfica. No se hablará aquí de los itinerarios reconocibles y explícitos que enmarcan los procesos de creación en danza contemporánea. En lugar de eso, se busca acceder a la atmósfera colectiva, a la situación vivenciada por el grupo. No hay que olvidar el objetivo de esta investigación: indagar en la experiencia subjetiva de un colectivo en proceso de montaje que, en la medida de lo posible, hable de qué se siente estar ahí, en dónde están ellos. Enfrentemos, pues, los hechos puntuales con todo el arsenal teórico antes expuesto en este trabajo. Encontremos formas, *ritornelos*, significantes formales, encuadres, itinerarios, hagamos metáforas. Es momento de sumergirnos en el mar de la concreción.

Una charla: *Las nuevas criaturas* y la gran metáfora de las conexiones

Serafín Aponte es un sujeto suave. Mantiene relaciones indulgentes con el tiempo y con la energía; su hablar y movimientos son pausados, sin prisas; su tacto es suave; al saludar, su mano y su abrazo envuelven con solidez, pero sin presión. Quizá con el espacio no es tan indulgente, porque sus largos brazos y piernas poseen una fuerza expansiva que lo hace ver más grande, sobre todo en el foro.

El encuentro tuvo lugar justo en el proceso de montaje, antes de entrar en la locura de la primera función, antes de enfrentar las vicisitudes propias de la logística y administración, que rodean las presentaciones al público. Por esto mismo, fue éste un momento pertinente para entrar en el desarrollo de montaje, pues todavía los procesos creativos surgieron relativamente liberados de presiones externas, donde se privilegiaron las minucias del movimiento, de los procesos imaginarios, y se obviaron, momentáneamente, los condicionamientos de las redes de distribución y consumo de la danza.

Las nuevas criaturas, dice Serafín durante la charla, surgen de un encuentro con la escultora suiza Olyn, en que ambos encuentran una coincidencia entre lo que ella hacía con la escultura y lo que él hacía con la danza. Para Serafín, este contacto supuso un reto que le permitía incursionar en la interdisciplina, y le proponía un espacio de contraste. Surge en su discurso la metáfora del riesgo, de ponerse a prueba en la medida en que es muy distinto partir de lo propio (la propia actividad, la propia disciplina, lo ampliamente conocido) que partir del contacto. “La apertura, dice Serafín, implica un riesgo.” El riesgo está ligado con la idea de las conexiones: cuando entre escultura y danza se establecen vínculos, ambas disciplinas pierden su autonomía para entrar en una fase de contactos, que exige la activación de conexiones.

Olyn propuso esta vinculación entre escultura y danza con algunas de sus obras, pero a Serafín le llamaron la atención otras, precisamente, *Las nuevas criaturas del mar*, una serie de esculturas inspiradas en animales marinos, las cuales la autora tenía contemplado exponer bajo el agua. Dice Serafín: “Esas piezas tienen sentido del movimiento... a ella le interesaba que yo trabajara con unas esculturas, pero como

coreógrafo me parecían piezas muy estáticas. Busco lo que te toque esa fibra a nivel sensitivo o kinestésico, eso genera la posibilidad de intercambio”.¹

En los programas de mano Serafín escribe:

Conocer a Olyn ha sido sumergirme en el mar de la creación. A través de su serie de esculturas *Las nuevas criaturas del mar*, ha surgido un enamoramiento de la forma y el movimiento de cada una de ellas, las cuales me han invitado, junto con mis bailarines, a formar parte viva de cada una de ellas. Me asombra la sensibilidad creativa depositada en cada una de ellas, con las cuales me siento identificado y me invitan también a moverme. La danza y la escultura comparten forma y movimiento y agregaría, también, metáfora y poesía. Cada una de estas esculturas vivientes nos llena de vida y plasticidad con un goce estético.

Esto me llevó a plantearme trabajar con ellas y explorar un movimiento acuático en interrelación con ellas. La forma, color y peso de las esculturas sugería manipularlas, además de hacer surgir personajes nuevos con personalidad y vida propia. Agradezco a Olyn el permitirme trabajar con ellas y de esta forma conocer la concepción profunda que tiene respecto al arte.²

Así asentado, el primer estímulo a las conexiones dio paso a muchos otros procesos vividos también como experiencias de contacto entre uno y lo otro, como vínculos, en torno a otras temáticas de la charla.

¹ Entrevista de Hilda Islas a Serafín Aponte, junio de 2003, CENIDI-Danza, CENART, México, D. F.

² Los programas de mano del año 2003, hablan de un proceso de ida y vuelta entre las experiencias de presentación relacionadas con espacios no escénicos, y la vinculación con las lógicas y espacios habituales de presentación de la danza contemporánea independiente.

-15, 19 y 26 de julio y 2 de agosto: Presentación de *Las nuevas criaturas: del Rito oceánico al rito terrestre* de Olyn, que comprendió una exhibición de escultura submarina, la exhibición en video de la muestra subacuática de las esculturas y la danza de nuestro colectivo, como un nuevo género de coreografía llamado Escultodanza. Centro Cultural San Ángel. México, D. F.

-26, 27 y 28 de septiembre, 3, 4 y 5 de octubre: en el Centro Cultural Los Talleres, espacio consagrado para la danza independiente en su modalidad de cámara.

-1 y 2 de noviembre: presentación en el panteón Xilotepec con motivo del día de muertos, en un programa compartido con una muestra pictórica y con una obra de teatro. En este momento el trabajo coreográfico se llamó “*Criaturas*, coreografía inspirada y en integración con las esculturas *Nuevas criaturas del mar* de Olyn”. A cargo del grupo Serafín Aponte Danza.

-14 de noviembre: presentación de la obra *Criaturas* a cargo de la Compañía Serafín Aponte Danza. Incluye el video “Danza onírica de *Las nuevas criaturas*” (Dirección y producción Héctor Peralta y Olyn)

a) El grupo

El tema del grupo se inició antes de la charla establecida, según es dispositivo de investigación. En una plática previa e informal, Serafín me comentó que, prácticamente a su paso había invitado a participar en el proyecto a varias personas. Finalmente, entre invitaciones, decisiones y coincidencias, su grupo se conformó, en el momento de encuentro con esta investigación, por José Manuel, Raúl, Andrea y el mismo Serafín. Es a partir de esta constelación intersubjetiva, de estas conexiones entre buscadas y aleatorias, que se realizó esta empresa esquizoanalítica.

Serafín explica que se trata de un grupo pequeño que permite “la compenetración y el diálogo”. Algunos de los miembros se reencontraron con Serafín después de muchos años de haber trabajado juntos y luego dejarse de ver por un tiempo prolongado.

Desde la década de los noventa, a los bailarines los concebimos, afirma Serafín, como elementos creativos; por el contrario, en la década de los ochenta llegaba el coreógrafo y montaba. Desecha, pues, la concepción vertical del organigrama de la metáfora arquitectónica, para presentar la experiencia de los sujetos en términos de entidades susceptibles de conectarse unos con otros. Serafín se define no como “creador”, sino como un canal, y hace un símil con la terapia de sanación: “En la terapia de sanación uno se ubica como un canal, no como el que va a dar todo. Es una energía que va y regresa. Eso lo comparten la escultura y la coreografía”.

Sin duda, el coreógrafo aquí fungió como dispositivo interconector de personalidades, historias, encuentros y reencuentros. Por sobre la conexión disciplinar entre danza y escultura, se sobrepuso, entonces, la red de lo interpersonal.

b) Sobre vivencia

Es inevitable la referencia a las condiciones materiales: “Arranqué sin presupuesto, pero los bailarines requieren de comer”. Serafín hace una reflexión sobre el valor del trabajo coreográfico, ¿Qué son estos tiempos para un creador? ¿Si tienes presupuesto creas y si no, no creas? Los bailarines están trabajando sin que se les pague. La cuestión de dinero hace que a veces se detengan los proyectos, pero no puede obviarse la pasión, la creatividad. El plan es arrancar, porque hay muchas ganas, y luego irlo moviendo, pero no hay demasiadas posibilidades.

Es evidente cómo desnaturaliza su actividad profesional, se plantea el dilema de crear o no crear, cuando en otras épocas de bonanza y certeza institucional, un coreógrafo no se ponía a pensar en eso. El mandato para Aponte no es absoluto: simplemente ponte a crear, sino que es sometido a una duda fundamental. No obstante, la red de conexiones ya está establecida, se busca establecerla. No se sabe qué puede ser primero, si la pregunta de si se podrá crear o no, o el hecho de andar por la vida invitando a los bailarines a un proceso creativo. La duda, quizá, no supone una parálisis, sino un motivo existencial para la creación.

c) Vivencia

Cuando Serafín habla de en qué momento de su vida surge la idea de *Las nuevas criaturas*, nos aparece una metáfora fundamental en esta experiencia de montaje: la coreografía que metaboliza, que convierte en un fenómeno estético un proceso de duelo, o un proceso de recuperación y renovación. Para el coreógrafo, el montaje de *Las nuevas criaturas* viene después de una etapa difícil en su vida: “una enfermedad, la hepatitis, como enfermedad crónica afecta lo físico y lo emocional, pero vivida como etapa de reflexión profunda sobre uno mismo, se convierte en elemento de transformación en la vida, situación extrema que lleva a replantear la posibilidad de vivir las relaciones con lo demás, que ofrece una nueva oportunidad, ver con nuevos ojos”.

Así, si una obra anterior de Serafín plasmó el duelo por la muerte de la madre, que lo llevó a un año de crisis fuerte, a un profundo agotamiento en contraparte, *Las nuevas criaturas* es la generación de un espacio muy vital, “que nos llena a todos de vida. Espacio de armonía y paz, conectándonos en este momento”.

Las nuevas criaturas parece ser la metáfora de un momento específico de la biografía y también de la época: todo se pone en relación, todo se conecta y eso es lo que hace florecer la vida.

d) El método de trabajo

Surge aquí la necesidad, propia de los coreógrafos a partir de los ochenta, de buscar y encontrar **un método** de entre otros posibles. El método de Aponte es, en este caso, un método de acercamiento con las esculturas: estas piezas pensadas para

habitar bajo el mar evocan las sensaciones del agua. Vistas en un video bajo el agua, se les ve movimiento con el vaivén, ¿qué hacer con ellas? Dice Serafín sobre las esculturas: “la forma tenía movimiento. Sentí que por el tamaño y el peso podrían ser manipuladas por un bailarín. Están hechas de fibra de vidrio, no se rompen”.³

Si bien son esculturas marinas, había que trabajar con ellas en tierra, y cruzar las sensaciones de lo acuático y lo terrestre para acercarse a ellas. Las esculturas tienen diferentes nombres según el ángulo y, de hecho, cada una tiene diferentes ángulos. *Hábitat*, *Enigma*, *Criatura*, son algunos de sus nombres.

Este trabajo exclusivamente corporal, dice Serafín, no supone una clase armada por conceptos teóricos; en lugar de eso, dice, “parto de experiencias mías durante el tiempo que estuve enfermo, que quiero compartir. No es un trabajo para mí sino para ellos”.⁴ Esta clase tiene un itinerario que va de lo pasivo a lo activo. En sí, la clase no empieza con lo dancístico. Más bien se inicia en la búsqueda de conexiones entre partes del cuerpo (isquion-talón), y el trabajo con la energía: sacarla, sacar tensión, sacar incomodidades, no presionar, no retener, hacer circular, hacer fluir. Se trabaja una caminata en la que Serafín pregunta ¿cómo están hoy? Se pregunta por el estado de las personas, ¿cómo llegan, cómo están?

Serafín recupera el concepto de cuerpo de la danza Buto, que es el contraste entre relajar el centro y romper los límites; se trata de saber manejar los opuestos, “hay una relación activa entre relajación y tensión, la sensopercepción; romper el límite, el esfuerzo máximo, hasta decir, ya no aguanto”.⁵

Sucedee algo distinto, dice, cuando se aborda el trabajo con las esculturas, lo inanimado. Curiosamente, en el lenguaje de los bailarines del grupo, resuenan las palabras que un día un pescador le dijo a Olyn cuando las esculturas estaban en el mar: “Las piezas están dormidas, mañana vemos cómo las despertamos”. La escultura, dice Serafín, es una vida congelada, a la que se puede despertar. Así, durante los ensayos el trabajo radica en “¿cómo despertamos a las dormidas?”. Hay que identificar en las esculturas sus formas y pesos, y ver cómo las diversas personalidades se identifican con ellas. La relación con las esculturas es también a

³ Entrevista a Serafín Aponte

⁴ Entrevista

⁵ Entrevista

nivel emotivo. El trabajo con la escultura le cambió a Serafín el panorama de las técnicas de contacto, puesto que con las esculturas se realiza otro tipo de trabajo, y también interactúan entre ellas. Se suma una nueva capa de conexiones: entre la tierra y el agua, entre los diferentes segmentos corporales, entre las esculturas y los cuerpos, entre las que duermen y los que las despiertan.

Primer territorio existencial. Un salón de ensayos común...

Sesión del 25 de junio de 2003. Ensayo y charla grupal

Durante la charla, Serafín habló de dos tipos de trabajo corporal: sin esculturas y con esculturas. Esta distinción habla ya del encuadre de montaje en el que se asignan espacios distintos para dos tipos de tarea. Se deduce que los dos tipos de experiencias, las sensaciones en el propio cuerpo, y el contacto con las esculturas, son necesarios para el logro del objetivo final. Es importante decir que en este encuadre doble, Serafín se posiciona como el coordinador y director de lo que sucede ahí. Él es quien determinará las acciones y las tareas por desarrollar. La posición y el rol que asume el coreógrafo ante su grupo es una condición básica para el establecimiento del encuadre.

Pues bien, en este primer territorio nos instalamos en el espacio del salón de ensayos, en donde no se tuvo contacto con las esculturas, sino sólo con los cuerpos. El espacio estaba dotado con piso de duela que dispone al uso de los pies descalzos, espejos, barras, que proponía una situación encerrada en sí misma para propiciar la concentración de sentidos (sensorialidad), y de los sentidos (significaciones).

En el marco de esta situación, Serafín propone un itinerario con tres fases que, en sí mismas, propondrán material físico que detonará ciertas evocaciones mentales, y cuya secuencia, en el orden preciso en que la dispone el coreógrafo, operará otra capa de significaciones. Cada una de las fases propondrá una suerte de “sustancias experienciales”, “fondos psicomotrices” que plantearán a los individuos ciertas condiciones materiales de existencia, a partir de las cuales se emplea el espacio y se hace transcurrir el tiempo de la acción: permanecer de espaldas (quedar, reposar), o desplazarse (transitar, recorrer, dirigirse a... mirar a..., llegar a...), o ejecutar secuencias fijas a partir de un modelo y ajustar el movimiento personal a la reproducción consciente de una serie de movimientos, en ese orden.

Propongo aquí el concepto de *fondo psicomotriz* para darle un nombre a la pasta de modelar en que se dibujan los *ritornelos*, que trataremos de localizar

en cada una de las fases. Así, las disposiciones corporales propuestas serán el apuntalamiento material que será motivo de transposiciones y movilizaciones psíquicas al interior de la experiencia subjetiva.

Entremos a las fases componentes de la primera sesión de este territorio existencial.

Ensayo. Fase I (30-40 min. aprox.)

Apuntalamientos psicomotrices

¿Qué hacen?

La sesión se inicia con una posición de reposo sobre el suelo: acostados con cabeza, espalda y caderas apoyadas en el piso, y las piernas colocadas sobre la pared en ángulo de 90° en relación con el torso. Sobre esta postura, se desarrollará toda la serie de movimientos de esta primera fase. La actividad consiste en los trayectos que recorren las diversas partes del cuerpo que quedan libres, es decir, trayectos realizados fundamentalmente por las piernas y los brazos, ya sea en bloque o realizados por algunos de sus segmentos (manos, pies, codos, etcétera).

¿Qué escuchan?

Serafín se ubica con el grupo siguiendo la línea de la pared donde todos se colocan, y desde ahí, mientras ejecuta, va hablando y dando las indicaciones de los movimientos. El discurso verbal alterna dos líneas:

a) las indicaciones para realizar ciertos movimientos, como flexionar (codos, rodillas), alargar ingles, soltar el peso (de las piernas, de los brazos); se sugiere imaginar conexiones entre una parte y otra del cuerpo (por ejemplo, del talón derecho que se desliza hacia abajo sobre la pared y que llega a toparse con el isquion de la cadera derecha, se dice que “se conecta” con el isquion). Los miembros transitan de un lugar a otro, pasando por el centro del cuerpo en el siguiente orden: trayectos de piernas realizados a partir de la flexión de las rodillas, apertura de piernas flexionadas o estiradas a partir de las ingles, trayectos de brazos por flexión de codos; y

b) la reiteración paralela, insistente, de completar el ciclo de inhalar y exhalar. De hecho, la consigna “inhalar y exhalar” aparece en proporción de dos frases para las indicaciones de los trayectos por recorrer, por una de inhalar-exhalar.

