

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



Título

El uso de los principios del Contacto Improvisación en el proceso de construcción del lenguaje coreográfico en la pieza de danza contemporánea *La Superficie*, de la coreógrafa Cristina Velarde

TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO

DE MAGISTRA EN ARTES ESCÉNICAS

AUTORA:

Corymaya Flor de Luz Cruz Castillo

ASESORA:

Lucia Ginocchio Castro

Septiembre, 2020

Agradecimientos

A Cristina, por su tiempo y amor infinito por la danza.

A Joselyn, Augusto y Luis por su colaboración en este escrito.

A Pachi, Mirella y Rossana, maestras y amigas.

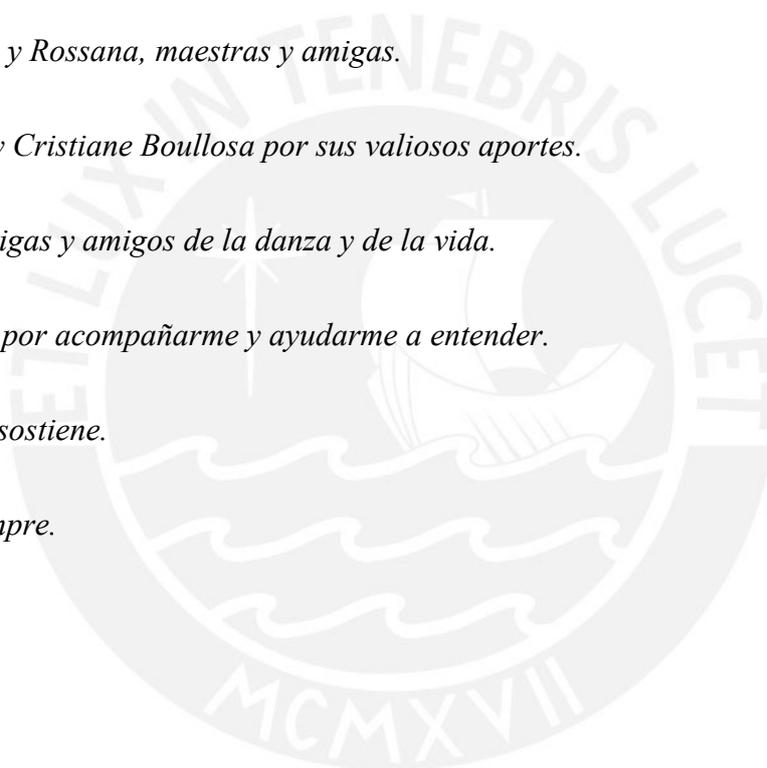
A José Santana y Cristiane Boullosa por sus valiosos aportes.

A mi familia, amigas y amigos de la danza y de la vida.

A Lucia y a Luz, por acompañarme y ayudarme a entender.

Al amor que me sostiene.

Al contacto, siempre.



Resumen

Esta investigación aborda el uso de los aportes técnicos y creativos de la danza Contacto Improvisación en los procesos coreográficos en la danza contemporánea en Lima, específicamente en el trabajo de la coreógrafa Cristina Velarde. Los aportes de los principios técnicos y creativos de esta forma de danza se constituyen en herramientas para la creación y composición coreográfica a partir de las nociones de movimiento, como el toque físico, la escucha, la interacción y las afecciones que surgen en el diálogo entre dos o más cuerpos en relaciones de contacto. Dichos aportes se han constituido en medios para la investigación reflexiva en los campos educativo y escénico en danza.

La coreógrafa Cristina Velarde toma elementos de esta forma de danza para desarrollar el lenguaje compositivo de sus piezas. La identificación de sus principios como elementos de composición, a su vez, abren rutas para la construcción de una singularidad en su discurso coreográfico personal. La pieza de danza *La Superficie* se destaca por el lenguaje desarrollado desde el contacto físico imprimiendo una particularidad en su propuesta estética.

Palabras claves: Danza Contemporánea, Contacto Improvisación, Coreografía, Afecto.

Abstract

This research focuses the use of the technical and creative contributions of the Contact Improvisation dance in the choreographic processes in contemporary dance in Lima, specifically in the work of the choreographer Cristina Velarde. The contributions of the technical and creative principles of this form of dance constitute tools for dance creation and choreographic composition based on the notions of movement such as physical touch, listening, interaction and the affections that arise in the dialogue between two or more bodies in a contact relationship. These contributions have become a means for reflective research in the educational and performance fields in dance.

Choreographer Cristina Velarde takes elements of this dance form to develop the compositional language of her pieces. The identification of its principles as elements of composition, in turn, open routes for the construction of a singularity in his personal choreographic discourse. The dance piece *La Superficie* stands out for the language developed from physical contact, printing a particularity in its aesthetic proposal.

Keywords: Contemporary Dance, Contact Improvisation, Choreography, Affections.