En un sentido más global, el discurso invita a visualizar el cuerpo por partes y a dar vida a cada una de ellas: cada parte puede “respirar”, “irradiar energía”, “luz”, “calor”; cada parte recorre, sale de un lugar y llega a otro; las partes del cuerpo “se colapsan”. Pero también se propone imaginar hilos, trayectorias que van de una parte a otra; por ejemplo, “hay un hilo interno que va del isquion al talón”. La respiración ejerce una función importante para que cada parte se suelte, para que se libere la energía; la tensión es algo que “se libera”.

Ritornelos y significaciones posibles...

A partir del apuntalamiento psicomotriz podemos imaginar un *ritornelo*, una unidad de sentido encarnada en esa situación material, una redundancia, una insistencia kinestésica que organiza el resto de los estímulos sensoriales y discursivos.

Las espaldas tocan el suelo frío, que poco a poco se va calentando con el calor de los propios cuerpos que reposan sobre él. Ojos cerrados, se escucha una voz, “respirar, conectar, dejar caer”. Las piernas obedecen casi sin que se les pida. El talón se desliza por la pared fría, se siente en la cadera el calor del tobillo que se acerca.

Trasponemos la situación de estos cuerpos a la imagen de unas algas que con lentitud mueven sus tentáculos al compás del vaivén del agua-voz que actúa como una corriente común que los hace moverse a veces al unísono, a veces ligeramente desfasados, sin prisas, sin ojos, sin intencionalidades explícitas, enraizadas en el piso por sus torsos y caderas, enterrados parcialmente, acogidos en su centro, seguros, protegidos.

En efecto, esta posición ubica a los cuerpos en el límite entre la tierra-arena y el espacio-agua, los instala en la frontera entre la estabilidad y el movimiento, el arraigo y la independencia, la muerte y la vida. Con Lapierre y Aucouturier, el contacto con el suelo y la pared podrían movilizar ciertos estados interiores:

... la vivencia del suelo, en sus relaciones de contacto, de abandono, de resistencia de apoyo, de distancia, constituye para nosotros un elemento

fundamental en el descifrado y la inducción de fantasmas, tanto en el adulto como en el niño. La posición tendido en el suelo es la posición de la muerte y los fantasmas de muerte aparecen constantemente en los grupos... Simbólicamente el suelo representa el límite entre la vida y la muerte. La muerte está debajo, la vida está encima..., pero debajo del suelo existe también el renacimiento (la semilla). Encontramos, pues, el simbolismo de la muerte vinculado al renacimiento. (Aucouturier y Lapierre, 1980: 118)

La relación con el suelo, dicen, es ambivalente, ya que podría decirse que el suelo es un “objeto” con el que uno puede ponerse en contacto, con el que los contactos pueden adquirir una tonalidad afectiva: sensual, emocional, incluso erógena, podría considerarse al suelo como un objeto sustitutivo, como un “otro”. El suelo puede ser una metáfora, un “como si...” el otro estuviera ahí tocando el propio cuerpo. La transposición reemplaza al “otro” por un objeto, una cosa.

El suelo es un objeto particular en el sentido de que su presencia es constante y su atracción permanente. El ser humano vive en relación continua con el suelo para tomar apoyos o para distanciarse respecto de los apoyos. La vida empieza al ras del suelo y toda la historia del hombre, tanto en el plano filogenético como ontogenético, es una larga lucha contra la gravedad....De ahí el simbolismo de arriba y abajo transpuesto hasta los valores intelectuales, morales y sociales. Entonces se trata de “subir”, de “ascender”...aunque también hay que “mantener los pies en el suelo”, tener “bases sólidas”, “estar equilibrado”. (Aucouturier y Lapierre, 1998: 116)

La ambivalencia, dicen Aucouturier y Lapierre, puede darse entre el deseo de permanecer en el suelo, por la seguridad y estabilidad que produce, y el deseo de liberarse de él para acceder al espacio tridimensional en la conquista de la independencia. Así, la relación con el suelo y la toma de distancia respecto de

él, son correlativas a las dinámicas anímicas y psíquicas de quienes se relacionan con él.

Sin duda, en esta escena de ensayo los cuerpos no están inmóviles; la relación con el suelo, lejos de proponer el único dato existencial, acompaña las sensaciones de aislar y reconectar las partes del cuerpo; el suelo es compañía, acunamiento de la respiración continua y de las interconexiones corporales.

Además, se sobrepone al yacer, un *timing* que está dado por la alternancia de tiempos de trayecto (ida o regreso que duran unos 20 segundos cada uno) y tiempos de quietud o inmovilidad en los que la actividad es sostenida sólo por la respiración (en promedio 30 segundos), que acentúan la entrega de peso y que se acompañan con las palabras e imágenes que Serafín formula mientras los demás respiran.

Un eje fundamental de la experiencia es la voz de Serafín que, desde su lugar, similar al de los demás, habla, propone acciones e imágenes. La presencia sobresaliente es la de una voz, no es un cuerpo, no es una presencia física, sólo una voz, cuya emisión los participantes perciben auditivamente y no visualmente. Ellos sólo tienen la experiencia de sus propias acciones y del sonido de la voz, que configuran una *gestalt*. La voz es un tipo de mediador entre las personas y los cuerpos, que rellena la distancia física manteniendo la comunicación y la relación afectiva a través de los tonos vocales.

La voz es pues, un verdadero cordón simbólico que enlaza a la madre y al niño, el lugar de un encuentro fusional, de su penetración y de su emoción. El ritmo y la tonalidad del lenguaje, que expresan las tensiones afectivas y emocionales vivenciadas por el otro, en su cuerpo son percibidas por el niño mucho antes que su contenido propiamente semántico....Esta connotación afectiva persiste en el lenguaje estructurado del adulto y así se habla de un “voz cálida” y de un “tono glacial” (siempre en referencia lingüística al calor fusional); la concordancia entre el contenido semántico y el contenido tónico del discurso expresa lo que llamamos la sinceridad. (Aucouturier y Lapierre, 1980: 128)

El final de esta primera fase es doblemente significativo: por un lado, a través de un fuerte empujón a la pared con los pies, el grupo se desprende de la pared para quedar en medio del salón, sobre el piso. Empujar, deslizarse, sentir la fricción del piso en la espada como resultado del rechazo de los pies hacia la pared. Por otro lado, una vez “abandonados” sobre el piso, los cuerpos giran sobre un costado hasta quedar sobre cuclillas, torso sobre muslos, hechos feto sostenidos sobre los metatarsos, más que listos para ponerse de pie y empezar a caminar...

Ensayo. Fase II (10 min. aprox.)

Apuntalamientos psicomotrices

¿Qué hacen?

En esta fase la sustancia psicomotriz es la locomoción en sus diferentes modalidades: caminata, carrera, trote, salto. Los bailarines trazan líneas sobre el piso (diseños de piso), cambian de orientación varias veces, prueban dar diferentes pesos a los pasos. Esta fase inicia con la caminata de todos, en trayectorias libres. Serafín, mientras camina con todos, habla de la sensación que da una caminata natural; se habla de sentir el espacio, las partes del cuerpo al caminar, de la sensación de peso y la articulación de los pies. Posteriormente, Serafín propone un cambio de dirección: caminar hacia atrás, con los consecuentes choques o roces, puesto que nadie ve hacia dónde camina; luego se añade un cambio de velocidad, ir más rápido. Se traza, finalmente, un diseño circular, que se prueba con cambios de velocidad (más rápida, más lenta), y con cambio de cualidad en los pies: soltarlos más, hacer más ruido. Se prueba el círculo con trote, con carrera y en sentido contrario. Después, el círculo se queda estable y el grupo empieza a trotar, unos frente a otros en el lugar de encuentro, hasta llegar a grandes saltos, cambiando el peso de un pie a otro.

Ritornelos y significaciones posibles...

A partir de una ocupación intensa del espacio, de la exploración de velocidades, y sobre todo de sentir el contraste de la distancia entre unos y otros, la visibilidad y la invisibilidad, una cohesión grupal, no puede dejar de surgir aquí el tema del yo y de los otros. No es gratuito que en los primeros estadios de vida, la posibilidad que los seres humanos tenemos de acercarnos y alejarnos del objeto materno, empiece a consolidar la identidad y la autonomía como ser independiente. De hecho, la locomoción supone una distinción clara del yo respecto del otro: lejanía, cercanía, la operación de poner una mayor o menor distancia entre yo y el otro, habla de la alteridad. Si

agregamos las modificaciones de la distancia espacial con las velocidades y los cambios de la sensación de peso, es de pensar la gran variedad de significaciones internas posibles.

... la distancia del cuerpo es, pues, originalmente una distancia material que se convierte rápidamente en una distancia simbólica. Se puede estar cerca aun estando lejos, y lejos aun estando cerca. Eso depende esencialmente de la calidad de relación tónica que pueda existir o no existir entre dos seres. (Aucouturier y Lapierre: 105)

Sin duda, la relación entre los bailarines es intensa, el ritmo colectivo de los pasos cohesiona y comunica. El tiempo de esta sección es dinámico, con tendencia a producir, sin propósito explícito, un ritmo común por la coordinación de pasos, carreras y saltos. Queda implícita una escucha global de los ritmos de los otros para generar unísono, sobre todo en la parte en que también los unifica el diseño circular de piso. Sobre la comunicación grupal a través de los sonidos, dicen Lapierre y Aucouturier:

La búsqueda de un acuerdo tónico por el grupo pasa prácticamente siempre por la producción de ritmos. Éstos son ritmos sonoros, instrumentales o vocales, aunque también y simultáneamente, ritmos corporales, ritmos motores y tónicos... La música producida por el animador puede servir de soporte inicial a un acuerdo rítmico colectivo. Puede ser considerada como un mediador sociocultural, pero en este caso se trata de una mediación indirecta, ya que los participantes se comunican a través de un ritmo que les es impuesto desde el exterior.

Sin embargo, los ritmos producidos auto gestivamente por el grupo tienden a establecer un nexo significativo: los ritmos que se establecen así son ritmos simples, primitivos, profundamente vivenciados a nivel del cuerpo, del movimiento y de la acción. (1980: 140)

Encontramos aquí, como parte de la gestalt experiencial basada en los juegos de acercamiento y distanciamiento respecto de los otros, la manipulación de diferentes trayectorias y direcciones con formas geométricas básicas, y la aceleración y desaceleración deliberada en los ritmos producidos, que se pone en juego otro nivel de representación mental: el lógico-racional. En efecto, opera aquí un pensamiento lógico operatorio por medio de la adición y sustracción de factores de movimiento, los cambios de cantidad, el seguimiento de líneas geométricas que requieren de una representación mental previa a su ejecución, etc. Se juega con operaciones combinatorias de varios factores: la acción (trote, caminata, carrera), con determinada velocidad (caminar más rápido, menos rápido), con el diseño de piso (por ejemplo, el círculo hacia un lado, hacia el otro) y algunas cualidades de movimiento. “Vamos a regresar en sentido contrario pero trotando, no importa que hagan ruido. Haciendo ruido en sentido contrario. Abajo al piso, suelten los pies.” (Ensayo 26 de junio)

Se emplea una lógica combinatoria racional entre ciertos factores: acción locomotora- velocidad- diseño de piso, cualidad técnica.

El discurso incluye la repetición constante, intercalada con indicaciones de caminar, o trotar, mientras se dan indicaciones sobre los diseños de piso. Ocurre un fenómeno interesante con la voz y las presencias. Ahora la voz se convierte en una presencia, en un cuerpo al que se puede mirar. Ahí están los otros, los que están presentes, se les observa, incluso, se puede chocar con ellos. Los otros miran y pueden ser mirados, se vuelven carne contra la cual impactarse, rostro al cual sonreír.

Ensayo. Fase III (30-35 min. aprox.)

Apuntalamientos psicomotrices

¿Qué hacen?

Esta etapa consiste en una serie de secuencias de movimiento preestablecidas, y sería la sección más “dancística” del itinerario, en el sentido de que es la que más emplea interacciones y formas de acción convencionales de los entrenamientos del campo dancístico, del “ejercicio corporal” concebido como serie más o menos fija de movimiento por aprender, corregir y perfeccionar.⁶ Se trata de la fase más ritualizada, según los parámetros de la formación profesional.

Recupero la idea de Alejandra Ferreiro (2005) de concebir la práctica educativa dancística como un ritual, en el sentido en que lo concibe Víctor Turner, como una práctica que reitera conductas y que crea nuevas formas de acción. “Los rituales le dan forma a la vida cotidiana, establecen tiempos y plazos, regulan los mecanismos de convergencia, incluyen puntos de reunión, limitan los contornos y definen territorialmente el universo de la comunidad...” (Ferreiro, 2005: 18)

En el caso de esta fase, se pone en juego un porcentaje importante de lo que ha sido la tradición en la danza occidental. Así, en esta fase, se privilegia el carácter reiterativo de la danza académica con todo su despliegue de acciones ritualizadas, en la que es incuestionable la distinción de roles entre maestro y alumno, y la puesta en escena de acciones prescritas cuya repetición garantiza, idealmente, que el estudiante adquiera hábitos para la apropiación y disfrute de su cuerpo.

⁶ Esta sección tiene una similitud más directa con lo que se conoce en el campo de la danza profesional como “clase de entrenamiento”. Se trata de un encuadre educativo que trabaja de manera normalizada en lapsos de una hora y media a dos, y de preferencia diariamente. Según Shlaich y Du Pont, tiene dos objetivos: el desarrollo de habilidades y el aprendizaje de la ejecución escénica. “A technique class should help students create instruments capable of doing any movements.” (Du Pont, 1993: 11) En su origen, se trata de un dispositivo que prepara a los alumnos para el ejercicio profesional, que prescribe las secuencias de movimiento y las habilidades requeridas, y que trabaja sobre acciones modelo a las cuales hay que ajustarse, en primera instancia, de manera formal. Queda por rastrear la genealogía histórica que produjo esta medida temporal y experiencial para los profesionales de la danza, que es la base material de todos los valores de la danza escénica.

Serafín propone una posición base: rodillas flexionadas, con la pelvis basculada ligeramente hacia delante. La fase consta de 8 ejercicios:

1. Ejercicio con brazos que suben y bajan sobre el plano sagital:⁷ suben brazos en ocho cuentas, sueltan el peso de las caderas hacia el piso “como si se recargaran”. En ocho cuentas suben brazos y exhalan.
2. Sucesión⁸ de cabeza, dorsales, lumbares tocan el piso con cuentas y regresa. El trayecto es fluido hasta el piso.
3. Movimientos vibratorios de cadera, rebote de cadera, “que se carcajeen las caderas, hasta que lleguen a la quietud otra vez”.
4. Estiramiento con manos y pies colocados en el piso, estirando el cuerpo como una “V” invertida a partir del vértice de la pelvis, caminar con las manos, conectar cóccix hasta coronilla y luego hacer una flexión de rodillas.
5. Aislamiento.⁹ Algunas partes del cuerpo se desarticulan con suavidad y con movimientos circulares: “Hacemos un círculo, frente, atrás, arriba, hombro derecho, hombro izquierdo, con cuentas. Lado derecho y lado izquierdo”.
6. Contrapeso con pelvis y brazos, al frente y a los lados: “Tratando de buscar al máximo sentir que están conectados con los dedos, rompiendo al máximo nuestros límites. Rompe tu límite, alcanza seis, alcanza siete, aguántalo ocho; al centro redondo, en ocho cuentas, nos colapsamos”. Se trata de una posición que permanece por mucho tiempo concentrando gran cantidad de energía en su mantenimiento. Se involucran en esta serie muchos cambios de cualidad.
 - i. Movimiento sostenido, central y leve cambio de cualidad de tres grados.¹⁰

⁷ Para Laban, el plano sagital ocupa espacialmente las dimensiones adelante-atrás, y el arriba-abajo.

⁸ Para Laban, el movimiento corporal supone que los segmentos corporales se mueven uno después de otro.

⁹ Para Laban, el movimiento de aislamiento supone que los segmentos corporales se mueven de manera independiente.

¹⁰ En Laban el uso de los factores básicos de movimiento, energías y peso, tiempo, espacio; se formaliza en un sistema binario, bipolar, concibiendo dos actitudes ante dichos factores: indulgente o resistente.

“Weight, space, time and flow are the motions factors towards which the moving person adopts a definite attitude. These attitudes can be described as: a relaxed or forceful attitude towards weight, a pliant or lineal attitude towards space, a prolonging or shortening attitude towards time, a liberating or with holding attitude towards flow” (Laban, 1971: 76)

El factor de flujo, cuya polaridad es libre y controlado es un factor adicional que puede matizar diferencialmente algunos de los ocho esfuerzos, por ejemplo, el esfuerzo fuerte, súbito y periférico puede ejecutarse con flujo libre o con flujo controlado.

ii. Impulso súbito, periférico fuerte con flujo libre y luego cambio de un grado.

iii. Movimiento sostenido, fuerte, periférico y flujo controlado.

7. Se trabaja en segunda posición sobre una entrega de peso a la gravedad fundamentalmente con la pelvis, a la que se deja casi “colgar” entre las piernas con presión de las plantas de los pies sobre el piso: “Liberen peso como si estuvieran sentados en el piso. Toda la energía se concentra en nuestro ser, sintiendo que estamos en equilibrio total”. De ahí se asciende a un *relevé*.