ÍNDICE

Introducción.....	7
Metodología de la investigación.....	9
Procedimiento y etapas de la recopilación de información	10
Estructura del texto.....	12
Capítulo 1.....	13
1.1. Danza moderna - posmoderna y CI.....	13
1.2. Los inicios del CI.....	19
1.3. La influencia del CI en la danza contemporánea.....	22
1.4. Los aportes del CI en el ámbito de la educación en danza	23
1.4.1. Lo perceptual: el tacto y los sentidos en el CI.....	24
1.4.2. Visión y tacto como sentidos en relación	26
1.5. Los principios básicos de la danza CI: peso, escucha, toque físico	29
1.5.1. El peso	30
1.5.2. La escucha	31
1.5.3. El toque físico	32
1.6. Afecto y Contacto.....	32
Capítulo 2.....	37
2.1. Cristina Velarde y su lenguaje coreográfico	37
2.2. Contextualización de la pieza <i>La Superficie</i>	41

Capítulo 3	46
3.1. Extrañar lo cotidiano	46
3.2. La familia como soporte del afecto en la mirada de <i>La Superficie</i>	51
3.3. Composición y dramaturgia	61
3.4. El tacto y el peso como elementos poéticos y coreográficos	76
3.5. Nociones de los principios del CI en el proceso creativo de <i>La Superficie</i>	86
3.5.1. Cuerpos como superficies de soporte y roles	91
3.5.2. Cuerpo soporte.....	93
3.5.3. Los roles.....	95
3.5.4. Afecto y coreografía	101
3.6. Los cuerpos afectados y la carga dramática	105
3.6.1. Las relaciones de contacto y sus afecciones	109
Conclusiones	113
Referencias bibliográficas	118
Anexos	123

Introducción

Esta investigación se centra en el uso de los principios de la forma de danza Contacto Improvisación (en adelante CI) como elementos técnicos y creativos en los procesos coreográficos en la danza contemporánea en Lima, concretamente en el trabajo de la creadora y coreógrafa peruana Cristina Velarde. Las contribuciones técnicas de esta forma de danza se convierten en medios para la construcción de materiales de movimiento desde el contacto físico, la interacción, la escucha y las afectaciones que surgen en el diálogo de movimiento entre dos o más cuerpos en relación. Dichos aportes se han constituido en referentes para la investigación reflexiva en los campos educativo y escénico en danza.

La intención de esta tesis es articular mis intereses como bailarina y coreógrafa, desde los que surge la necesidad de ahondar en el trabajo de la creación en danza contemporánea, el proceso del intérprete y los soportes que construyen un material coreográfico como investigación alrededor del cuerpo. Por lo tanto, esta investigación parte de la necesidad de analizar la presencia del contacto como elemento poético en los trabajos coreográficos producidos en danza en Lima, para reflexionar sobre las prácticas coreográficas locales y los aportes e influencias que las y los coreógrafos hacen a la danza contemporánea en nuestro país, desde su investigación práctica y creativa en el contexto escénico.

La contribución del Contacto Improvisación en la investigación y estudio de movimiento, es sin duda, valiosa. La danza contemporánea se ha nutrido de las formulaciones que los contenidos y principios del CI han desplegado a lo largo de su historia. Bajo esta perspectiva, la propuesta de esta forma de danza se fundamenta en la improvisación como medio para la experimentación y aprendizaje entre cuerpos. Se entiende que su propuesta no se dirige hacia fines coreográficos, dado que su esencia se basa en el desarrollo de la escucha, la interacción y las resoluciones en tiempo presente como factores que causan la ruptura

frente a los cánones y técnicas propuestos por las tradiciones de la danza clásica y moderna. Sin embargo, aunque no es su objetivo, se considera el aporte del CI como detonante para nuevas expresiones artísticas o propuestas coreográficas. Sobre esta afirmación, (Banes,1987; Louppe, 2011; Suquet, 2006; Brozas, 2017) coinciden en el reconocimiento de sus contribuciones a la creación coreográfica contemporánea.

La pieza de danza *La Superficie* (2018)¹ de la coreógrafa Cristina Velarde, se destaca por la construcción de un lenguaje desarrollado desde el contacto físico para cuestionar las dinámicas afectivas insertas en las relaciones familiares. Es así como surge la pregunta de la presente investigación: ¿de qué manera el uso de los principios del CI se constituye como herramientas para la creación del lenguaje coreográfico en la pieza de danza contemporánea *La Superficie*? Los objetivos de esta tesis son: identificar los principios del CI usados en el proceso de creación, reconocer las decisiones coreográficas tomando como referencia el material físico creado a partir de los principios técnicos del CI, y, finalmente, analizar la particularidad del lenguaje coreográfico y discursivo propuesto en la pieza.

Por otra parte, es importante señalar que, en el transcurso de esta investigación, las preguntas sobre el lenguaje de la danza CI y su capacidad de movilizar la subjetividad del cuerpo han hecho necesario abordar las concepciones de afecto planteadas por Spinoza y Deleuze, para acercarnos a la comprensión de las lógicas compositivas desde la interacción de los cuerpos que posibilitan la capacidad de afectar y ser afectados en las relaciones de contacto.

¹ Velarde, C. *La Superficie*. Lima: Festival Danza Nueva, 2018. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=goFGxb6CPH0&t=468s>

Metodología de la investigación

La presente tesis investiga en el campo de las artes escénicas, específicamente desde el análisis de la pieza de danza *La Superficie*, a través de la cual se estudiará la composición coreográfica como una manera de ahondar en el quehacer dancístico en su relación con el medio en el que se produce.

La investigación es de corte cualitativo, con un enfoque exploratorio y descriptivo. Su procedimiento tuvo las siguientes etapas: recopilación de fuentes teóricas, planteamiento de las guías de entrevista, validación de esas guías por expertos, entrevista a creadores, a la propia coreógrafa y a los intérpretes de la obra, así como entrevistas a expertos, sistematización de la información de campo y análisis de la información.