8. Liberación de brazo y torso. Se impulsa el brazo a partir de la articulación del hombro varias veces. El brazo jala el resto del cuerpo que gira sobre su eje en una torsión con cada lanzamiento de brazo. El ritmo lo da la inercia del movimiento del brazo. Flujo libre, lanzar, soltar y el brazo se lleva el resto del cuerpo.

Laban concibe ocho esfuerzos básicos a partir de las dos actitudes hacia los tres factores básicos de movimiento:

Energía	Tiempo	Espacio			
Leve/fuerte	Sostenido/súbito	Indirecto/directo			
Leve	Sostenido	Central			
Leve	Sostenido	Periférico	Cambia un factor: Tiempo respecto de la primera cualidad		
Leve	Sostenido	Central			
Leve	Súbito	Periférico		Cambian dos factores: Tiempo y espacio respecto de la primera cualidad	
Fuerte	Sostenido	Central			
Fuerte	Súbito	Periférico			
Fuerte	Sostenido	Central			
Fuerte	Súbito	Periférico			Cambian tres factores: Tiempo, espacio y energía respecto de la primera cualidad del cuadro

Ritornelos y significaciones posibles...

Esta fase sugiere dos suertes de *ritornelización*, dos líneas de significación posibles; por un lado la que se refiere a los contrastes en el plano del movimiento corporal (pasar de lo sostenido a la vibración, de la concentración de la energía muscular a abandonarse a las fuerzas de la inercia), y por otro lado, el plano relacional en el que se produce una distinción muy clara de roles: el maestro es el instructor que sale del campo de acción para observar, revisar y hacer precisiones. Los alumnos lo escuchan, revisan su movimiento y lo reproducen con las correcciones. Ambas líneas de significado no ocurren separadas, sino que se refuerzan.

En cuanto al asunto de los contrastes, los ejercicios de esta fase establecen contrastes, a veces dentro del ejercicio mismo o bien, entre un ejercicio y otro. En principio, entendamos por contraste la polarización en el uso de la energía (fuerte-leve), el espacio (directo-indirecto) y el tiempo (súbito-sostenido); y hay que recordar que para Laban, cada polo supone una actitud personal ante los tres factores: la indulgencia (condescendiente, dejar ser) o la resistencia (intervenir, resistir). Otro plano de los contrastes estaría en la manera en que el cuerpo se mueve: aislando cada segmento uniéndolos en un flujo de continuidad, en que uno se mueve detrás de otro, o bien moviéndose en bloque. Los ejercicios de esta fase alternan:

- modos diversos de relacionar el esfuerzo muscular en relación con el peso (soltarse y abandonar el peso a la gravedad, o sostener y contener la energía muscular), y emplear la fuerza de la inercia para impulsar el movimiento. De movimientos vibratorios rápidos que dependen del peso, se pasa a movimientos de elasticidad que requieren soltar, dejar pasar el tiempo y el esfuerzo en la elongación silenciosa de los músculos.
- diversos modos de mover las partes del cuerpo (en sucesión, aislamiento y bloque). Cambios de ritmo: ritmo rápido para aislar pequeñas partes del cuerpo, y luego uno prolongado que casi raya en el estatismo cuando se deja caer la pelvis entre las piernas.

- diversos modos de relacionarse con el tiempo: de perderse en la duración y en la sensación, sin contar tiempos, ni marcar acentos o ritmos, perdiéndose simplemente en la sensación, para luego encuadrar las sensaciones en cuentas de uno a ocho. El mismo movimiento se ejecuta sin encuadre de tiempo y luego con él, cuyo ritmo es marcado por el tronar de los dedos.
- En suma, esta alternancia constituye lo que podríamos llamar un *timing* de contrastes: una *ritornelización* que conlleva la diferenciación y el contraste entre una cosa y otra en términos de la pasta kinestésica de modelar. Digamos que en el lapso en que transcurre esta fase, aproximadamente 30 minutos, los cuerpos ya vivieron muchas cosas: de la entrega del cuerpo a la fuerza de gravedad a la resistencia y el esfuerzo máximo. De la vibración más rápida y tensa a la flacidez y la elongación muscular, de perderse en las sensaciones a hacerlas cuadrar con un tiempo fijo.

Pues bien, ¿qué movilizaciones internas promueve la vivencia psicomotriz de los contrastes?

Los contrastes ponen en marcha los procesos mentales de la distinción y separación de objetos, personas o actos. Veamos el mecanismo más de cerca, según la explicación de Lapierre: el mundo propone estímulos múltiples, un mar de sensaciones en las que estamos envueltos. El contraste permite diferenciar, en principio, dos polos de ese vasto universo. “La polarización de la atención permite, por tanto, a partir de una percepción global, diferenciar uno de los elementos de dicha percepción.” (1985: 31)

“Entre este cúmulo de sensaciones, los centros sub corticales operan una selección y solamente una parte de ellas franquea el umbral de la conciencia para convertirse en percepciones.” (1985: 31)

Las oposiciones rotundas entre dos polos (grande-pequeño, frío-calor, delante-atrás, contracción-relajación), permiten en la infancia descubrir nociones fundamentales que involucran el yo. De hecho, los estímulos sobre las diferencias sensoriales: vista, oído, olfato, gusto, tacto o kinestesia, pueden

repercutir en el cuerpo antes de llegar al cortex o a la conciencia, y pueden quedar en la inconciencia pese a que puedan provocar respuestas motrices adaptativas. Con ellas tienden a formarse estructuras de pensamiento amplias que permiten la adaptación continua a diferentes realidades.

Además de esta posibilidad de discriminación, los contrastes establecen una conexión entre lo concreto y lo abstracto, de hecho, las oposiciones vividas mediante la motricidad sientan las bases para el desarrollo del pensamiento abstracto.

El trabajo con los contrastes, dice, "...nos ha permitido constatar de qué manera la inteligencia y la afectividad dependen íntimamente de la vivencia corporal y motriz, y en qué forma está el cuerpo implicado en todo el proceso llamado intelectual". (Lapierre, 1985: 2)

Y es que el trabajo sobre contrastes lleva de la vivencia espontánea y las sensaciones vagas a percepciones corticales (conscientes) precisas, que pueden ser identificadas y analizadas de manera consciente. "Ese paso de la reacción motriz espontánea a la organización perceptual motriz consciente, parece ser el proceso esencial del desarrollo de la inteligencia." (1985: 4)

Lapierre enuncia algunos de los contrastes con los que es posible trabajar en el terreno de la motricidad:

- Nociones de intensidad, sobre la potencia de lo percibido.
- Nociones de grandeza, ligadas al espacio y al tiempo.
- Nociones de velocidad, también ligada al tiempo y espacio, y percibida por su intensidad.
- Nociones de dirección. Espacio-tiempo, locomoción-desplazamiento.
- Nociones relacionales.

Estas nociones se hilan en dos polos: noción "más" (+), primera en ser adquirida en la infancia tanto en su significado como en su expresión verbal, y la noción "menos" (-), entendida como negación, el "no".

Los contrastes parecen producir niveles de conciencia y claridad respecto del mundo externo, con una carga significativa profunda en la medida en que proceden de una experiencia que ha pasado por el cuerpo, la acción y la vida.

Distinción de roles

El otro eje de *ritornelización*, además de los contrastes en el plano psicomotriz, es el de un contraste pero que opera en el plano interaccional. Es en esta fase donde más se marca la diferencia y la separación entre el coreógrafo y el grupo. Es evidente que la toma de conciencia en la ejecución y apreciación de los contrastes vividos en esta fase de trabajo de nuestro colectivo, están en íntima relación con la división de roles de quien propone, indica y corrige; de quienes aprenden, obedecen y ejecutan. En esta división está la aceptación de lo diferente, que conlleva una operación de distanciamiento de uno mismo y todo lo que esto puede implicar para los bailarines de este grupo y, de hecho, para todos los bailarines de danza académica: la entrada en escena de la distinción tradicional entre maestro y alumno, la relación vertical en el entrenamiento dancístico: el tiempo se subdivide en tres etapas: demostración, ejecución y corrección. Así, la instauración de la distinción de roles repercute en un empleo fragmentado de tiempo que es fundamental en la vivencia en danza contemporánea.

Efectivamente, Serafín ocupa un momento para demostrar el ejercicio y explicarlo; luego, invita a todos a realizarlo y, mientras lo ejecutan, el maestro pasa con cada uno para revisar, tocar y/o hablar lo que sea necesario, para ajustar el desempeño individual respecto del modelo de inicio. Esto introduce ciertas rupturas de tiempo y de relación: Serafín detiene la acción del grupo para mostrar y el grupo mira; después, él deja de hacer mientras los otros hacen para ir con ellos y tocar, hablar, corregir. Serafín muestra, habla, interviene en el movimiento de los otros, habla sobre el movimiento de los otros, se acerca a cada uno de los individuos, hace evidente su diferencia, su distancia de ellos, ya no es un grupo perdido en las profundidades del contacto

con el piso, ahora hay un cara a cara con el otro y con uno mismo, a través de la mirada supervisora.

Charla grupal. La palabra hablada (50-60 min. aprox.)

Después de la sesión de trabajo en el salón de ensayos, el grupo se cambia y todos nos instalamos en un salón pequeño, con una mesa al centro y sillas alrededor. La escena es otra, y aunque han transcurrido tan sólo unos minutos después de haber estado implicados en la acción corporal, ahora el mismo lugar, la misma vestimenta los invita a tener otra disposición, corporal y mental. Pues bien, ya instalados en el nuevo espacio, ¿de qué habla este grupo después de moverse de esta manera? ¿Qué es posible representarse en la mente después de haber trabajado con el propio cuerpo y con los otros, de la manera antes descrita? ¿Qué efectos produce el trabajo “respiratorio” en las representaciones mentales de los individuos? ¿Cómo metabolizan la experiencia de la actividad corporal una vez pasado un rato, y en otro espacio de encuentro, sentados ante una mesa circular, cara a cara? Hago esta precisión: ellos “metabolizan”, no traducen. Alguna vez le preguntaron a Pierre Aulagnier por qué utilizaba el término metabolización y respondió:

Para subrayar que para mí la psique es en todos los procesos una actividad de representación. Alguien a quien aprecio mucho, André Green, me ha preguntado por qué no utilicé en lugar de metabolización el término transformación y decir que la psique transforma una información exterior en representación. Le respondí que para mí metabolización tiene un sentido más duro, más esencial que transformación, ya que alude a la transformación de lo heterogéneo en lo propio. (www.pieraaulagnier.com)

Así, siguiendo la idea anterior, decimos aquí que, de manera semejante a la producción metafórica, una “materia” se digiere y se convierte en otra, de ser elemento externo pasa a ser algo propio. En este caso, la digestión se lleva a cabo en un lapso muy corto de tiempo entre la sesión de ensayo y la sesión de mesa redonda. ¿Qué alcanza a transformarse en ese tiempo?

Metabolización porque hay modificación de la materia, de la “pasta” existencial en la que se produce la experiencia: de la acción e interacción corporal a la

reflexión y la palabra hablada. Del espacio compartido, se pasa a una elaboración individual, interna, que se comparte en grupo.

La consigna para este primer encuentro grupal que lanza la coordinación, es “¿cómo se sintieron durante el trabajo en el salón y cómo se sienten ahora?”

En términos muy generales la línea discursiva parte de enunciar lo acontecido en el cuerpo individual, de la piel para adentro, para ir saliendo de esa envoltura e ir visualizando, poco a poco, a los otros y al exterior. Surge entonces el tema central: la conexión y desconexión: Se habla de una progresión, de pasar, mediante “una marea lenta y suave”, de una desconexión mente-cuerpo a una conexión con la realidad del “yo despierto”. Paradójicamente, para algunos de ellos esto supone un estar aquí y ahora, pero para otros suponía “irse”, “me iba”, “ver el cielo con los ojos cerrados”, “me abandoné”, uno se marea, uno se conecta con terreno desconocido. Hasta aquí, el discurso enuncia lo sucedido del cuerpo hacia adentro, del interior del cuerpo concebido como un sistema, por el momento autosuficiente, con una lógica interna de conexiones y evocaciones. Por ejemplo, se habla de sensaciones de visualización del interior del cuerpo, “el oxígeno entra a la tensión y empieza a dar masaje”, los pies son raíces, los pies son ventosas. Cuando se “llega a los límites” manifiestan un placer referido a los músculos, a las articulaciones; “uno se da cuenta de la tensión y después uno se siente relajado; hacer respiraciones lleva a la meditación”, “esto me va a hacer bien”. Pero después, este sistema autosuficiente de interconexiones empieza a abrirse a las dimensiones exteriores y surge la noción de los otros.

Uno dice que es como si despertaran, como si abrieran los ojos y despertaran. Como si dentro de sí mismos soñaran y luego despertaran para confrontarse con la realidad de los otros, con la existencia de seres, iguales, cercanos. El sistema de conexiones sale del interior del cuerpo para establecer contacto con los cuerpos y las personas de los demás; alguien dice: “me ha estado pasando lo mismo que a ustedes”, y se evocan las sensaciones en donde el ritmo grupal tiene poder de despertarte y de hacerte decir “ya llegué”, “me hace más

consciente”. En general, surgen constantemente las ideas de conexión y respiración.

Sigue acrecentándose el ángulo de visibilidad de lo externo al propio cuerpo: el grupo empieza a describir las sensaciones que tienen ahora después de la clase; no están agotados, han hecho el máximo esfuerzo pero hay ganas de hablar. El grupo puede operar una especie de distanciamiento de sí mismo en ese momento preciso, *ahorita* que están hablando se están dando cuenta de que pueden hablar. Después de esa sesión de movimiento, sí pueden hablar. El grupo hace una conexión entre el trabajo corporal y la palabra, entre el espacio físico y material del salón, y la abstracción de las palabras, se conecta lo visible con lo invisible: aquí hay vitalidad para hablar, dicen, hay clases que no dejan energía para hablar al grupo, surge implícitamente, la historia de sus experiencias anteriores.

La clase de Serafín les parece novedosa; es otra manera de trabajar, gastas mucha energía, trabajas profundo. Pero no es como en otras clases donde sólo estás “dándole”, aquí estás “despreocupado”, pero estás conectándote. Lo atribuyen al trabajo respiratorio. “En otras clases te dan la forma y ¡respírale como puedas! No te dicen cuándo, cómo respirar, no te enseñan, es básico para el tono muscular.” Sobre la palabra, dicen: “no nos hemos sentado a hablar”; terminan los ensayos y se guardan las sensaciones pero, “¿a quién le cuento lo que me está pasando?”

Después de que uno ha presenciado el trabajo corporal y de haber escuchado lo que el grupo dice, podría pensarse que cuando dicen “despreocupado pero conectándote”, parecen suponer que, aunque te esfuerces, estás respirando y eso equilibra la energía, no te excedes, no vas más allá de los momentos oportunos que dispone tu respiración para actuar y, dentro de este equilibrio, no te agitas, aunque te esfuerzas, economizas energía, la potencias, la empleas toda justo donde se necesita, sin gastarla de más.

Y todavía se amplía más el ángulo de visión: surgen las conexiones entre el espacio de entrenamiento y otros espacios de existencia. La idea de conexiones y también desconexiones se desplaza de los cuerpos y el grupo a

la relación con diferentes ambientes: en el metro uno se disocia de su cuerpo porque si no, es una tortura. El estudio de danza aparece como privilegiado; ahí uno puede concentrarse en una sola cosa, conectarse con uno mismo que supone desconectarse del afuera, “cuando entras al salón tus problemas déjalos en la calle”. Aunque surge también otra idea de la conexión en relación con la actividad teatral que desempeña uno de los integrantes del grupo: para un actor es necesario conectarse, aun en el metro, con los sudores, con los olores. Surge aquí una suerte de contradicción, hay que encerrarse en un salón de danza porque sólo ahí encuentra uno la posibilidad de conexión, pero también hay que abrir constantemente los canales de atención para estarse conectando con los diversos ambientes. Las esculturas se muestran como una opción intermedia: uno se conecta con los otros, con las esculturas-compañeras. “Este tipo de danza sí nos da la conexión.”

Se vuelve a la relación con la palabra pensándola como conexión: está bien la conexión con lo verbal, pero se corre el riesgo de “irnos ahora al campo de lo intelectual”. Interpreto que las conexiones son concebidas como buenas para el grupo pero también causan temor, temor a no concentrarse, a no poder trabajar con uno mismo; temor a perderse en la palabra, en lo ajeno, en lo que no es sensación, movimiento, no-palabra.

De cualquier forma, para el grupo, el trabajo del actor y del bailarín tiene privilegios, porque te levantas desconectado, y la actividad te conecta, “te pone en contacto contigo mismo”.