Se revisaron fuentes e investigaciones teóricas relacionadas al contexto del CI y sus aportes a la reflexión sobre los fenómenos dancísticos. Al mismo tiempo se buscó bibliografía relacionada con el estudio de la creación de lenguajes coreográficos como conceptualización del trabajo de la danza y sus articulaciones creativas, técnicas y discursivas a nivel local e internacional. Debido a la poca información sobre la articulación del CI y su colaboración a los procesos creativos en danza, y tomando en cuenta que el tema de la tesis gira en torno a la construcción del lenguaje coreográfico a partir del análisis de la pieza de danza *La Superficie*, fue necesario recoger las experiencias tanto de la coreógrafa cuanto de los bailarines como creadores de la experiencia. Los bailarines participantes del proceso fueron Augusto Montero (bailarín y actor independiente), Joselyn Ortiz, Luis Vizcarra (bailarines egresados de la especialidad de Danza de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú - PUCP) y la propia coreógrafa, Cristina Velarde.

Como parte de la necesidad de profundizar en el análisis de esta tesis, se incorporaron las observaciones de dos expertos en danza vinculados a la creación coreográfica y al CI, José

Santana (Perú) y la bailarina y maestra de CI, Cristiane Boullosa (España-Brasil), para quienes se elaboraron cuestionarios específicos. En el caso del crítico José Santana, las preguntas estuvieron dirigidas a las características principales del trabajo coreográfico de Cristina Velarde, y en el caso de la bailarina y *contacter* Cristiane Boullosa, estuvieron dirigidas al CI y su componente dramático, así como a la tensión CI – coreografía.

La recopilación de información se hizo a través de entrevistas cualitativas y semiestructuradas. La información obtenida se analizó en relación con la teoría ya revisada y permitió la creación de las categorías de análisis por cada participante (bailarines, coreógrafa, expertos) para la investigación, que se incluye como parte de los anexos de la presente tesis.

Procedimiento y etapas de la recopilación de información

La primera etapa del proceso se inició con una entrevista exploratoria abierta a la coreógrafa (realizada en el mes de abril 2019), que abordó preguntas generales sobre el proceso creativo, sus motivaciones personales, el tema de la pieza y su relación con el CI. A partir de este primer encuentro se formularon los borradores de la guía central de entrevista para la coreógrafa y los bailarines participantes de la pieza.

En la segunda etapa, la investigación se centró en crear los ejes en torno a los cuales se desarrollarían los temas necesarios para la ejecución de las entrevistas. En esta fase se crearon siete secciones generales para la entrevista central a la creadora. Los temas que se propusieron fueron organizados de la siguiente manera: formación y experiencia en danza contemporánea y CI, conceptos, proceso creativo y CI, motivaciones e investigaciones previas, la creación de la pieza, la dramaturgia y la dirección. La formulación de las guías atravesó un proceso de prueba y descarte de borradores, para llegar a los adecuados para cada sección, supervisados por la asesora de esta tesis.

En la tercera etapa se creó el formato para la validación (ver Anexo 1: Formato de validación) de la guía de entrevista para bailarines (una sección), para la coreógrafa - directora (cuatro secciones), que fue evaluado por dos lectoras externas (académicas de la PUCP). Las observaciones hechas al formato fueron levantadas y corregidas para la construcción de la guía final, tanto para la coreógrafa como para los bailarines (ver Anexo 2: Guía de entrevista). Los resultados de esta fase condujeron a delimitar la guía final a cuatro secciones, a partir de las cuales se establecieron los objetivos generales para cada uno de los ejes y un objetivo específico para cada una de las preguntas. Así, la guía final (con preguntas para la coreógrafa) se organizó en secciones diferenciadas por las variables de análisis, detalladas a continuación:

- Sección 1. Experiencia en danza contemporánea y uso del CI: indagamos en los antecedentes dancísticos de la coreógrafa, sus intereses alrededor del uso del CI para el trabajo creativo y la delimitación de conceptos, buscando establecer un lenguaje común para la entrevista (11 preguntas).
- Sección 2. Creación de la pieza: recogimos información sobre el punto de partida, las motivaciones y el proceso de creación de la pieza, e indagamos en el uso de los elementos técnicos del CI en dicho proceso (9 preguntas).
- Sección 3. La dramaturgia de la pieza: investigamos acerca de la construcción dramática de la pieza y el CI (6 preguntas).
- Sección 4. La dirección: analizamos las decisiones sobre la selección de bailarines, organización de materiales de movimiento y material escrito, selección de elementos escénicos, pautas de creación y composición general de la pieza (14 preguntas).

La guía final de entrevista para los bailarines participantes concluyó en una sola sección de trece preguntas que incorporan las variables de experiencia previa en danza, relación con el CI, experiencia del proceso creativo y dirección de la interpretación en danza (ver Anexo 3: Guía de entrevista a bailarines).

La elaboración y validación de las guías para todos los participantes duró de abril a junio de 2019. La ejecución de las entrevistas se llevó a cabo entre junio y agosto del mismo año. (ver anexo 4: Consentimiento informado aplicado a todos los participantes).

Estructura del texto

La investigación se desarrolla en tres capítulos. En el primero, se exponen el contexto de la danza moderna y contemporánea como antecedentes del surgimiento del CI y la noción de afecto, como ejes para el análisis. En el segundo capítulo, se presenta la biografía de la coreógrafa Cristina Velarde y la contextualización de la pieza. Finalmente, el tercer capítulo presenta el resultado del análisis de la información recogida como estudio de los componentes de lenguaje coreográfico, las nociones técnicas a partir de la reformulación de principios del CI desarrollados en la pieza y su relación con el afecto como elemento que interviene en la experiencia del movimiento en las relaciones de contacto, así como en su desplazamiento hacia el sentido poético de la composición coreográfica.