Para resumir, el discurso del grupo se ve atravesado por las conexiones y por su implicación paulatina en la red de conexiones. Se transita de una red de relaciones relativamente reducida que se refiere a las interconexiones interiores del cuerpo que no son de carácter anatómico, sino que relacionan un puntal físico: los pies, el oxígeno con una acción imaginaria, por ejemplo, el “oxígeno da masaje”. Luego se pasa a la conexión de ese cuerpo con la conciencia e inconciencia “estar aquí y ahora” o “me iba”. Se pasa a relacionar el cuerpo propio con los demás, este cuerpo en una situación y el cuerpo en otras experiencias similares (clases o ensayos del pasado). Finalmente, se remata

con la perspectiva más amplia de la interconexión: este salón y sus consignas, el metro y la ciudad; los bailarines y los actores, el resto del mundo y el grupo. Cada nivel de conexiones tiene su beneficio y su riesgo.

-Conectarte con la gente en el metro puede ser angustiante, pero también presenta una riqueza de percepción, ante la que vale la pena estar conectado.

-Conectarte con la palabra tiene la virtud de integrarte, de comunicarte con los otros, y también presenta el riesgo de perder la sensación, de desconectarte de lo corporal.

¿Cómo funciona aquí la energía que va de la acción corporal a las representaciones mentales? Parece ser que el trabajo corporal que el grupo ha realizado, no se realiza en el plano íntegramente muscular o corporal en sus niveles más motrices; se ha tejido en todo este trabajo una fina articulación entre la acción corporal y los procesos de representación mental en el transcurso de la situación de ensayo, que permiten el paso a la palabra hablada sin grandes dificultades. Para empezar, ese tipo de trabajo corporal puede metabolizarse en **discurso verbal**.¹¹ Quizá podría atribuirse esto a que el trabajo corporal promovía de hecho las representaciones mentales como articuladas con las acciones (la idea de conexiones, la intervención permanente de los individuos en su respiración, etcétera, en todos los momentos en que se movían). Parece haberse operado un proceso económico de distribución de la energía psíquica en cuerpo y en la mente, que investía la musculatura, pero también las imágenes mentales, durante la primera parte de la sesión, de tal forma que durante la charla grupal, no fue tan difícil seguir produciendo imágenes.

Por otra parte, el discurso seguido por el grupo, de la mirada introspectiva sobre su cuerpo vivo, hasta darse cuenta de las otras presencias y del mundo, tiene referentes observables contundentes. Pensemos en cómo empezó la

¹¹ En otras prácticas corporales, el llanto o el silencio sería lo que podría producirse después. Podría darse el caso de que cuando el grupo se sentara a hablar, no pudiera generar ningún discurso, o hubiera tal carga pulsional, física todavía, que hubiera brotes de agresión. Es significativa la toma de la palabra de manera fluida por parte del grupo.

sesión en el salón de ensayos: nuestras algas, ciegas, conectadas al piso, apenas moviendo sus extensiones, se desprendieron, caminaron, se relacionaron, pensaron, se pusieron de acuerdo, enseñaron y aprendieron, experimentaron una especie de micro evolución de la vida de lo casi biológico a lo cultural, en el lapso de una hora y media. Operaron una suerte de micro proceso de maduración, de revolución copernicana, al atravesar las diferentes dimensiones de la vida y la palabra.

En términos generales, podríamos decir que en la sesión de ensayo se da un tránsito de la fusión (yacer en el piso, escuchando una voz, todos juntos, indiferenciados) a la independencia paulatina del desplazamiento, la distinción de roles, los contrastes energéticos. En suma, se pasa de la indiferenciación al establecimiento de diferencias cada vez más sutiles: de aquí a allá, de mí hacia el otro, de lo fuerte a lo suave, de lo alto a lo bajo, de mirar al otro, de hacerlo uno mismo a la obediencia al coordinador.

Proceso corporal: Tránsito de la fusión, a la vivencia de las oposiciones y contrastes, a la independencia relativa, al agrupamiento y al acompañamiento.

Proceso discursivo: Concentración en las propias percepciones corporales, aparición del “yo siento”, de la necesidad de meterse dentro de uno mismo. Desconexión del afuera para poder estar dentro. Y luego empezar a mirar cada vez más lejos, al otro que está al lado de mí, al grupo completo, al espacio de trabajo de grupo, discutir, salir hacia afuera del salón, a la calle, al metro, al gremio de los teatreros.

Sesión del 30 de junio de 2003. Otra vez ensayo y charla grupal

Ensayo. Fase I (duración similar)

Apuntalamientos psicomotrices

¿Qué hacen?

La posición de base es la misma que en la fase I de la sesión anterior. La diferencia es que ahora la vivencia del tiempo está más marcada por un ritmo colectivo, regular y más rápido, marcado por Serafín; y hay una actitud más alerta a los sucesos grupales y menos introspectiva.

Se realizan en el inicio movimientos leves, rápidos y centrales con el tobillo que está rozando constantemente la pared, que derivan luego en movimientos lentos y fuertes de flexión y extensión con el tobillo y luego con la rodilla. Después de esto se sueltan las rodillas a los lados, lo que se convertirá en una posición base que se mantendrá a lo largo de unos 16 minutos, mientras se realizan otros movimientos.

Serafín pregunta constantemente por el estado de la respiración, “¿Cómo está la respiración? Traten de tranquilizarla, vayan hacia adentro de ustedes”. Recomienda, constantemente, hacer respiraciones prolongadas según el ritmo de cada quien. Se escucha el sonido de la respiración. Hay un continuo movimiento de cabezas del grupo para voltear a ver a los demás y seguir el ejercicio. Después, es sólo Serafín el que los voltea a ver constantemente. Él habla de respirar con las caderas, de pensar en la columna como un tipo de ventilador, del cuerpo como un tubo de respiración.

Ciertos segmentos corporales empiezan a realizar trayectos de ida, llegada y regreso. Los lapsos de mantenimiento de la posición antes del regreso, duran unos 30 segundos. Se menciona la idea de las conexiones: se conecta hombro derecho con izquierdo, hombro y talón, isquion y talón con la respiración; las “conexiones ceden”, la respiración acerca las articulaciones. Se indica constantemente: inhala-exhala, círculos de pie, inhala-exhala, flexión, inhala-

exhalo. El movimiento se realiza de manera simétrica, del lado derecho y luego del izquierdo.

Después, se mueven los dos brazos juntos, que se reúnen en el pecho y luego suben hacia el techo, dirigidos por la punta de los dedos; regresan al pecho y se separan a los lados. Las manos se “encuentran en el espacio”, “la energía sale por las yemas”. La trayectoria anterior se modifica: las yemas hacia el techo abren directamente al lado sin parar por el centro. “Liberar tensión, se dice, prolongar los brazos, y la yema de los dedos, las caderas respiran. Las manos viajan, presionan el dorso hacia el piso, suelta, presiona y suelta”. “Con la exhalación la mano derecha va hacia la mano izquierda. Quedamos ahí. Soltamos la tensión de las caderas”, “respiración de las caderas”.

Serafín da indicaciones y los demás detienen el movimiento mientras escuchan.

Se modifica la posición base: las rodillas flexionadas, relajadas hacia los lados, empiezan a extenderse hasta llegar a una segunda posición abierta, isquiones sobre la pared, piernas extendidas hacia los lados, una segunda posición abierta.

Esta posición va a durar unos nueve minutos, mientras que otras partes del cuerpo empiezan a hacer flexiones y extensiones a un tiempo continuo y más o menos rápido, flexiones y extensiones por segundo, círculos de pies también por segundo. Los brazos empiezan a moverse al lado y arriba de la cabeza, sobre el piso, produciendo un sonido al deslizarse, “desliza acelerando el tiempo”, cada vez más rápido, a los lados, sobre la cabeza, dense treinta segundos por trayecto, hasta un segundo por trayecto. “Es puro hueso el que está en movimiento, no hay músculo.”

La posición de base, la segunda abierta, empieza a modificarse, empieza a cerrarse, “ohhhhhh...”. “Estás temblando... yo también...”

El ejercicio siguiente consiste en dejar caer el talón sobre la cadera, regresar la pierna estirada, y flexionar el pie de uno y otro lado. “Colapso talón-isquion. Sube con presión y colapsa para liberar. Fricciona el talón hacia la pared, con la exhalación que vaya, que caiga y regresamos. Quedamos.”

Serafín se prepara para corregir, deja la posición simétrica al grupo, y se diferencia del todo de ellos al asumir un papel de guía. De esta fase realizan una pequeña transición, colocándose con rodillas flexionadas.

Ritornelos y significaciones posibles...

Es bastante claro en esta escena el *tempo* colectivo y rítmico que resiste al paso del tiempo. Tiempo externo marcado por Serafín, regular, audible, que sugiere una permanente conciencia de ese transcurrir, para no perder la unidad grupal, el movimiento en unísono. Es de pensarse que esta vez no se propiciaron tanto las actitudes introspectivas, sino que se empezó la sesión en una actitud de conexión con los demás, con un contacto primero visual y luego auditivo. Por otra parte, el rol del coreógrafo se desprendió más rápidamente de lo grupal que en la sesión anterior.

Llama la atención el lapso de tiempo en que permanecieron en la segunda posición abierta, y que después provocó expresiones de dolor, al parecer, pero en una atmósfera un tanto festiva. A esta posición en yoga se le llama “postura del gesto invertido” (*Viparita karani*), es una postura pasiva que, dicen, alivia el entumecimiento de las piernas y restaura el sistema nervioso (Brown, 2005: 281).

Además, los sucesos tienen una secuencia más claramente cíclica: la voz está sonando constantemente, hace pausas y luego vuelve a intervenir en una especie de *ritornelo* cíclico de voz, movimiento, silencio. Voz, movimiento, silencio...

El *ritornelo* del ciclo se aplica a varias sustancias y materiales, la voz, el silencio, la respiración, el movimiento sobre todo el de las extremidades superiores: inicio, trayecto, llegada, mantenimiento de posición, trayecto de regreso y llegada; al discurso que da una indicación de movimiento y luego expresa la consigna inhala-exhala:

“Flexión

Inhala-exhala

Flexión en la pared y soltar

Flexión y punta, soltar (tensión distensión)

Inhalo-exhalo

Soltar peso en los isquiones

Inhalo-exhalo

Dejar caer rodillas

Inhalo exhalo para que se libere la tensión de las ingles,

Alcanzo a los compañeros con las yemas de los dedos hacia afuera

Inhalo-exhalo

Extiendo

Inhalo exhalo.”¹²

Este formato dota a la experiencia generalizada del ciclo, de ir y regresar, de una organización de tiempo en términos de continuidad e inacabamiento.

En una nueva encarnación del ciclo, esta sección también está marcada por el ciclo de explicación de Serafín, y la ejecución grupal: explicación-ejecución.

Hay una diferenciación de roles: guía-grupo, por cambio de posición, por desfase temporal entre el que guía y los que siguen. Esta diferenciación trae como consecuencia una toma de distancia, de espera en que uno observa mientras el otro ejecuta. Observar, atender, entender, y luego ejecutar, integrar. Observar, ejecutar.

En general, esta primera fase conduce a un distanciamiento mediante la espera, la espera que abre un espacio, un tiempo de vacío relativo, vacío que habla de la diferencia entre el yo y lo otro.

¹² Discurso de Serafín Aponte durante la sesión del 30 de junio.

Ensayo. Fase II (duración similar)

Apuntalamientos psicomotrices

¿Qué hacen?

El trabajo se desarrolla en base al desplazamiento y la locomoción. Inicia con una carrera en círculo. “Más amplio, dice Serafín, lejos, lejos, círculos amplios”, Serafín sugiere una modificación de la carrera usando de forma específica el peso: “que caiga el peso, dejar el peso del pie en el piso, que las caderas vayan al piso”.

Después de unos cuarenta segundos, empiezan a correr con una pareja, “hombro con hombro”, cambia la dirección en que se traza el círculo. Se invierte la dirección del círculo unos veinte segundos, y luego se forma en el centro del salón una ronda con todos mirando adentro de ella, trotando. Del trote se pasa a cambiar el peso de pie a pie, lado a lado, con el tiempo cada vez más lento y aumentando el lapso de tiempo en que se suspenden en el aire. Luego se traslada el peso de pie a pie por diagonales, con cambio de peso hasta el eje de gravedad sobre un pie.

Ritornelos y significaciones posibles...

El contraste de esta fase con la fase anterior viene a introducir las mismas discontinuidades que en la primera sesión: del contacto con el piso, se asciende a una independencia motriz a través del desplazamiento. Se ponen en juego la lógica operatoria para moverse en el espacio, como sucedió anteriormente.

Se alternan, entonces, operaciones mentales de distancia (correr en círculo a tiempo normal, correr en círculo pero en sentido contrario y más rápido) sin perder del todo los elementos conectores del grupo que generaron anteriormente un sentimiento de completud: el ritmo colectivo con los pies, la ronda donde todos están cara a cara, juntos, sintiéndose unos a otros, pero conscientes de su diferencia.

Ensayo. Fase III (duración similar)

Apuntalamientos psicomotrices

¿Qué hacen?

Esta fase, a diferencia de la primera sesión en donde la fase III contrastaba con el carácter fusional con la primera fase, y la fusión distanciada del ritmo grupal de la segunda, ahora se constituye como una intensificación de lo que sucedió en las fases I y II de esta segunda sesión. Aquí parecen llevarse hasta sus últimas consecuencias la distinción de roles y los ciclos de la observación-ejecución, propias de la ritualización de la danza profesional: la división entre el guía y su grupo, el desfase de tiempo de ejecución de uno y otro, el discurso y la observación intermedia entre esos dos tiempos, la espera que esto ocasiona, el espacio psíquico propio para la representación y las operaciones lógicas y mentales; quizá un momento de no-cuerpo, quizá la entrada de temores, de reservas, antes de emprender la ejecución de la acción “modelo”. Tal ciclo conservó en la primera sesión cierto componente de simetría, porque Serafín realizó una buena parte de los ejercicios con el grupo. Sin embargo, en la escena de este día es más evidente su rol diferencial que en la escena anterior, porque se vuelve “modelo”, y porque se vuelve “observador y corrector” de las posiciones personales de cada uno de los miembros del grupo, de manera más contundente.

La fase consta de once ejercicios, tres más que la sesión anterior. Aumenta entonces el número de los ejercicios, la precisión de los diseños y la prescripción del uso de las energías.

1. Se parte de la posición base descrita en la escena anterior. El ejercicio consiste en llevar los brazos arriba por el plano sagital, y luego abajo. La cuenta es marcada, la repiten cuatro veces, veinte segundos para bajar, veinte para subir. Se continúa coordinando la acción con la consigna sobre la respiración: “Flexión abajo, soltamos, cuentas, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7..., exhala, regresa por flexión, recupera”.

2. Con el torso haciendo una forma redondeada, las manos se llevan al centro del cuerpo, para comprimir y luego expandir la energía hasta el límite de la posición de pie. Se realiza según la cuenta de Serafín.
3. Baja el torso, iniciando por la cabeza, al piso, y regresa cabeza y torso por flexión, tres veces.
4. Caída sobre el eje de gravedad en colapso, desde el cuerpo erecto sobre el eje de gravedad, nueve veces. “Que el colapso sea con una exhalación fuerte. Más seguido. A mitad de cuenta”, luego al cuádruple de tiempo.
5. Ejercicio de estiramiento de espalda, con cabeza y torso abajo, entre las piernas, se hace una torsión con un brazo arriba. “Flexión de rodilla derecha, quedamos ahí. Estira, flexión de rodilla izquierda.”
6. Las caderas “se carcajean”. Torso abajo, manos y pies en el piso, las caderas vibran. Serafín corrige el tiempo, porque en algunos casos no se llega a la cualidad vibratoria.
7. Permanece la posición del ejercicio pasado, pero ahora los brazos se alejan de la base de los pies, para trazar un 8 frente al cuerpo sobre el piso. El movimiento es continuo, involucra las rodillas y parece partir desde las caderas, es el torso el que produce el movimiento más visible, pero que en realidad está impulsado a partir de las caderas.
8. Ejercicio de aislamiento de hombros y pecho que se combina con un impulso que lleva los brazos adelante, luego se realiza un alargamiento con cierta tensión y el regreso del torso al eje vertical, con tiempo sostenido. “Cuatro círculos, en el cuarto masaje muy amplio hacia atrás. Suelta impulso. Alarga, siete-ocho. Control. “Barrido”. Recorren las manos el cuerpo. Máximo. Ocho cuentas vertical. Colapso.”
9. Forma circular realizada con los brazos hasta trazar una especie de esfera al frente de los cuerpos, sale la pelvis al lado, luego hacia delante y al otro lado, haciendo un contrapeso entre el torso que va hacia atrás o hacia uno de los lados y la pelvis que va al lado contrario, hasta llegar al centro. “Conecta rodillas con el piso. Dejar el peso atrás, ve a la diagonal, derecha y hacia el

lado, diagonal izquierda, casi caigo. Dejen que caigan sus caderas, recupera centro, suelta, suelta.”

10. Este décimo ejercicio amerita una explicación previa por parte de Serafín: soltar el cuerpo y los brazos, hacen una forma redonda como de una esfera al frente en el plexo, con mucha flexión de rodillas, el peso de la pelvis hace que el cuerpo caiga en redondo sobre las espaldas hacia atrás, sin estirar las piernas, y regresa casi de inmediato para quedar con las rodillas flexionadas y con la esfera “en el plexo”. Después de la explicación y demostración de Serafín, el grupo lo ejecuta con una cualidad muy continua, lo hace cada quien a su tiempo. Serafín demuestra cómo podría hacerse de lado. Después de una pausa entre explicaciones y correcciones se reinicia el ejercicio en grupo, pero cada quien a su tiempo. “Esta es un posición que cuesta mucho. No es movimiento controlado. Otra vez. Pruébenlo. Recupera lento, recupera lento, soltamos.” Hay preguntas del grupo ante la dificultad y la imposibilidad de hacerlo.

11. Lanzamiento de brazos unas 19 veces a un lado y luego al otro. El impulso del brazo jala el cuerpo completo en una torsión. “Volteen a ver al compañero, volteen a ver a Andrea.”

En esta secuencia podemos ver otra vez en juego los contrastes en relación con el uso de las partes del cuerpo, los esfuerzos musculares y la relación con el peso, el tiempo y el espacio. Pero quizá el *ritornelo* más significativo, es el del ciclo, la fragmentación de tiempos y la diferenciación de los roles.

Al terminar, hacen un gesto que parece indicar que se quedaron con cierta sensación en las manos. Miran sus manos, las tocan, hablan de ellas entre sí. Abrazos al final.

Ritornelos y significaciones posibles...

El proceso de esta fase está centrado en el ajuste al modelo y la complejización en la ejecución de éste con todos sus matices, mediante la distinción entre la observación/ejecución. Para llegar a este punto, en esta

segunda sesión, se ha preparado muy bien la atmósfera para trabajar los momentos diferenciales, de manera distinta a lo que sucedió en la sesión anterior.

Mayor número de ejercicios, mayor cantidad de matices por captar y reproducir, mayor habilidad motriz para ejecutarlos. Estamos aquí, ante una sesión de trabajo corporal eminentemente dancístico, propiciado por los roles, la interacción y la disposición deseable en el grupo.

El uso de contrastes y la conciencia de la experiencia que detonan, parece promover una suerte de claridad y lucidez en la experiencia del movimiento.

Charla grupal. La palabra hablada

Empieza la sesión con la toma de palabra de un integrante que llegó tarde a la sesión, quien afirma que pese al retraso, no le costó trabajo integrarse.

El grupo habla del hecho de poder comentar la experiencia. Conocer otra percepción que no es la del cuerpo, enriquece; la palabra revela una gran cantidad de información. Vuelve a surgir la conciencia de la toma de palabra “No hablábamos hasta ahora”, “me integro con mis compañeros a otro nivel”, “se me hace más integral el conocimiento”. El comentar equivale a modificarse, ya que sin hablar “eres una pieza completamente aislada de las voces”. La palabra aparece aquí en su carácter conector. La palabra conecta.

Surge la idea de una percepción del propio cuerpo, acompañada de la percepción del cuerpo de los otros: se dice que en este día se dio más tiempo, más libertad, se percibían los ligamentos, los músculos, el diafragma: “empiezas a sentir como piquetes”. “Se echaron un clavado” al salón, se dejaron llevar por la clase, la respiración genera esa dinámica, “flor que se empieza a abrir”, “estar viajando en el marco de tu ser”. Las caídas, que quizá pudieran suponer cierto riesgo de salir lastimado, se viven como un abandono y una suspensión, “como que no caes sino que resbalas en una suspensión continua”. Saben que no se van a lastimar y la razón de esto “es la forma de llevarlas”.

El otro aparece claramente en los discursos: “me costó trabajo entrar por preocupaciones, pero a través del sentido de la respiración me daba cuenta de que tú estabas dentro y me jalabas”. El otro jala, invita a “entrar” a la dimensión del “aquí y el ahora”. Este aquí y ahora parece ser una dimensión a la que se entra; a la que en un momento dado uno puede ser incapaz de entrar y parece que tiene que ver con la actitud misma ante el presente. “Reflexioné sobre cómo desperdiciamos el presente. El pasado se fue; el futuro, no sabemos. Vivir el presente es disfrutar.” Serafín ha guiado al grupo, dicen, hasta la posibilidad de estar presentes, conectados. Y surge nuevamente el término de las conexiones, conexiones ahora entre los compañeros: “te vuelves sensible a

cómo lo hacen los compañeros, al verlos sí se siente cómo alguien nos jala”. La representación de los otros en el discurso grupal les permite valorar las sesiones pasadas: “En la sesión anterior todos entramos juntos, la respiración fue inmediata”, pero en ésta parece que había niveles distintos, porque no empezaron todos juntos. Se habla aquí de las diferencias, y se ve cómo acceden, claramente, a la disolución del todo grupal indiferenciado. “Me hacía ruido que Andrea no estuviera, era la presencia, era la disciplina.” “Eres parte de mi cuerpo.” Se habla de una energía que se genera cuando están todos. Una parte de alguien espera la llegada del que no está.

El grupo se pregunta qué sucederá cuando lleguen nuevos bailarines, “cuando se integren a este pulmón que ya tenemos, que ya respira”. El afuera del grupo de pronto se insinúa amenazador.

El grupo pasa por un proceso de conciencia de la totalidad y las diferencias: todos juntos respiran cuando lo indica Serafín, pero cada uno siente su ritmo. Con la respiración uno dice “estoy bien”, uno se empieza a abrir, se hiper oxigena.

“Imagínate todo esto poderlo platicar. Sin hablar empiezan y terminan los proyectos, y las personas nunca se conocieron: Baila bien pero... ¿quién es?” Uno le dice a otro “me causa mucha ternura que me permitas conocerte, es prueba de afecto, es cálido oír tu voz”. Se sorprenden de cómo hablan los compañeros. Es acto generoso permitir que te conozcan.

Establecen un contraste con lo que sucede afuera, con el antes y el después de este trabajo. Se refieren, por ejemplo, a trabajos en otras circunstancias, lo que sucede en compañías más grandes, que funcionan como en un sistema de fábrica: dinero, horarios, sin intercambio, todo se queda en los cuerpos. “Eso me causa malestar. Podríamos llegar muy lejos, pero se acaba el proyecto.”

En otros trabajos, con coreógrafos que trabajan sobre la forma, el bailarín no se permite conocerse, ni aceptar su “parte oscura”.

Se preguntan por qué fueron “elegidos” por Serafín, que podría tener a otros “bellos y bellas”. Se formula que Serafín escogió a estos bailarines por cierto tipo de características, por cierto grado de madurez, por su entrega al trabajo.

Estos bailarines, dicen, han hecho una elección: bailar bien. Y se relacionan entre sí a partir de un mecanismo diferente al de la forma; es a través de un trabajo de diálogo para abrirse, para conocerse. “Nos conocemos, luego bailamos.”

Serafín toma la palabra casi al final de la sesión, para hablar de las intenciones que lo llevaron a convocar a diversas personas para realizar este trabajo: le interesa más lo humano, iniciar un trabajo introspectivo y compartirlo con otros, “qué tanto quieres compartir y abrirte”, su propuesta de comunicación estética es comenzar con la parte interna, de la que el movimiento externo será consecuencia. Le interesa la madurez del intérprete, el arte profundo, los canales no técnicos. “Esa es la danza como arte.”

En suma, en esta sesión el punto de partida ya no es un cuerpo mirado de la piel hacia adentro, sino el cuerpo en relación con los otros. Esto no suena gratuito si pensamos que desde el inicio de la sesión de ensayo, se introdujo la distinción de roles, el ciclo de la consigna; supervisión y corrección que pone una, hace poner la atención en el afuera y en los otros. El punto de inicio de esta sesión ya es el otro frente a uno mismo. Se hace evidente una percepción puntual de las sensaciones corporales, pero siempre acompañadas de la evidencia del cuerpo de los otros, en principio del coreógrafo. Además, se percibe la retroacción del otro frente al propio estado de ánimo, “tú me jalabas”. El aquí y ahora se perciben como un recipiente, como un continente al que se puede entrar y, con esta capacidad de reversibilidad, se amplía el ángulo de percepción que lleva a reflexionar sobre el presente, sobre el aquí y el ahora. Curiosamente, aunque a partir del video grabación puede verse que el ensayo fue más racionalizado, más controlado y contabilizado en tiempos y más supervisado, en el grupo se afirma que se dio más libertad; y luego se habla de que las caídas realizadas que podían implicar riesgo se ejecutaron sin problemas. ¿Será, quizá, que el estar más supervisado o más cuidado produce más confianza? ¿Más abandono, más libertad, porque sabemos que el otro está ahí para protegerte?

Por otro lado, así como se es consciente de los otros y de las retroacciones mutuas, también se es igualmente consciente de las ausencias (hace ruido que alguien no haya llegado todavía), y de las diferencias; en la sesión pasada, dicen, la respiración era conjunta, en ésta había “varios niveles”. Por esta capacidad de discriminación, el afuera, claramente diferenciado, puede resultar atemorizante, y surge el lado oscuro de las conexiones: ¿qué pasará cuando vengan otros de afuera, cuando lo diferente pretenda entrar aquí, en nosotros? Después de una ojeada furtiva a un posible afuera, el grupo vuelve a replegarse en la convivencia al interior que parece vivirse con verdadero placer...

Todo parece indicar que han sido elegidos de entre otros bellas y bellos jóvenes, porque este grupo aglutina a integrantes maduros (no necesariamente por su edad), y por capacidad de entrega al trabajo colectivo, que agradece la palabra hablada y que participa en un proyecto dancístico que se basa en compartir y comunicar.

Y otra vez el temor de la finitud: ¿y cuando acabe el proyecto?

Segundo territorio existencial. Una casa, una sala...

Sesión del 1 de julio de 2003. Ensayo y charla grupal

La casa de Olyn

El encuadre doble que sostuvo el proceso de montaje hasta donde pudimos verlo, se completa con esta sesión, que posee características muy distintas a las dos sesiones anteriores.

Para empezar, esta sesión transcurre fuera de todo contacto con los espacios habituales de la danza académica: ni espejos ni barras que recuerden la filiación laboral de este grupo de bailarines. El ensayo del día se desarrolla en casa de Olyn, la escultora. Un espacio privado, con referencias a una historia de vida, a una particularidad; es una casa con plantas, jardín, dos enormes perros amistosos que miran a la cámara que habrá de registrar la sesión. La sala se ha desalojado para funcionar como espacio para ensayos; una alfombra cubre el piso; a unos cuantos pasos está la cocina, con una ventana abierta a la sala, como la apertura de un espacio de comunicación entre lo cotidiano de las ollas y la comida; con la sutileza, abstracción y sofisticación del trabajo de los cuerpos y las esculturas, que habrán de producirse ahí junto. El espacio de la sala, desprovista de muebles, alberga las esculturas colocadas en uno de los extremos largos del espacio rectangular, quietas, “dormidas”, esperando ser despertadas por los bailarines. En absoluto se trata de un espacio frío y neutral; el lugar está cargado de energías personales, con sus objetos, sus olores, sus imágenes.

Antes de iniciar el ensayo, Olyn me conduce al jardín trasero: ahí están otras esculturas colgadas, son entidades flotantes que no tienen necesariamente un abajo o un arriba, un lado u otro. “Están en el agua, me dice Olyn, sí sabes ¿no? Son subacuáticas.” Las esculturas son estructuras perforadas por una cavidad central, algunas tienen prolongaciones como si tuvieran miembros salientes. Aquéllas suspendidas en medio del jardín giran con el aire, oscilan y se pueden ver desde diversos ángulos.

Después entramos a la sala convertida en salón de ensayos, y ocurre la sesión con un itinerario particular.

Ensayo. Inicia la sesión (50-55 min. aprox.)

Apuntalamientos psicomotrices

¿Qué hacen?

Si pudiera definirse en términos generales el tipo de las acciones producidas en esta fase, podríamos decir que consisten en interacciones cuerpo a cuerpo, en contacto y tacto. Se trata de llevar y ser llevado, de tocar y ser tocado por las superficies inertes, y a la vez activas, de las esculturas. La música también genera un ambiente continuo, pues tiene pocas variaciones.

En esta sesión podemos distinguir algunas fases que están marcadas por el tipo de consignas que Serafín emplea verbalmente. A lo largo de todas las fases, improvisa el discurso mientras realiza con el grupo las acciones que propone. Sin duda, tiene objetivos de trabajo bien claros, pero el efecto de hablar moviéndose, y de ajustar sus consignas a lo que están haciendo los bailarines, da una sensación de improvisación, de hablar al vuelo, lo que se acompaña y refuerza por un fondo musical, en el que también la voz que canta improvisa sobre la base de un ritmo estable y orgánico.

A. Fase de introducción. (5 minutos aproximadamente) Esta primera fase parece enfocarse en “calentar” el contacto, preparar para abrir los sentidos en favor de la interacción de las dos superficies: la escultórica y la corporal. Diríamos que es la fase de “despertar a las dormidas”. La voz de Serafín propone tocar, sentir la textura, la forma y el volumen. “Busquen la mayor cantidad de contacto, iniciando con partes pequeñas como manos, pies, y luego todo el cuerpo.” Les pide quitarse las calcetas para poder sentir las superficies con los pies. Los bailarines producen acciones de recorrido de las superficies escultóricas, algunos buscando que el resultado sea una forma propiamente dancística, que la cámara registra como formas impactantes en sentido visual, como pequeñas danzas, piernas altas, puntas, extensiones, pero con rupturas porque la necesidad material de mover las esculturas introduce una gestualidad cotidiana de acciones físicas para la manipulación. Otros se concentran en explorar el vínculo cuerpo-escultura, pensando menos

en el resultado visual y más en la sensación misma del contacto concreto, experimentando más en el registro del disfrute, con acciones físicas focalizadas en un objetivo (visualmente no se produce la imagen de una forma, sino de un individuo concentrado en una actividad interna). “Agoten la forma”, “qué tanto abarca el cuerpo, cómo es ese contacto con ese cuerpo.” Los bailarines tocan las esculturas con las caras, las manos, los pies, que tocan y recorren la superficie. A veces se sientan junto a la escultura, a veces se instalan sobre ellas, dejando todo el peso del cuerpo en esas estructuras, empiezan a **jugar con el equilibrio** (las esculturas no son estables, no tienen base) y otros continúan con el **contacto táctil**. “Vean cómo comienzan a interactuar con algo movable, dialoguen con el otro cuerpo, tengan con él un trato amable.”

B. Fase con pocas indicaciones. (7 minutos aproximadamente) Después hay una fase en la que la voz de Serafín se escucha menos. El movimiento es ya menos resultado de la obediencia a las consignas escuchadas y más producto de procesos individuales. Los bailarines tienden a producir más o menos cuatro tipos de acciones básicas con las esculturas y sus múltiples variaciones.

1.- Cargar la escultura. Los bailarines de pie, metidos dentro del hoyo de la escultura, o bien, acostados como gato boca arriba, cargando la escultura con brazos y pies.

2.- Subirse en ellas de pie y jugar con el peso y la inestabilidad de las esculturas que no tienen lados planos. No se hacen esperar las caídas desde la superficie inestable, “aquí no hay accidentes, dice Serafín, todo es un diálogo, la caída es un cambio de posición y eso es parte del diálogo”.

3.- Acostarse en ellas, el cuerpo siguiendo los contornos y moviendo manos y pies. El movimiento de esos cuerpos relajados sobre las superficies curvilíneas produce una sensación de continuidad, de movimiento que no para, pero que no se desplaza.

4.- Arrastrarlas, algunos desplazándose más, yendo casi de un extremo al otro del espacio, otros casi sin desplazarse.

C. Fase de consignas. (23 minutos aproximadamente) Esta fase produce un corte en la continuidad de la atmósfera anterior. Se inician las consignas muy

específicas, donde el trabajo es pararse sobre las esculturas con un número determinado de puntos de apoyo. Por ahí, uno de los bailarines no puede ajustarse de manera inmediata a este cambio de dinámica del proceso personal de la fase anterior, a la homogeneidad de las acciones grupales. Mientras esta etapa tiende a unificar las acciones de todos, en determinados momentos, él continúa con el ritmo lento de la exploración individual. Serafín propone, “Nos paramos sobre la escultura en cuatro puntos (pueden ser dos manos, dos pies, una mano, pies, un hombro, etcétera); se trata de un equilibrio precario, luego tres, dos...”; al encontrar los puntos marcados hay un alto en el movimiento. Serafín, en un momento dado, se detiene y hace observaciones. Cambia el ritmo radicalmente al marcar una especie de *staccatos* al llegar a cada posición propuesta. “Sobre un punto, llegó (el movimiento de los bailarines se detiene de golpe); dos, ya llegó”. El movimiento se detiene unos cinco segundos antes de escuchar y acatar la siguiente propuesta. Luego Serafín añade al número de puntos de apoyo una especificación de las partes del cuerpo que funcionarán como tal: “Dos puntos, mano y pie, tres puntos, cabeza, mano y pie, dos puntos, los que quieran”, hay un equilibrio precario, hay inestabilidad, trastabilleos, tomen su tiempo –dice- dos puntos, espalda y pie”.