Capítulo 1

1.1. Danza moderna – posmoderna y CI

El marco de esta investigación se centra en el uso de los principios de la práctica del CI en el campo de la creación coreográfica. Para ello es necesario contextualizar algunos de sus aportes desde la perspectiva coreográfica, pedagógica y perceptual, para entender y articular las lógicas compositivas de danza contemporánea en la actualidad. Según Brozas, la danza moderna y, sobre todo, la danza posmoderna, “se cuestionan los modos de percepción y transmisión del movimiento a la vez que exploran el lugar de los sentidos en los procesos de creación coreográfica” (Brozas, 2017, p.1041).

Desde el surgimiento de la danza moderna a fines del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, han aparecido múltiples modos y procedimientos en las formas de concebir y producir arte. Dentro de este contexto, la danza empieza a transformarse y a cuestionarse estos mismos modos de producir. Antes de este periodo, el pensamiento de la danza estaba relacionado con la producción de formas fijas, asociadas a la continuidad de movimiento y a la estética de sus formas.

La modernidad aparece en la escena cuestionando los modos y procedimientos del arte escénico naturalista. Las nuevas miradas introducían en la escena propuestas distanciadas de la imitación y reproducción de la realidad, transformando las formas escénicas en relación con el uso de los decorados y la presencia del cuerpo del actor. El trabajo se dirige entonces a la exploración del espacio y sus posibilidades compositivas, desde la expresividad del cuerpo y la construcción de atmósferas escénicas que potencian la presencia corporal y sus posibilidades de movimiento. Es allí donde el trabajo de la danza aporta con el desarrollo del

imaginario espacial en la construcción de atmósferas y estéticas afectadas por el diálogo con las demás artes. La escena moderna se abre paso a diferentes posibilidades de realización.

El cambio de paradigmas en la escena de la danza cuestionaba el cuerpo tecnificado del ballet, las reglas estrictas y los cuerpos homogeneizados que determinaban los modelos o constructos de belleza, precisión y armonía. Así, la danza se emancipa de la idea del cuerpo constituido por la estética del ballet clásico y de sus narrativas, indagando en nuevos procedimientos que detonaron diferentes perspectivas frente al movimiento.

Estos nuevos procedimientos se efectúan a través de artistas como Isadora Duncan y su defensa por el movimiento natural del cuerpo, Emile Jacques Dalcroze con la creación de la euritmia y la gimnasia rítmica como espectáculo, y la propuesta de Loie Fuller que lleva su investigación a los efectos visuales del movimiento. Duncan, pionera de la nueva danza, propone una ruptura total frente a la academia y sus concepciones de relación movimiento-música-decorado, y se inspira en elementos de la naturaleza para postular un cuerpo libre, emancipado del cuerpo construido por la sociedad industrial. “La bailarina del futuro será aquella cuyo cuerpo y alma hayan crecido juntos tan armónicamente que el lenguaje natural de esa alma se convierta en el movimiento del cuerpo” (Macias, 2009, p.61). Esta idea de lo natural y de la armonía lucha contra las concepciones de la danza vertical que proponen las técnicas del ballet clásico, que parecieran encerrar al cuerpo bajo ciertos criterios y patrones estéticos que lo alejan de su vivencia natural.

Macias (2009) observa que el deseo de la nueva danza se impone como una manera de desmantelar la idea del bailarín y la construcción de sus formas con el propósito de ser modelado sin posibilidad de reflexión y aporte creador, sino bajo las órdenes de la dirección, que habla a su vez de todo un aparato jerárquico en la manera de producir y crear desde la danza. Son esas cuestiones las que van a ser desmanteladas por las pioneras, en ese

desequilibrio de las formas de producción. Así, la danza vuelve la mirada a la naturalidad del movimiento y a la necesidad por los afectos que se introducen como una nueva aproximación a la vivencia del sujeto, impulsando, sobre todo en el terreno del arte, preguntas alrededor de las experiencias sobre el cuerpo. Estas aproximaciones van a nutrirse de los postulados artísticos propuestos por la modernidad.

Las ideas frente al cuerpo, subjetividad y disciplina, van a resonar en este momento y resultan determinantes para entender el devenir histórico de estas propuestas, que surgen como respuesta a las posiciones políticas y económicas de las sociedades modernas caracterizadas por la industrialización (Macias, 2009). La singularidad de la experiencia cobra protagonismo y las ideas sobre la verticalidad provenientes del ballet son respondidas por prácticas y experiencias que se mueven alrededor de la relación con las fuerzas de la naturaleza, la gravedad y la concepción del hombre como ser orgánico. Las investigaciones se enfocan en el cuerpo y su organicidad, a través del diálogo entre las emociones y el movimiento, con el fin de hacer consciente sus dimensiones sociales y artísticas.

Así pues, a partir de estas configuraciones se inicia el desarrollo de las técnicas corporales-formativas y se conforma la primera etapa de la *Modern Dance*, que después se desarrolla en Estados Unidos y Europa de manera diferenciada: la escuela estadounidense, con tendencia a la disciplina, tecnificación y codificación del cuerpo, y la escuela alemana que se orientará hacia la teorización, la exploración del individuo y la vuelta al drama desde la relación danza-teatro. Entre los referentes más importantes de este periodo encontramos a bailarines como Mary Wigman (1920), alemana que explora la relación del movimiento con los estados emocionales (anteriormente iniciada por François Delsarte), y el desarrollo del ritmo a través de la interpretación de los sonidos en movimientos, creados por Jaques-Dalcroze. Posteriormente estos referentes hallarán conexión con la propuesta de la

norteamericana Martha Graham y sus principios de emoción y movimiento, que desarrollan una apuesta de carácter expresivo y de una gran codificación dancística.

Aunque las concepciones y tendencias son distintas en cada una de las vertientes (estadounidense y europea), Macias (2009) sugiere algunas características en común, como la idea del creador como intermediario entre sus creaciones y el mundo, y la reivindicación de la libertad del cuerpo y su liberación de las represiones. Estas expresiones se apoyan, en ese sentido, en las teorías psicoanalíticas como herramientas de sus propuestas e investigaciones coreográficas.

En adelante las propuestas de estas dos escuelas van a tomar sus propios rumbos. Es así que el desarrollo de la danza moderna en Europa se va a ver afectado por el periodo de las guerras. Producto de esta situación, muchos artistas fueron exiliados, repartiéndose entre otros países de Europa y emigrando hacia Estados Unidos. Pese a esta situación, su trabajo se verá retomado por la generación encabezada por Pina Bauch, Susane Linke, Reinhild Hoffman, entre otros.

Las nuevas técnicas de danza moderna tienen un gran desarrollo, pero, al mismo tiempo, los cuerpos vuelven a verse homogeneizados por otras formas. Las cualidades son distintas a las del ballet, pero en términos de experiencia se vuelve a una problemática similar a la de la primera ruptura: sistemas de educación estandarizados, y el director y creador de las técnicas como la figura principal del discurso físico y político. Veremos en adelante que muchas de estas experiencias se anclan en la danza a nivel educativo y creativo, desarrollando una visión muy arraigada sobre las técnicas de enseñanza a partir de la copia de secuencias y la figura del maestro/coreógrafo que aún podemos observar en los modos de enseñanza y dirección herederos de estas técnicas hasta la actualidad.

Frente a estas estructuras, hacia la década de 1950 y en adelante, en Estados Unidos, producto de una serie de interacciones e intercambios con otras expresiones artísticas como el cine, la pintura y la música, figuras como Merce Cunningham radicalizan los hallazgos de las pioneras a inicios de siglo. Cunningham marca un cambio fundamental en las formas de abordar la danza a partir de elementos relacionados con el distanciamiento de lo narrativo, mediante propuestas que se orientan a investigaciones sobre el tiempo y el espacio, dando paso a formulaciones abiertas y fragmentarias, independizadas de la relación danza-música, focalizadas en la energía y presencia en el movimiento como eje fundamental de la construcción de las estructuras coreográficas. Los temas e intenciones dramáticas se verán desplazados por la abstracción, los elementos del azar en el escenario y el juego de movimientos gratuitos sin el propósito de encadenamientos lógicos. Cunningham expresa: “no quiero que el bailarín piense que su movimiento signifique algo... no trabajo a partir de imágenes o ideas, trabajo a través del cuerpo” (Cunningham, en Tampini, 2012, p.24).

Los postulados de este coreógrafo van a resonar con mucha fuerza, puesto que revolucionarán la concepción de coreografía. La colaboración con el músico John Cage abre el camino a nuevas lógicas de composición musical y escénica, donde los diferentes lenguajes trabajan de manera aleatoria y singular. A partir de esto se elaboran muchas propuestas coreográficas que no pretenden una unidad estilística, sino todo lo contrario.

Las ideas sobre el azar, la composición y los lugares de representación que se desprenden en este momento responden a otros paradigmas del contexto social de estos años. Tambutti (2004) observa que el concepto del azar dirige su crítica a la racionalidad impuesta por la sociedad burguesa capitalista. Asimismo, otro concepto importante que introduce la danza posmoderna es la apuesta por la indeterminación en la concepción del espacio-tiempo, la recuperación de la idea de performance y el desplazamiento de los lugares de

representación como galerías, museos, escuelas, parques, entre otros (Tambutti, en Tampini, 2012, pp. 24-25).

Estos procesos de transformación en la danza, que toman casi un siglo y se dan en Estados Unidos y Europa, se nutren con los aportes de coreógrafos como Trisha Brown, Ann Halprin, David Gordon, Ivonne Rainer y Steve Paxton, miembros del espacio de experimentación *Judson Church* en Nueva York entre los años 1950 y 1970, dando paso a lo que se denominaría *danza posmoderna*. Estos artistas se preguntan por los alcances de la danza y el potencial de su hacer, cuestionamientos que determinan una serie de cambios en la concepción de coreografía y composición, así como también sobre las formas y metodologías de enseñanza. Su trabajo se centró en buscar nuevas maneras de colocar el lenguaje de la danza más allá de sus significados (Banes, 1987).

El trabajo de estos coreógrafos se focalizó en el cuerpo, la investigación de la coreografía y sus elementos, invitando al espectador a la comprensión de los procesos y sus formas. Su estrecha relación con otras disciplinas del arte reconfigura la manera de pensar el espacio escénico. A nivel sociocultural, los cambios políticos del contexto histórico, como la Revolución Cubana, el Mayo Francés y la contracultura en los Estados Unidos, generan cambios y cuestionamientos en todas las esferas de lo social que se verán reflejadas en muchas de las reformulaciones artísticas.

Este momento será un detonante para la comprensión de la danza, puesto que supone el paso a una serie de propuestas y referentes que nos hablan de un tercer momento en el devenir histórico de la danza. Esta etapa estuvo marcada por la experimentación de las fuerzas y los impulsos físicos del cuerpo, así como el distanciamiento de muchas de las concepciones propuestas por la danza moderna. La improvisación y la investigación a partir de movimientos del cotidiano, como postulado de que todo movimiento puede transformarse en coreografía, se

instalan como interrogantes en este momento. Producto de estas investigaciones, la experimentación se centra en el estudio de los principios físicos y anatómicos del cuerpo y el estado de relajación, la economía en el uso de las fuerzas en la ejecución del movimiento, entre otros.