Después viene un momento en que se suspende el flujo de las acciones, que sirve para que el grupo descanse, porque no ha habido pausas en el trabajo, y que Serafín aprovecha para demostrar: propone cuatro puntos de apoyo boca abajo y luego ágilmente cambia el cuerpo de dirección boca arriba con los mismos cuatro puntos. Luego la consigna es cambiar las partes del cuerpo respetando el número. Este momento propone una ruptura que trae a este espacio la estructura relacional observación-ejecución, tan evidente en las sesiones en el salón de ensayos. En este primero de julio, la división de roles entre coreógrafo y grupo se da sólo por un momento, mismo que salta sobre el fondo de una fusión relativa de todo el grupo con las esculturas, en donde las acciones están llevadas por la voz y la música.

Luego, se reinicia el ritmo anterior, la continuidad, y se añade a los factores de número y tipo de puntos de apoyo, el cambio de escultura. Continúan los cambios de escultura y la sensación de desequilibrio constante. “No busquen una posición cómoda, exijan al cuerpo un equilibrio precario.” Los bailarines hacen movimientos con las esculturas para jugar con el peso y el desequilibrio, hay caídas. Se bajan de la escultura, la mueven e intentan subir hasta las superficies más altas, o bien repiten movimientos una y otra vez para abordar la escultura hasta que ésta “se deja”. “Tengan contacto con la escultura en algunos puntos y el resto del cuerpo se mueve libre.” La siguiente consigna es manipular la escultura un rato y luego cambiar a otra, “las podemos trasladar, rodar”. Así, los bailarines hacen girar la escultura, sobre el piso o en el aire, se cambia la posición en que se carga, se arrastra y se lleva. En esta manipulación, los bailarines se fusionan con la escultura, produciendo la sensación de seres extraños; la escultura se convierte en los pies de la criatura, los bailarines son sus manos. Serafín, en general, imprime una energía más visible a los movimientos: más rápidos, más fuertes o con desplazamientos más largos.

D. Fase del cuerpo total. (5 minutos aproximadamente) Para terminar, Serafín propone unir todas las esculturas en una sola estructura. Las extensiones de una escultura penetran en los huecos de las otras hasta crear una mole homogénea, una gran escultura. Los bailarines se meten en los huecos y se amoldan a las extensiones de la gran escultura, se fusionan cuerpos escultóricos y cuerpos humanos en una escultura mayor, hecha de carne y fibra de vidrio. Cierran los ojos, se funden, son un todo, permanecen así un rato.

E. Intercambio de comentarios después de las acciones. “Guau...”, se escucha en el grupo cuando se incorporan. Hablan de las acciones concretas, de los procedimientos operativos necesarios para su participación en las acciones previamente realizadas. Predomina la referencia a los actos técnicos, a las negociaciones que tuvieron que hacer los cuerpos para interactuar con las esculturas, a la voluntad de ajustar el movimiento propio a lo otro, “tuve que

hacer movimientos pequeños para poderme meter”, “tuve que incorporar mi movimiento a la forma de ella”. Surge la experiencia de equilibrio con cada escultura: “son como compañeras que bailan contigo, das vueltas con ellas, te llevan en ese ritmo circular, en espirales, bajas y subes con ese movimiento continuo”. Tiene, dicen, una textura como de mar, como de agua; ellas tienen una sensación de agua de por sí, “a mí me transmitía como ese fluir, tienen la textura extraña de donde rompen las olas”, “dan la idea de las rocas cerca del mar que son resbalosas, somos como moluscos que entran en simbiosis con ellas, microorganismos que se fueran adhiriendo a las esculturas, el musgo”. Serafín propone retomar para las siguientes ocasiones esas sensaciones para trabajar con las esculturas. Se habla ahora del papel que tuvo Serafín en todas esas dinámicas: “tu presencia, dice uno de los bailarines, provocó otro tipo de comunicación entre ellas y nosotros”. Dice Serafín: “yo había estado dirigiendo desde fuera y como espectador”. Finalmente, hablan del hecho técnico de la reconstrucción de la escultura; en sesiones pasadas lo habían hecho, pero es difícil volver a reproducir la colocación de las esculturas para que quede la misma gran escultura. Se preguntan, ¿cómo registrarla para poder reconstruirla?

Ritornelos y significaciones posibles...

Esta sesión es de lo más evocadora. Desde su ubicación en una casa habitación hasta su remate en una gran escultura hecha de piel, carne y fibra de vidrio, se muestra rica en significaciones en las que lo real y lo imaginario se entremezclan de manera inédita. Considero que, de por sí las esculturas son estructuras con elementos arcaicos, orificios, miembros salientes y constituyen así un material ante el cual cualquier psicoanalista ortodoxo podría regodearse en múltiples interpretaciones. De momento, podemos pensar que esos elementos podrían llevar al grupo a fuertes estados regresivos en los que se movilizarían intensamente los procesos primarios del psiquismo. Sin embargo, pese a que los miembros sobresalientes y cavidades orificiales promovieron

imágenes arcaicas en los integrantes del grupo, no por eso se trató de una sesión catártica que los llevara a la pérdida de conciencia.

Mi interpretación, aquí, recupera la noción del itinerario de la acción a la representación: Si revisamos el orden y la duración de las fases de la sesión, encontraremos que hay un cierto equilibrio entre el evocador arcaísmo de algunas situaciones y la puesta en juego de procesos secundarios, de racionalización y control.

La sesión inicia con la preparación con el contacto. En el contacto hay continuo roce con las superficies, una continua indefinición entre el yo y lo otro. Se produce una experiencia sobre la piel, de tocar y ser tocado con esta reversibilidad propia de las sensaciones propioceptivas en las que uno siente el objeto, y a la vez uno siente que siente. Esta suerte de fusión se mediatiza con la escucha de una voz, la de Serafín. El tacto y el contacto piel a piel, o piel a objeto, podría llevar a un fuerte estado regresivo, pero el hecho de estar escuchando la voz permite al grupo tener un nexo con aquello que no está en la piel, sino en el oído, y que produce una mediación en el contacto con lo otro.

La segunda fase, sin embargo, suprime este mediador y deja un tanto abandonados a los bailarines al contacto y a su propio tiempo, porque ya casi no se escucha la voz, que no rompe la temporalidad, no la divide. Durante siete minutos sólo permanece la música, el ritmo continuo, el roce de las pieles con la fibra de vidrio, la mirada y la motricidad puesta en las superficies rugosas del Morador o de la Criatura... Circularidad del tiempo, constancia, pérdida de la noción del tiempo, pura continuidad y luego, de regreso a la razón y al control: viene la fase más larga de la sesión, en donde sobreviene la conciencia del transcurso del tiempo, que se divide en fragmentos, ordenados por la voz que vuelve a aparecer ahora con más persistencia y con mayor voluntad de prescripción.

La voz matiza y media el contacto entre las esculturas y los cuerpos, la relación está dictada desde fuera hasta cierto punto; sin embargo, la relación con las esculturas es personal. Todos están juntos moviéndose, pero hay uno de ellos, Serafín, que se mueve y habla a la vez, participa de la acción, pero debe tener

una visión estratégica un poco más amplia, para poder dirigir las acciones de los otros.

Este fenómeno de la voz que también actúa, de la voz que no es “ojo” que me “observa” sino “voz que se mueve a mi lado”, aparecerá en el discurso posterior al ensayo. En esta sesión, la voz se vuelve “compañera de al lado” de manera predominante.

Es interesante evidenciar que el tránsito entre la fase de abandono individual y esta fase de pautas de movimiento más cerradas, no fluyó en todos los bailarines; hubo quien se quedó fijado en el abandono y tardó en incorporarse a la siguiente fase y poder acatar las pautas.

El remate de estas acciones es por demás significativo: la gran escultura de esculturas y cuerpos, la metáfora de este colectivo que se ha venido percibiendo a sí mismo como un único cuerpo que puede vivirse completo o con la falta de un miembro, y que, como cuerpo que debe estar completo, se cuestiona si es posible tolerar la adquisición de nuevos miembros y la pérdida de otros... ¿qué clase de cuerpo es éste?

Finalmente, es importante observar que el discurso producido al final del ensayo, alternó un lenguaje técnico, racional, descriptivo de cómo resolvieron algunas situaciones, como hacer “movimientos pequeños” para poder entrar en los orificios, con evocaciones metafóricas en las que imaginaron ser como moluscos, sentirse dentro del agua.

Se habla de lo real y de lo imaginario, se atiende a la descripción y a la evocación. En este momento hablan todavía dentro de la situación, hablan todavía sentados sobre las superficies escultóricas, hablan todavía señalando la curva o el orificio, cavidades en las que se movieron, con las que pensaron y sintieron.

Charla grupal. La palabra hablada (50-55 min. aprox.)

Cambio de escena. De la sala vacía pasamos al comedor de la casa de Olyn. Una vez instalados en torno a la mesa, sentados frente a frente, el grupo empieza expresando la necesidad de hablar de lo que ha sucedido entre bailarines y esculturas. “Se nos va lo inmediato”.

En esta sesión tocan fundamentalmente tres temas:

- El papel y participación de Serafín, diferente en esta sesión que en las anteriores con esculturas. Al parecer en sesiones anteriores, Serafín era director, observador y voz en los ensayos, era la “voz que observa”. Ahora es la “voz que se mueve a mi lado” y eso causó inquietud, para él mismo y para algunos de los miembros del grupo. El hecho de que se haya integrado a la acción generó, dicen, una energía nueva. Serafín dirige, hace coreografía, participa en el movimiento. “Es complicado, dice, estar despierto con mis sentidos y dirigiendo.” La nueva participación de Serafín modificó la dinámica. “Hay una química distinta con su presencia que hace sentir el espacio más lleno, antes sólo escuchábamos su voz”, y se preguntan “¿qué va a pasar cuando lleguen nuevas personas?”. “Tu voz adentro es diferente que afuera, el espacio, la energía. Tu ritmo era otro, no me gustó ese otro ritmo, me metí dentro de una burbuja, me metí dentro de mi esfera”, “sí, dice Serafín, venía en el 1, 2,3... Ser mi conciencia y ser la conciencia de ustedes es muy difícil”.

- La continuidad entre el trabajo individual en el salón y el trabajo de interacción con las esculturas: el salón de clase te prepara para trabajar con superficies irregulares, la escultura te lleva fuera de centro. Respecto de las caídas durante el ensayo, refieren falta de temor a caer, quizá hay temor de lastimar al que está cerca pero no a la caída misma. “Caer es lo mismo que llegar al límite, pero más sutil, la caída real es lo mismo que llegar al límite, no hay miedo a caer.” Hablan de las dificultades de ese día con el armado de la gran escultura: “La escultura abría un túnel y yo me metía a ese cuerpo ya creado. Me fusioné con ella, yo sentí que era un solo cuerpo, estaba tragado por la mitad de mi torso, éramos uno solo”. Se deja ver en el grupo esta idea de

cuerpo total, susceptible de pérdidas y de adquisiciones, puesto que hay una “inversión emocional”. El trabajo con las esculturas recuerda elementos inconscientes, figuras felices. Éste es el espíritu del grupo, dicen, la escultodanza, la interdisciplina, la multidisciplina.

- La próxima ausencia de uno de los miembros presentes. Las nuevas presencias alteran, pero el trabajo mismo con las esculturas enseña a abrirse a aceptar lo nuevo, (y ¿servirá también para aceptar la ausencia?) “Hablamos de ausencia y cuando yo me vaya ¿qué va a pasar?”, es importante que alguien esté o no esté, se modifica la experiencia, preocupa, ¿qué será volver después de un tiempo? “No me van a ver.” Se intenta ver lo positivo de que alguien se vaya, se llene de nuevas experiencias y las devuelva al grupo a su regreso para enriquecer la vida del colectivo, y viceversa, el próximo ausente se va con todo lo aprendido, con “la calidez de Serafín, las piernas más fuertes, más seguro, más libre, con más confianza para la escena”. “Los cambios pueden hacerte ruido, yo lo estoy sintiendo.” Pero está la esperanza del regreso, de todo lo que el grupo tiene aún por hacer; este proyecto inspira respeto. “Estamos iniciando, tenemos que ir al mar, se te abre el universo.”

Ritornelos y significaciones posibles...

Este discurso no viene directamente de la acción con las esculturas, está mediado por los comentarios posteriores al ensayo, todavía con las esculturas al lado. Sin embargo, no es lo mismo hablar sentado en una escultura que fue compañera de trabajo, a desplazarse hasta una mesa de comedor, sentarse y charlar. Este momento, pese a no ser el único lugar donde se ha hablado, se identifica como el “momento para hablar”.

Es interesante percibir la inquietud causada por el cambio de “voz que mira” a “voz que se mueve”. De hecho, en los ensayos en el salón la voz se movía. ¿Por qué aquí causó, incluso, cierta molestia?

Podría pensarse que “la voz que observa” también protege, y la “voz que se mueve” corre el riesgo, igual que los que sólo se mueven, de caer de las esculturas. Todo parece indicar que, en sesiones anteriores (fuera de este

dispositivo de investigación) este espacio de tanta intimidad como una sala junto a la cocina con las esculturas, se vio protegido por la voz que observa, y este día su ausencia hizo sentir una suerte de desprotección. Pareciera que romper con el esquema observación-ejecución, maestro-alumno, para trabajar bajo un modelo intermedio como el que representa “la voz que se mueve”, genera cierta ambivalencia. La voz que observa parece dar seguridad. Si todos somos iguales, ¿quién cuida de nosotros?

La evidencia de lo importante que puede ser este tipo de matices interpersonales, crea la conciencia en el grupo de lo delicado que puede ser una ausencia o una nueva presencia. Nuevamente surge el miedo al afuera.

Por otra parte, el grupo se encarga nuevamente de establecer vínculos entre el trabajo del salón y el trabajo con esculturas.

Durante el ensayo, los cuerpos trabajaron sobre los límites entre el yo y lo otro entre la carne y la fibra de vidrio, y en el discurso posterior se evidenció una conciencia intensa del afuera del grupo: el temor a irse, el temor a dejar entrar.

En el momento de este encuentro verbal, el grupo se encontraba en una situación límite: de actuarse y percibirse como un cuerpo completo, tendrían que operarse ciertas rupturas: abrirse para soltar, abrirse para dejar entrar.

Último encuentro. Tarde lluviosa, unas sillas, una charla...

Finalmente, ¿qué es una intervención en el campo de la investigación? Sólo un paréntesis en el transcurso del *continuum* de lo cotidiano. Un corte, un lapso, más o menos prolongado, en el flujo del movimiento social, una pequeña isleta en el inmenso mar azul. Principio y fin de un proceso de vivencia e investigación, nos reunimos con todo el colectivo para cerrar, para cercar de una vez por todas, la isleta de nuestro encuentro. En efecto, la experiencia grupal bajo el encuadre del dispositivo propuesto para esta investigación, debía tener un cierre. Bailarines y coreógrafos seguirían trabajando después de terminar su contacto conmigo y con esta investigación. El breve ciclo de encuentros debía llegar a su fin de manera formal, debíamos pues ritualizar nuestra despedida.

Tarde del 4 de julio (60 min. aprox.)

Recién llegados de la calle, del mundo, de la vida de cada uno, todos llegamos al salón de ensayos que ocupamos en los primeros ensayos, ahora habilitado como sala de juntas, con sillas dispuestas en círculo, sin mesa que se interpusiera entre nosotros.

Son varios los temas que surgieron en esta sesión de cierre:

“Nosotros” y “los otros”...

El grupo empieza la sesión hablando de un ensayo matutino que ocurrió fuera de este dispositivo, pero que viene a surgir aquí como material de experiencia.

“¿Cómo te sientes?”, se preguntan, “yo bien, a pesar de que el ensayo estuvo medio *cortadón* sin Serafín”. Surge de manera contundente la presencia de un nuevo integrante, que se reunió con ellos en el mencionado ensayo. El grupo manifiesta extrañeza ante un elemento nuevo que no comparte con ellos el mismo modo de encontrarse con las esculturas. “Se le dijo, vamos a trabajar las esculturas”, y lo que hizo fue “estar cerca de las esculturas”, “no quería hacer lo que estábamos haciendo, agarró su onda, reflejaba mucho temor, las

esculturas le imponían”, “me puse en su lugar, su cuerpo tan pequeño, tan delgado, me di cuenta de que la escultura era pesada”. Alguno de ellos, cuentan, le sugiere que tome una escultura más ligera para trabajar, pero el nuevo integrante no acepta la propuesta.

El grupo se refiere a las esculturas por su nombre, “Morador”, “Criatura”. Ellos conocen la forma de acercamiento, las conocen a “ellas”. “Contactar con la escultura desde la textura, el volumen. Imprimir peso sobre los puntos de apoyo, donde sientes la estabilidad y la inestabilidad.”

Ellos, parece ser, han integrado a sus personas “el método”, la forma, y hablan de la experiencia que tuvieron dos de ellos en una fiesta: se pusieron a bailar los dos hombres, “él y yo, así, de repente, nos encontramos en medio del universo. Fluyó, no sé si fue el lugar”. Atribuyen el trabajo con las esculturas lo que ellos hicieron en aquella fiesta. “De pronto en una fiesta se hace la gran obra, se establece la comunicación, las experiencias conjuntas.” Es porque conocen el trabajo cuerpo a cuerpo que han experimentado con las esculturas, fue así como improvisaron en la fiesta. Se rompió el prejuicio de tocar a otro hombre, se han modificado sus percepciones de cómo trabajar. Dos miembros del grupo construyen una obra efímera en un espacio fuera del suyo, en el “afuera”. Produjeron en otro lugar una “escultodanza”, podríamos decir. La plasman en medio de una masa de gente, la hacen emerger reluciente, diferenciada, sobre el fondo de los otros, distintos, ajenos al proceso.