La danza contemporánea no solo redefine permanentemente las convenciones y marcos de su producción y recepción, sino que en el transcurso se reconfigura así misma en tanto objeto artístico, volviendo la atención hacia “el hacer” como una forma de reflexión, de aprendizaje o de intervención política, factores a ser tenidos en cuenta desde la perspectiva crítica (Tampini, 2012, p.7).

En el aspecto coreográfico, las nuevas tendencias se desplazan hacia la conformación de grupos independientes más que de grandes compañías, como en la etapa moderna. “La escuela contemporánea se mostrará tan diversa como nociones de contemporaneidad puedan existir, dando cabida a propuestas individuales, más que a la formación de cierto estilo de danza que pueda colocarse dentro de una definición” (Bremser, en Macias, 2009, p.70).

En este momento aparece el CI; fue en ese contexto experimental y de cuestionamiento en las esferas del arte que tomaron forma sus interrogantes y que en adelante permitieron su desarrollo. Desde sus inicios, el CI se propone reformular no solo nuevas modalidades de la experiencia del movimiento, sino también forjar “una práctica que materialice modos alternativos de relación con la naturaleza y con los otros que no estén fundados en la jerarquía, la manipulación y la dominación” (Menacho, 2008, párrafo 3).

1.2. Los inicios del CI

En la década de 1970, Steve Paxton, bailarín y coreógrafo experimental, impulsa el nacimiento del CI. Su formación dancística se inicia en la Academia de Danza Moderna del Connecticut College, donde tiene la posibilidad de formarse a través de las enseñanzas de

Martha Graham, José Limón, Doris Humphrey y Merce Cunningham. De este último, Paxton retoma y agudiza las ideas planteadas sobre la abstracción del movimiento, la deconstrucción del tiempo, la desjerarquización entre coreógrafo e intérprete, así como la interrelación con otras disciplinas artísticas. A partir de estas ideas, profundiza en aspectos ligados a la investigación sobre el peso, la improvisación como composición en el momento presente, proponiendo nuevas formas de aproximarse a la experiencia de lo sensible a partir de la experimentación con otros.

Paxton señala que el CI toma sus referencias de elementos de la gimnasia, de la meditación, de la técnica de improvisación y de la tensión urbana de Nueva York. Su trabajo se vio fuertemente influenciado por los discursos provenientes de las ciencias y la observación de lo sensorial, así como de la filosofía y la práctica de las artes marciales como el aikido, desde donde toma la práctica de caídas, rodamientos y el uso de la energía en la interacción que surge del diálogo con un *partner*. En adelante, estos ejercicios se insertan como parte de los contenidos técnico motrices que propone esta práctica de danza. El aporte que brindan Paxton y los primeros *contacters* se concentra en el trabajo de la improvisación y de la composición como forma de creación colectiva.

De la experimentación producto del CI surge una práctica de movimiento que no busca el cierre de sus formas, sino la experimentación de nuevos usos, vivencias y relaciones, al mismo tiempo que la indeterminación de su lenguaje busca “las composiciones posibles entre las fuerzas que asumen y atraviesan los cuerpos” (Tampini, 2012, p.46).

Paxton, junto a un grupo de quince bailarines y gimnastas, inicia una experiencia en la cual se dedican a investigar cómo los cuerpos son afectados por las fuerzas físicas, con variaciones que iban de la quietud a la extrema fisicalidad (Borque, 2016). Con base en su experiencia de laboratorio, empieza a explorar y a estudiar una manera de aproximarse a la

mecánica de ciertas acciones básicas en relación con el peso y la gravedad, como rodar, caer, saltar y pendular. A partir de estas acciones indaga en diferentes formas de desestabilizar el equilibrio y los patrones o hábitos motrices del cuerpo. Este estudio marca una aproximación distinta a la práctica del movimiento en danza, que se cuestiona las formas de interacción social, las relaciones físicas y las afectaciones como vínculo individual y colectivo.

Estas nuevas formas de abordar el movimiento y sus relaciones surgen en el contexto de la llamada contracultura, que se dio en Estados Unidos entre los años 1960 y 1970. Dentro de las diferentes manifestaciones sociales producto de este momento histórico, la danza experimenta un giro en sus propuestas tanto metodológicas, técnicas y estéticas, cuestionando las tradiciones dancísticas. El CI trasladó el foco al sentido del tacto como eje principal de la experiencia y al estudio de la relación con otro cuerpo como generador de movimiento.

La forma de baile improvisada se basa en la comunicación entre dos cuerpos en movimiento que están en contacto físico y su relación combinada con las leyes físicas que rigen su movimiento: gravedad, impulso, inercia. El cuerpo, para abrirse a estas sensaciones, aprende a liberar el exceso de tensión muscular y abandonar una cierta cualidad de voluntad para experimentar el flujo natural del movimiento. La práctica incluye rodar, caer, estar boca abajo, seguir un punto de contacto físico, apoyar y dar peso a un compañero (Paxton, 1979, s/n).

Producto de esta investigación surge el Contacto Improvisación (CI), que se impone como práctica que permite estudiar el movimiento a través del tacto entre dos o más cuerpos, la relación con las fuerzas físicas, el eje compartido y la continuidad del flujo que se produce de estas interacciones. Para Tampini (2012), el CI, en relación con las prácticas dancísticas, va a proponer una apertura sensorial que se convierte en uno de los puntos de ruptura respecto a las tradiciones de la danza clásica y moderna.

La apertura de la percepción a través del tacto, la atención focalizada en las sensaciones que trae el movimiento y no en la forma de estos, el uso del cuerpo en cualquier lugar del espacio, así como la continuidad del movimiento (Tampini, 2012), son algunos de los ejes de este sistema. Desde el aspecto coreográfico, el aporte de Paxton y los miembros del Judson Church supone una evolución en la concepción del pensamiento de la danza posmoderna, puesto que introduce movimientos cotidianos en sus coreografías. Sus primeros trabajos escénicos giraron alrededor de la improvisación, investigando el potencial de esta para la interacción física, sin jerarquías preestablecidas. Este paso de los movimientos coreografiados a la danza improvisada va a suponer una irrupción en las estructuras de poder concebidas en la academia, movilizándolo la relación director-intérprete y posibilitando una danza para todos los cuerpos con o sin entrenamiento dancístico.

[...] Paxton comenzó a minimizar las diferencias entre el público y el artista intérprete o ejecutante, puesto que sus movimientos se convirtieron en fragmentos de vocabularios cotidianos y la mecánica de estos movimientos celebró un mundo de posibilidades para el potencial de los individuos. Cambió los aspectos tradicionales de la danza moderna. Enfocó su trabajo hacia un vocabulario del movimiento teniendo en cuenta su alrededor y la conciencia cinestésica (Borque, 2016. p.196).

1.3. La influencia del CI en la danza contemporánea

Desde sus aspectos filosóficos, el CI propone una movilización de la concepción cartesiana que piensa al sujeto escindido en el dualismo mente-cuerpo. Desde esta concepción, borra límites antes formulados en las sociedades modernas, pero también en las maneras de operar de la tradición del ballet y la danza moderna.

Brozas (2000) observa alguno de los valores que se formulan desde el CI:

no hay jerarquías, ni competición, no hay diferencia por el género, la edad o la capacidad de cada uno, ni siquiera hay errores, lo importante es la libertad del movimiento y la comprensión de que la danza surge por el contacto y la escucha. No existirán modelos de excelencia corporal como sucede en la mayoría de deportes o de prácticas físicas ligadas al ámbito artístico, como la acrobacia u otras modalidades de danza (Brozas, en Torrents, 2008, p.95).

El trabajo de los sentidos y la relación a través del toque transforman en adelante las configuraciones desde las cuales se experimenta la interacción y se incluye la percepción del sujeto como base para la generación de conocimiento.

El CI afectó tanto a los bailarines, que se concentraban en la percepción interna del movimiento y en el contacto con el otro más que en las formas y rutinas de movimiento definidas como el propio concepto de danza que venía establecido. Consideraban que el contacto y la interacción con otra persona de igual o diferente género, tamaño, origen, etc, era una manera de construir y tener una nueva experiencia del “Yo”. Así se rompió con todos los binarios clásicos establecidos en Occidente para dar paso a los que predominaban en oriente (Occidente/Oriente): “mente/cuerpo, masculino/femenino, estructura/espontaneidad, cultura/naturaleza, coreografía/proceso, pensamiento/acción, jerarquía/autoorganización, etc. (Rizzo, en Borque, 2016, p.118).

1.4. Los aportes del CI en el ámbito de la educación en danza

Desde sus inicios la práctica del CI se ha cuestionado las posibilidades de las relaciones físicas y sociales de los cuerpos a través del tacto y el juego con el peso, donde el foco de la atención se desplaza a las sensaciones y percepciones que provienen del uso de los sentidos. El CI se instala entonces como una práctica que formula otras maneras de aproximarse al aprendizaje, y sobre todo “propone una desviación tanto del paradigma del sentido de la vista en la sociedad moderna, como de la primacía de la imagen visual tan característica de la danza escénica occidental” (Peeters y Tampini, en Brozas, 2017, p.1040).

El abordaje de la sensorialidad del cuerpo en la danza es sin duda uno de sus aspectos más importantes; el acercamiento al trabajo desde los sentidos tiene un amplio marco de referencias. Muchas de las ideas que propone el CI son tomadas de investigaciones tanto de técnicas de conciencia corporal, como Alexander, Feldenkrais, Hawkins y su relación con aspectos de anatomía, fisiología y kinesiología, así como de postulados que provienen de la filosofía, la psicología y la pedagogía (Brozas, 2017; Tampini, 2012). Estos aspectos componen algunos de los elementos fundamentales de la práctica del CI, que se constituyen como aportes para la vivencia de la danza y el viraje hacia la experiencia desde los sentidos como soportes para la práctica.

La improvisación, factor fundamental de esta danza, define la realización del movimiento en tanto forma de composición instantánea, que explora la experiencia del tiempo y el espectáculo como objeto vivo, construido en un aquí y ahora. La composición de movimiento de manera imprevista cambia para el bailarín y el espectador, dando paso a una forma de danza que potencia el estado de alerta y las decisiones compositivas de los cuerpos en relación con el espacio, entorno y estímulos.

Brozas (2017) menciona que el paradigma del “cuerpo sensible” planteado por el CI, propone una serie de marcos y estructuras donde “el cuerpo aprende de la experimentación autónoma con el entorno y con los otros cuerpos a través de los sentidos” (2017, p. 1041). Por lo tanto, se considera como un referente “no solo de una pedagogía de los sentidos”, sino también de una pedagogía inclusiva, que se basa en la diversidad y reciprocidad (Clavel; Ginot, en Brozas, 2017, p.1041).

1.4.1. Lo perceptual: el tacto y los sentidos en el CI

La experimentación a través de los sentidos proveniente del contexto de la contracultura en las décadas de 1960 y 1970, afectó de manera significativa los modos de

operar del arte. Desde el planteamiento del CI, los sentidos ocupan un lugar primordial en el ámbito de su investigación. A través de su exploración, Paxton reconoce la limitación del modelo de los cinco sentidos experimentados a través de la improvisación. Observa que los sentidos trabajan en interrelación y cada uno de ellos afecta y modifica la experiencia.