Se hace evidente la creencia de que el grupo ha adquirido un aprendizaje que sólo se ha podido dar en este colectivo, que marca una ruptura fuerte con otras formas de entrenamiento que no permitirían el trabajo cuerpo a cuerpo que ellos han logrado. Eso los hace, de alguna manera, ser grupo: “Para trabajar en esta obra no puedes entrenarte con Graham, o en ballet, y luego bailar con las esculturas. La gente que llega al grupo debe tener claridad. Porque la relación con las esculturas empieza con tu cuerpo y lo vas incorporando a ellas poco a poco”.

Llevar su reflexión hasta los condicionamientos culturales de la relación con las esculturas en general, con cualquier escultura: “no te dejan tocarla, aquí sí se transgrede ese espacio”.

Tocar y ser tocado...

Se establece un juego paradójico entre el placer de tocar la escultura y todas las evocaciones sensoriales que detona, y el riesgo de romper, de dañar. “Es muy sensual el trabajo con las esculturas, cuando las tocamos se despierta un canal sensorial: la sensualidad, me estoy excitando (risas), sus formas, sus curvas.” “Esculturas con formas fálicas o femeninas, amplias, como un gran útero, me sentía en gestación”, “estar tocando miles de rayitas, conchas, material acuático, dureza”, “hay conexiones que nos llevan a ese nivel”. Hablan de lo inconsciente que despierta una “memoria ancestral”. ¿Y qué sucede en quien mira el contacto? Ahí, desde el ojo externo, viene la conciencia del riesgo, en el que está afuera, en el que mira, a diferencia de lo que le sucede al que está dentro y toca, el que es mirado. Olyn la escultora, dicen, comentó que le daba terror el cómo se iban a relacionar los bailarines con los materiales, y dijo al nuevo integrante: “¿Cómo vas a cargar eso?” Surge el principio de realidad, tocar tiene sus consecuencias, “jamás pensé que pudiera romperse”, “uno de los Moradores del espacio, dice el grupo, está *tocado*, y eso también impactó al nuevo integrante. Al principio tocaron con inocencia, sin miedo. El grupo se pregunta cómo va a continuar el trabajo de interacción con las esculturas con el miedo de por medio. La gran metáfora es que finalmente los otros bailarines son como esculturas, son un otro que puede tocar y ser tocado. No todos los bailarines aceptan ser tocados, se reproduce la consigna vigente en lo referente a las esculturas de no tocar, pero en relación con el cuerpo humano (¿se romperá también?)

-Las esculturas como entrenamiento

El grupo habla de reiniciar un entrenamiento con las esculturas, verbalizarlo, como ahora lo hacen. “Nos ha servido este trabajo porque nos hubiéramos quedado en lo sensorial, muy íntimo, muy individuo.”

La llegada del nuevo integrante, que se asemeja a las esculturas frágiles, le plantea al grupo la necesidad de generar un entrenamiento apropiado. Nuevamente el principio de realidad surge implacable a través de la contundencia de un “otro” con quien hay que renegociar el proceso de diálogo. Al nuevo integrante pareció ocurrirle algo con esa prohibición de tocar. Hay que darle confianza, es como “otro material” con el que hay que volver a “empezar”, llevarlo de regreso al estado de inocencia. La forma de entrenarse puede generar confianza. En la sesión de esa mañana, cuentan, surgió la idea de hacer desnudos, ante lo cual el nuevo integrante dijo de inmediato “No”.

En el grupo, concluyen, hay ya un nivel de apertura. “El grupo tiene ese nivel y habrá gente que no lo entienda. Es un proceso de selección natural. Se hace una conexión de todos porque hay una complicidad del juego”.

Así, en este último encuentro, el grupo se concibe como un “nosotros” ante la encrucijada de hacerle entender a “los otros” las reglas de su adentro o bien, ceder, reiniciar, reformular las nuevas reglas, para acoger a los “nuevos”.

Después de toda la luminosidad antes vivida, de toda la sensualidad, el apego del grupo, lo lúdico de la experiencia, en esta sesión se manifiesta de manera contundente el principio de realidad: las esculturas pueden romperse. La amenaza fundamental de este colectivo, de todo el proyecto de la “escultodanza”, se enfrenta a su paradoja central, que al bailar con las esculturas la materia grite “me rompes”, y sobrevenga la culpa de tocar, de lastimar. Adiós a la inocencia, a la naturalidad del contacto. El nuevo integrante es portador del temor: no toca con confianza, no comparte el diálogo con las esculturas.

La sesión es atravesada por una suerte de dialéctica, porque ante esta evidencia de la posibilidad de desilusión y de culpabilización, el colectivo se sustenta como el concededor de este tipo de trabajo, tal como puede verse en la narración eufórica que hacen de la escena de la fiesta: hablan del éxtasis que han logrado alcanzar con el trabajo en conjunto, el dominio de los contactos que dieron como resultado el momento en que dos de nuestros bailarines sorprendieron a los demás, bailando juntos al estilo de la escultodanza.

Incluso, ante la fragilidad de los nuevos y de las mismas esculturas, surge quizá como reacción defensiva la idea de que todo aquel que entre al grupo, tendrá que ajustarse al “nivel” que éste ya tiene. Ellos tienen “el método de trabajo”.

Pero, como un colectivo bien entrenado en la negociación con lo otro, en el contacto amable con lo diferente, aunque por momentos se instalan en la omnipotencia y la negación de lo frágil, recuperan como síntesis la necesidad de retrainar, de reentrenarse con las esculturas, de volver a empezar con ellas y con los nuevos.

El nivel más abstracto de la reflexión en este 4 de julio, permite ver el grado de distancia que el grupo ha tendido respecto de aquel discurso referido a los actos técnicos o a las sensaciones del cuerpo inmediato o de los otros. Abundan aquí elementos de reflexión sobre la culpa, el placer, la cultura del no-contacto, la trasgresión, la necesidad de reelaborar formas de trabajo.

En esta sesión de cierre, frescos, sin antes haber sudado una gota, el grupo accede a amplios horizontes en los que, sin embargo, está toda la vitalidad de lo vivido. Aunque piensan en este momento con la cabeza más fría, el discurso sigue impregnado de sensaciones, contactos, procesos, tecnicidad, afectividad. Sin duda, lo bailado, nadie se los quita.

CONCLUSIONES

I.

Pareciera que este trabajo que aquí termina estuviera dirigido sólo al reducido número de personas que dedican su vida a la danza y específicamente, a la danza contemporánea. Sin duda esto es cierto, pero hasta cierto punto. Efectivamente, desde hace ya algún tiempo, muchos de quienes participamos en montajes coreográficos de danza contemporánea, nos hemos preguntado por qué en tantas ocasiones uno puede quedar tan devastado, tan frustrado y confundido al terminar un proceso de montaje, del cual ninguno de los participantes quiere volver a saber nada, si, en el mejor de los casos, el montaje fue concluido. Lo interesante es que las experiencias poco gratas son las que inundan el discurso de los agentes. Pocas veces se formulan discursos de agrado, de satisfacción con el proceso, de deseos de querer volver a trabajar con cierto coreógrafo, con cierto grupo. Evidentemente, estamos hablando de que estas formulaciones sobre la experiencia de montaje se dan en el marco de la dinámica independiente que se inscribe en este siglo XXI, época de conexiones en que la danza ya no es un monumento, sino una red. Recordemos que en la primera década del presente siglo ya no se vive, de manera privilegiada, la danza como código estabilizado, sino que lo más usual es enfrentarse a la movilidad de las conexiones. Lejos estamos de aquella mística de la que hablan los maestros que vivieron la fundación del contemporáneo profesional, el respeto por lo absoluto y la impertinencia -e incluso imposibilidad- de cuestionamientos sobre lo dado. Ya no hay a quién rendirle culto. No es casual la ausencia de templos, cuando los Estados neoliberales desabastecidos ya no brindan garantías a los individuos y a los pequeños grupos. Así, quienes formulan discursos de desconcierto, no se han introducido a un templo, han cruzado puentes, han ocupado y desocupado territorios, han caminado por múltiples caminos, y llegado y dejado muchos puntos de destino.

Es una época en la que los actores tienen la plena conciencia y certeza de que son autores y constructores de las danzas, y los procesos producidos están abandonados a sus propias capacidades de creación, gestión y organización. Se vive en un mundo abierto a las propuestas, pero tanta apertura reduce la necesidad de compromiso a largo plazo, en aras de dejarse llevar por la marea de la negociación, del pragmatismo. Época que puede llevar al vacío, porque en ella cabe casi cualquier cosa y no hay encargos imperativos, ni en el imaginario ni en las instituciones, que garanticen la permanencia o el seguimiento de experiencias que funcionen a más largo plazo que el vencimiento del apoyo económico para la realización del proyecto concreto.

Es claro: ya no es una época propicia para los *grandes proyectos*, pero el formato del proyecto corto no parece garantizar calidad experiencial del hacer creativo en la danza. No parece descabellado pensar que valdría operar cambios en el modo de vida profesional de los agentes. ¿No es legítimo pensar que se puede vivir mejor, que se podrían estar experimentando mejor los procesos en este campo profesional? No estaría de más pensar en que quizá las empresas de creación, incluyendo todas sus fases de creación, promoción, etc., podrían estar guiadas por creencias y estrategias más conscientes. Es decir, si los agentes no tienen certezas ni económicas ni promocionales, y nadie garantiza un final feliz, por lo mismo, hay que indagar porqué algunas veces éste no se alcanza y, cuando se alcanza, saber un poco cómo puede repetirse el éxito.

Siguiendo un argumento racional, lo ideal sería poder ver el mecanismo por dentro para poder componerlo y recomponerlo a voluntad. La compleja mecánica de la actividad independiente de danza contemporánea no pretende ser agotada en esta investigación; tan sólo me he movido con el ánimo de desentrañar una parte de la problemática y, en este sentido, he tratado de entender qué se siente estar ahí, en medio de un montaje.

Al inicio de estas conclusiones decía que este trabajo parecía estar dirigido sólo a los hacedores de la danza; sin embargo, considero que de manera

mediada llegará, tarde o temprano, a otros grupos de lectores y públicos interesados. Hablar de la actividad de creación en danza tendría como efecto, en el mejor de los casos, hacerse entender por quienes no participan directamente de esta actividad. Como cualquier actividad artística, la danza contemporánea amerita que se le socialice por otras vías de comunicación. Muchos artistas plásticos, dramaturgos, cineastas, se permiten hablar sobre su hacer, decir cómo hicieron y por qué hicieron, tanto en términos técnicos como en términos vivenciales. Los seres humanos pueden transmitir, socializar y comunicar, empleando todas sus facultades. No está de más que los agentes de la danza hablen por más vías que la puramente dancística, sobre todo si este discurso les permite producir nuevas significaciones para reelaborar sus prácticas y, además, transmitir sus razones y sus procedimientos a los externos, quienes, a partir de éstos, también pueden producir nuevas significaciones al enfrentarse con el fenómeno dancístico en sí mismo.

Pues bien, este trabajo se ha fundado sobre la creencia de que es posible hacer legible a otros, al menos de alguna manera, lo que se experimenta internamente, a lo largo de un proceso de montaje. He creído que lo que los individuos viven en sus acciones y proceder, lo interno, lo invisible, puede ser perceptible por el investigador, y comunicable a otros, al menos de cierta forma, en este caso, esquizoanalítica.

En efecto, a lo largo de esta investigación elegí decir “algo” de la práctica del montaje coreográfico en danza contemporánea (porque ningún discurso puede decirlo todo). Para empezar, el enfoque *esquizo* nos ha llevado a abordar “lo que vive”, la fenomenicidad de la danza contemporánea. Abordar lo que vive nos acercó a la idea de *feedback*, en donde los fenómenos se producen en el tiempo, se tejen en un ir y venir de un punto a otro. Nada está cerrado, o por lo menos, nada cerrado me interesa describir aquí.

La tarea ha sido desbordar el campo del movimiento mismo, para dar cuenta de sus flujos de ida y vuelta entre el interior de los individuos y las configuraciones de la grupalidad. Entramos al mundo íntimo de un pequeño colectivo, inserto en esta época de las conexiones; a través de él accedimos a

la paradoja de esta época: permisiva, menos determinada por los condicionamientos arquitectónicos, y más tendiente a la movilidad y propositividad. También época de desapego por el advenimiento siempre constante de los finales de proyecto. Ambivalencia entre lazos de intimidad fuertes, y la certeza de una ruptura próxima.

Quiero resumir, en pocas líneas, algunos criterios teórico metodológicos que funcionaron en esta investigación. Con fundamentos en la psicología social, partimos de la idea de que al participar en cualquier tarea colectiva, los sujetos viven, perciben a los demás, y se perciben a sí mismos de **cierta forma**, y también, tratándose de una actividad particular, con una pasta para modelar y materialidad específica como la creación coreográfica contemporánea, se me presentaron algunos retos:

- Cómo describir esa materialidad, cuál es la “cierta forma” en que se vivieron los miembros del colectivo al que nos acercamos, y luego, cómo poder hacer accesible y comunicable esa experiencia al lector, esa manera de vivir y vivirse. Si desde hace años he venido buscando una lectura del movimiento que vaya más allá de lo visible, en este trabajo sí que pude explorar en algunas profundidades. Ya no sólo describir el “arriba-abajo”, “lado-lado”, sino por qué se va arriba o abajo; cuál es la experiencia interna y secreta que porta cada cambio de dirección, cada uso dimensional, cada mutación de la tensión muscular: sus cargas afectivas de internalización y externalización, las significaciones inéditas que tiene cada situación de movimiento para cada sujeto, las emergencias particulares de cada interacción. A la pregunta “¿qué significa moverse de una u otra manera?”, uno no puede responder con un holograma en el que se mire al cuerpo individual como portador de todas las significaciones, sino encuadrar una situación compleja que construye sus significaciones mediante su gestalt única, ubicada en espacio y tiempo concretos. Así, hubo necesidad de articular diversos conceptos teóricos para delimitar, en principio, la complejidad de los fenómenos de movimiento (músculo,

imaginario, representación mental, procesos metabólicos), acercarse con ello al debate entre el psicoanálisis y la psicomotricidad, y escarbar en las evocaciones imaginarias a partir de enfocar el sistema muscular-motriz como detonador de éstas, que se configuran a partir de interacciones y usos corporales concretos y específicos, e iluminar la complejidad de los procesos imaginarios ligados al ejercicio de lo corporal. Luego, pasar a la complejidad de la grupalidad, y a establecer los nexos entre el pequeño grupo y las redes institucionales e imaginarias con el contexto social del colectivo.

- Si es que no es el movimiento visible el foco de lectura, si lo que nos proponemos descifrar rebasa los límites de lo físico, ¿cómo leer los procesos de movimiento? Recurrí aquí a las estrategias analógicas de interpretación. En efecto, el deseo de hacer comunicable cómo se percibe un colectivo cuando realiza una tarea de montaje coreográfico en danza contemporánea, me ha llevado a plantear preguntas que hacen recordar al investigador criminal: ¿qué sentía el sujeto cuando hacía lo que hacía? El investigador criminal, en apariencia, se basa en datos y evidencias, en experimentación científica; pero la verdad, su tarea de transposición analógica es la cabeza rectora de cualquier procesamiento de laboratorio. Si el criminalista no parte de intuiciones, ocurrencias, posibilidades, quizá no sabría por dónde empezar a buscar. El pensamiento aquí opera analogías entre un hecho y otra posibilidad, y esa operación depende de la movilización del imaginario, de la capacidad de transponer un “como si” posible a toda dada. Nuestra interpretación de las situaciones vividas por los sujetos se basa en la posibilidad de formular un discurso del “como si” a las situaciones no discursivas y discursivas que pudimos observar. De ninguna manera he querido exponer “la verdad” de lo que ellos sentían. Tan sólo quise proponer que ellos estaban sintiendo “algo”, cuando en general no se contempla la posibilidad de esa experiencia interna y si se la contempla, no parece ameritar una explicación.

- Muy en el tono de la metáfora de las conexiones, el enfoque metodológico del texto, con cierta tendencia esquizoanalítica, analógica y complejizadora, que en todo momento intentó leer “más allá” del movimiento visible, ha dependido de un enfoque que no cierre los sentidos de las significaciones formuladas, sino que haga pensar en la longitud de los trayectos entre los fenómenos, y entre éstos y sus interpretaciones tan extensas a veces, que sólo podemos mirar algunos segmentos, algunos recortes.

En este ámbito de lo teórico metodológico, intenté sugerir la utilidad de algunas ideas que espero hayan sembrado la duda de su pertinencia:

1. Que lo **grup**al y lo **institucional** son fundamentales para entender procesos puntuales. Son categorías que permiten restituirle la carne a las grandes estructuras de la historia si queremos realmente ubicar en su contexto la actividad creativa en danza contemporánea, sus posibilidades de movilidad, sus alcances y sus limitaciones de acción e interacción con lo exterior.
2. Que las nociones de **encuadre** e **itinerario** permiten darle contornos más visibles a los muchos sucesos del montaje coreográfico que parecen ser gratuitamente cambiantes. Si se observaran en el futuro otros procesos de montaje, quizá encontraríamos que en encuadres e itinerarios habría una vasta variedad de formatos; sin embargo, poder tratar estas variaciones con los conceptos propuestos, permitiría localizar muy bien las diferencias, y relacionarlos con el proceso y el resultado del montaje. De alguna manera, estos conceptos permitirían concebir una idea de pertinencia en relación con los deseos que los agentes tienen del resultado final.
3. Que las transposiciones analógicas no pueden obviarse de la interpretación de las experiencias y que, como interpretaciones, lejos de proponer verdades, pueden sugerir otro tipo de mirada sobre lo que parece inmutable.

Finalmente, debo decir que revisar en su totalidad este trabajo para escribir estas últimas notas, me ha hecho pensar también en lo que no logré formular. Ha faltado, sin duda, un trabajo mucho más fino de estratificación, de conexiones; sin embargo, tengo la esperanza de que servirá para invitar a todos aquellos interesados en enfocar los fenómenos de vida en los que están inmersos o aquellos de los que son observadores, de que una mirada bifurcadora, analógica, puede ser infinitamente refrescante para la investigación de la danza y de las artes, y que sería importante refinar la estrategias y tácticas de investigación con esta perspectiva.

Entonces, el anhelo depositado en todo este arsenal teórico metodológico, y la observación cercana del foco de vida de Serafín Aponte y su grupo, es sugerir que cualquier fenómeno enfocado de esta manera sólo puede esperar que se multipliquen las significaciones, las relecturas; que se haga respetar el deseo de querer decir de muchas maneras la misma cosa, y que en aras de ese deseo, esa cosa se convierta en otra, que, por cierto, les guste más a quienes la producen y a quienes la observan.

Las creencias colectivas se inclinan, se desplazan; cada vez está más socializada la creencia de que la danza contemporánea no está construida ya, y que simplemente “entramos” a ella, sino que verdaderamente la estamos construyendo. El rango de construcción en que se inserta este trabajo, es el de la enunciación, la producción de nuevas lecturas, nuevos sentidos y nuevos saberes sobre la creación de la danza contemporánea.

II.

Y hablando de construcción, cabe decir aquí que la tarea de esta investigación no se ha circunscrito sólo al ámbito del saber sobre la danza, aunque en un principio ése haya sido su único propósito. Esto nos conecta con la amplitud del concepto de “producción de saber” que predomina en las metodologías de investigación en la actualidad, que rebasa el ámbito de lo mental, formal y discursivo, para tejer redes con los fenómenos mismos.

De manera muy sintética, el eje estratégico de este trabajo se ha movido sobre lo que en las ciencias sociales contemporáneas se denomina “intervención”. A diferencia del etnólogo que procura mantenerse lo más silencioso posible ante el grupo por investigar, respetando al máximo los tiempos y espacios, los usos y costumbres del colectivo en cuestión, la intervención, pues, “interviene”, modifica, propone otros tiempos, otros espacios, se sale de los hábitos, sugiere otros nuevos o por lo menos otros no usuales. Se trata, entonces, de una producción de conocimiento que también opera modificaciones en la entidad estudiada. Inevitablemente, intervenir para investigar no deja intactos (por lo menos mucho menos intactos), los objetos de conocimiento en relación con otras estrategias metodológicas. Y mucho menos intacto queda el investigador. En un principio la investigación pretendía comparar las diferentes experiencias subjetivas dentro de un montaje en danza contemporánea, de colectivos que tenían entre sí una situación muy diferente en términos de las jerarquías, de la red de apoyos culturales y políticos. La idea era poder evidenciar la constitución diferencial de lo subjetivo, a partir de diferentes apuntalamientos materiales y políticos. Con esta idea, el objetivo era realizar un trabajo de investigación-intervención con tres grupos diferentes, ubicados en tres estratos muy diferenciados del favorecimiento económico-político. La empresa era por demás inmensa y, finalmente, decidí sacrificar el ánimo comparativo en favor de la profundidad teórico-metodológica que realmente permitiera escuchar procesos subjetivos profundos. El de Serafín Aponte era un grupo ubicado en el término medio de la jerarquía, ni el más apoyado ni el más desfavorecido. En el terreno de la intervención grupal, este proyecto no procedió por encargo institucional, puesto que la iniciativa de investigación no partió del grupo, no fue él quien pidió ser “investigado”; no había, pues, un objetivo de transformación, ni una inconformidad ni una problemática interna que hubiera que ayudar a resolver. Por mi parte, yo no partía del conocimiento previo de las problemáticas del grupo, cualesquiera que éstas fueran, y por lo mismo el proceso de intervención no pretendía generar cambios con un objetivo preciso;

tan sólo pretendía mirar más de cerca, tomar lo que el colectivo pudiera ofrecer como parte del saber sobre la experiencia subjetiva en el montaje coreográfico. Más aún, la disposición fue de total apertura ante el observador externo y todo aquello que éste propusiera como forma de trabajo.

Al principio, la propuesta fue amistosa pero técnica. Sin embargo, a partir del primer encuentro, de la entrevista individual con Serafín Aponte, algo más allá de un fenómeno epistémico empezó a gestarse. Los encuentros grupales, al principio cordiales y correctos, permitieron también la emergencia de un discurso que, además de sorprenderme a mí, sorprendió al grupo mismo sobre su propia capacidad para significar su práctica cotidiana, para darle otro sentido, para vivirla de otra manera.

La intensidad de las narraciones, los afectos vertidos en las palabras, incluso las lágrimas, pusieron en evidencia que los encuadres de intervención abiertos, cómodos, abren un enorme canal de comunicación. Cuando uno no va detrás de ciertos datos, de cierta información puntual, emerge justamente lo fenoménico, aquello que sólo podía saber el agente, el actor de las situaciones. Cuando me acerqué al colectivo de *Las nuevas criaturas*, no esperaba yo que ni los integrantes ni yo misma fuéramos a vivir tantos cambios y a sentir tantas inquietudes. La principal de ellas fue el deseo de que las cosas que en el proceso de investigación se vivieron, se vivieran en lo sucesivo, fuera de toda intervención-investigación; de *otra manera*.

Cuando terminó de implementarse el dispositivo de investigación ya enunciado a lo largo de este trabajo, en los encuentros informales con los bailarines o el coreógrafo, surgía la idea de continuar con los encuentros, ya que el grupo manifestaba la importancia de los diálogos. El deseo parecía ser que éstos pudieran formar parte de la práctica cotidiana del montaje, es decir, que el formato del montaje, que de por sí era un formato que les hacía sentir bien, pudiera completarse permanentemente con el discurso, con la palabra hablada. En el caso de la intervención con el grupo de Serafín Aponte, fue sorprendente el estímulo mínimo que provocó el investigador para el enorme efecto que eso tuvo en el grupo. Es increíble el potencial colectivo en relación con la mínima

injerencia que tiene el coordinador. Porque, en realidad, ¿qué tiene que ver realmente el investigador con las sensaciones y deseos profundos que se despertaron en el grupo a raíz de la intervención? Quizá mucho menos de lo que se puede imaginar. El único mérito es invitar a modificar ciertas rutinas, pero quien realmente elabora, procesa y transforma, es el mismo grupo. El investigador es un apoyo, una compañía. Por lo demás, es evidente que si el grupo no tuviera inquietudes, necesidades y deseos que rebasaran el estado de cosas en el que está instalado, ningún dispositivo de intervención tendría el más mínimo efecto. Así, la investigación que emplea la estrategia de la intervención, promete ser un detector de la necesidad de transformación que un grupo o institución puede tener.

La intervención para la investigación supone una estrategia, que puede estimular cambios que surjan de las necesidades mismas de los agentes. No se trata de operar transformaciones con carácter de “ingeniería social”, que diagnostiquen de manera vertical y luego transformen tecnocráticamente. Se trata de mover ahí, donde las personas viven, experimentan y desean; y quizá ni siquiera “mover”, sino promover espacios de movimiento grupal, tan sólo proponerlos, encuadrarlos, protegerlos, asegurarlos, para permitir no sólo un movimiento caótico, sino apuntalarlo hasta conducir a la cristalización de deseos colectivos.

Los procesos de intervención parecen ser un formato de trabajo altamente rico para una comunidad que debe tomar las riendas de su estar en el mundo de manera más estratégica, y moverse de manera consciente dentro de la red de posibilidades para generar proyectos de nuevo carácter. Proyectos que, en el mejor de los casos, resignifiquen la práctica de los agentes, y les permitan construir nuevas redes antes no establecidas. Lejos de encontrarnos en un mal momento para la danza contemporánea, considero que más bien podríamos considerarlo un espacio liminar que nos ubique en la frontera de lo que está por venir, que, curiosamente está por construirse.

BIBLIOGRAFÍA

- Anzieu, Didier, Las envolturas Psíquicas, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1990.
- El grupo y el inconsciente. Lo imaginario grupal, Biblioteca Nueva, Madrid, 1998.
- Anzieu, Didier, Ciccone, L'Hopital.- Entrevista. Documentos de trabajo de la Formación en Práctica Psicomotriz Educativa, Generación 1996-1998, CEFOPPA, México.
- Avenburg, Ricardo, "Sobre el encuadre en psicoanálisis", Revista de Psicoanálisis, Año 2004, Volumen XXVI, No. 1/2: Encuadre. Actualizaciones clínicas. <http://www.apdeba.org/publicaciones/2004/pdf>.
- Barembliitt, Gregorio, "Acerca del esquizoanálisis" en Subjetividad y Cultura 21, Plaza y Valdez, México, abril, 2004.
- Baud, Pierre-Alain, Una danza tan ansiada. La danza en México como experiencia de comunicación y poder, UAM-Xochimilco, México, 1992.
- Baz, Margarita, Metáforas del cuerpo. Un estudio sobre la mujer y la danza, México, UNAM, PUEG, UAM-X, 1996.
- Baz, Margarita, "La tarea analítica en la construcción metodológica", en Jaidar, Isabel. Encrucijadas metodológicas en ciencias sociales, México, UAM-X, 1998, pp. 55-65.
- Bloom, Lynne Ann, y Tarin Chaplin, El acto íntimo de la coreografía, CENIDI-Danza, INBA, México, 1996.
- Brown, Christina, La Biblia del yoga. La guía definitiva para las posturas del yoga. Ed. Vergara, Barcelona, 2005.
- Castoriadis, Piera, La institución imaginaria de la sociedad. Vol. II. El imaginario social y la sociedad. Tusquets Editores, Argentina, 1993.
- Cardini, Fernando, "Técnicas de investigación criminal", <http://www.tecnicasincriminal.com>. (07/06)
- Cardona, Patricia, La percepción del espectador, CENIDI-Danza, INBA, 1993.

- Cohelo, Teixeira, Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario. CONACULTA, ITESO, Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, 2000.
- Diccionario Larousse Ilustrado, México, 2004.
- Dropsy, Jaques, Vivir en su cuerpo, Paidós, Buenos Aires, 1987.
- Ferreiro, Alejandra, Escenarios rituales, una aproximación antropológica a la práctica educativa dancística profesional, CONACULTA-Colegio de Estudios de Posgrado de la Ciudad de México, México, D. F., 2005.
- Freud, Sigmund, Obras completas, 3 tomos, Biblioteca nueva, Madrid, 1996.
- Garralda, Juan Alberto, Documentos de trabajo de la Formación en Práctica Psicomotriz Educativa, Generación 1996-1998, CEFOPPA, México.
- Guattari, Félix, Caosmosis, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1996,
- Guattari, Félix, Cartografías esquizoanalíticas, Ed. Manantial, Buenos Aires, 2000.
- Islas, Hilda, Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia. CENIDI-Danza, INBA, México 1995.
- Islas, Hilda, Complejidad e interdisciplina en la investigación de la danza, CENART. Proyecto ganador de la convocatoria PADID, México, 2001.
- Kaes, René, El grupo y el inconsciente del grupo. Elementos para una teoría psicoanalítica del grupo. Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1995.
- Kreisler, L., M. Fain y M. Soulé, El niño y su cuerpo, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1990.
- Laban, Rudolf, The mastery of movement, Plays Inc. Boston, reimpr. 1974.
- Lakoff, George y Mark Johnson, Metáforas de la vida cotidiana, Catedra, Col. Teorema, tercera edición.
- Lapierre, André, Psicoanálisis y análisis corporal de la relación, Ed. Desclée de Brower, 1997.
- Los contrastes y el descubrimiento de las nociones fundamentales, Científico Médica, Barcelona, 1985.
- Laplanche, Jean y Pontalis, Jean-Bertrand, Diccionario de psicoanálisis, Ed. Labor, segunda ed., 1994.
- Larousse, El pequeño Larousse Ilustrado, Larousse, México, D. F., 2005.

- León, Emma y Hugo Zemelman (Coords.) Subjetividad, umbrales del pensamiento social, Barcelona, Anthropos, CRIM, UNAM, 1997.
- León, Emma, Usos y discursos teóricos sobre la vida cotidiana, Barcelona, Anthropos, CRIM, UNAM, 1999.
- Levobici, Sergei y S. Stoléru, El lactante, su madre y el psicoanalista. Las interacciones precoces, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1988.
- Lipovetsky, Gilles. La era del vacío: Ensayos sobre el individualismo contemporáneo, Anagrama, 2003.
- Lizcano, Emmanuel, “La metáfora como analizador social”, en Castro Nogueira y otros, Metodología de las ciencias sociales. Una introducción crítica. Tecnos.
- Lynton, Anadel, “La enseñanza de la creatividad en la danza”, Sin publicar, CENIDI-Danza, México, 1999.
- Marty, Pierre, La psicósomática del adulto, Amorrortu Editores, Buenos Aires.
- Morin, Edgar, Ciencia con conciencia, Anthropos, Barcelona, 1984.
- Midol Nancy, en Jean Ives Pideaux (ed.) Actes de Colloque Organisé par l'Université de Laussane, les 18-19 janvier 1990, Ed. Payot, Laussane, 1990.
- Ocampo, Carlos, “La danza en tiempos de hiperglobalifilia o soy totalmente Pepsícore, perdón quise decir Terpsícore” en Zona de danza, Num. 14, México, septiembre-octubre, 2000.
- Ocampo, Carlos, Cuerpo en Vilo, CONACULTA, México, 2001.
- Reyes, Calderón, José Adolfo, Tratado de criminalística, Cárdenas Velasco Editores, México, D. F., 2005.
- Rodríguez, Manzanera Wis, Criminología, Ed. Porrúa, México D. F., 2005.
- Sami-Ali, El cuerpo, el espacio y el tiempo, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1993.
- Urreta, Pilar, “Acerca de la estructura de la danza”, en Zona de danza, Vol. 1, No. 5, marzo-abril, México, 1999.
- Ulloa, Fernando, “Grupo de reflexión y ámbito institucional, en los programas de promoción y prevención de la salud”, en W. Grimson (comp.), Nuevas

perspectivas de la salud mental. Instituciones y problemas, Nueva Visión,
Buenos Aires, 1973.

- Wheelwright, Philip, Metáfora teatralidad, Espasa-Calpe, Madrid, 1979.

ESQUIZOANÁLISIS DE LA CREACIÓN COREOGRÁFICA
EXPERIENCIA Y SUBJETIVIDAD EN EL MONTAJE DE *LAS NUEVAS CRIATURAS*

Autora

Hilda Islas

Corrección de estilo

Paola Ponce

Diseño y programación

Jorge García Díaz

**Asistente de investigación,
selección de imágenes y
realización de animaciones**

Mayra Citlally Rojo

**Proyecto Biblioteca Digital del
Cenidí Danza**

Apoyo técnico

Alejandro Reyes

Coordinación general

Alejandra Medellín

AGRADECEMOS LA COLABORACIÓN DE:

Coreógrafo de Las nuevas criaturas

Serafín Aponte

Bailarines de Las nuevas criaturas

**José Manuel Alcántara, Nadia Caro, Daniela Faith, Alejandra
Ramírez, Raúl Macías y Andrea Vázquez**

Área de Documentación del Cenidí Danza

**Patricia Ruíz Rivera
Rosaura Blanquet
Patricia Licona**

Canal 23

Carlos Lozano

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Sari Bermúdez
Presidenta

Instituto Nacional de Bellas Artes

Saúl Juárez Vega
Director General

Omar Chanona Burguete
Subdirector General de Educación e Investigación
Artísticas

Patricia Cardona Lang
Directora del Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información de la Danza *José Limón*

Centro Nacional de las Artes

Moisés Rosas Silva
Director General

José Luis Hernández Gutiérrez
Director General Adjunto Académico

ISBN: 970-9703-97-8

Todos los derechos reservados

Hecho en México

Primera edición. México 2006

 **CONACULTA** · **INIBA** · **CENART**