Brozas señala que, para Paxton, la relación con los sentidos proporciona una serie de imágenes de distinta naturaleza. Mediante sus *técnicas interiores* desarrolló un trabajo sobre las imágenes kinestésicas, donde el tacto interno se desplaza a través de la piel, músculos y huesos; a partir de estos focos observa todo el cuerpo y además puede observar el otro cuerpo. Estos niveles de conexión y lectura simultánea entre *partners* son la base de la danza y el punto de partida para entender su práctica. Tacto y visión como sentidos en relación serán fundamentales para entender y acercarnos a ciertas nociones que muchos maestros y practicantes del CI han ido desarrollando a través de la historia y la evolución de este sistema (Paxton, en Brozas, 2017, p.1042).

A su vez, Uski (2003) observa cómo el sentido del tacto exige una proximidad y reciprocidad, en tanto cada vez que tocamos somos tocados al mismo tiempo. Los cinco sentidos no se reducen solo a uno. Uno de los rasgos más importantes es que, al ser el tacto el único que comprometería la totalidad del cuerpo, se pone en relación con los otros sentidos (Uski, en Tampini, 2012, p.55). Menacho señala a su vez que “se trata del único sentido que no posee un órgano específico, antes bien, el cuerpo en su totalidad se halla comprometido en las sensaciones táctiles” (Menacho, 2008, párrafo 6).

Estos aspectos resultan fundamentales para entender las formulaciones elaboradas por el CI, donde los cambios de dinámicas en el pasaje y en el flujo de las superficies de apoyo se movilizan produciendo una afectación en el intercambio de peso entre bailarines. Estas movilizaciones, dado su carácter cambiante, difícilmente resultan orientadas solo por el

sentido de la vista. En consecuencia, el cuerpo se reorganiza a través de otras percepciones como el tacto y el movimiento propioceptivo.

La información proveniente de las experiencias de contacto surgidas por la interacción del movimiento en el momento de bailar, posibilitan un sentido de orientación distinto, que es ampliado por la información que provee toda la superficie de la piel como órgano que informa. El uso de los sentidos se orienta como un trabajo en colaboración, donde ningún sentido opera invalidando al otro, sino que trabajan juntos (Brozas, 2017).

Se trata de un contacto íntimo entre cuerpos, en el que ninguna zona está exenta de servir de punto de encuentro para ofrecer o recibir peso, pero en el que predomina un uso funcional del tacto y donde la forma depende de la comunicación entre los bailarines a través de las sensaciones táctiles en relación al peso (Menacho, 2008, párrafo 8).

Por otro lado, el proceso de doble percepción que significa el toque en el diálogo entre dos cuerpos, habilita un uso distinto de la conciencia, puesto que significa el entendimiento del proceso que, experimentado a nivel personal, está siendo al mismo tiempo experimentado por otro. ¿Tocamos o somos tocados? Como señala Gil (2001), lo recíproco involucra un proceso de aumento de la energía del cuerpo, y esta se transmite de manera inconsciente a través del tacto. Sin embargo, explica que “hay conciencia en el proceso de transferencia y es la conciencia del contacto lo que permite la comunicación entre los dos inconscientes” (Gil, en Brozas, 2017, p.1044); es así como surge la idea de un “único cuerpo colectivo con dos singularidades” (Gil, en Brozas, 2017, p.1044).

1.4.2. Visión y tacto como sentidos en relación

La visión fue uno de los sentidos que ocupó un lugar privilegiado en el aprendizaje de la danza, debido a su carácter imitativo. Sin embargo, en el CI se cuestiona la centralidad del sentido de la vista como experiencia estructural de las sociedades modernas; es decir, la

manera en que el movimiento se organiza a partir de parámetros visuales y los desplazamientos en el espacio se organizan a través de la mirada, así como la producción de sus formas. La vista por su parte, usada de manera general en su modo cortical, en el CI será utilizada de manera periférica. Los focos de la mirada se amplían en 180 grados (Menacho, 2008; Brozas, 2017).

La relación de la mirada con respecto al equilibrio y la continuidad de los puntos de contacto en movimientos que desestabilizan al cuerpo le permiten al mismo tiempo abordar resoluciones que movilizan no solo el tono y los ajustes de las fuerzas gravitatorias, sino que también potencian el uso de los sentidos en relación con la periferia. Vista y tacto, en tanto sentidos que organizan el movimiento, se verán amplificadas por la información que proviene del movimiento a través de la interacción. De esta manera, se compone una danza policéntrica y con una conciencia tridimensional y periférica. La vista es kinestésica porque reconoce los movimientos del cuerpo. En la experimentación a través del movimiento, la movilidad de la cabeza potencia las posibilidades en que la vista interactúa con el entorno, puesto que las imágenes son producto del desplazamiento.

En el flujo del movimiento y la interrelación de los cuerpos propuestos por el CI, los sentidos son afectados, ya que, al movernos, ampliamos la conciencia táctil, visual y espacial de nuestro cuerpo. Estos sentidos, trabajando en colaboración, permiten una visión kinestésica, puesto que registran la movilidad del cuerpo en relación con la gravedad; así, los movimientos de las extremidades, y principalmente la percepción del flujo de movimiento y las imágenes procedentes del acto de desplazarse, se amplifican (Brozas, 2017). La danza se vuelve potencialmente multidireccional; “se trata de desplegar el tacto y la mirada a la vasta geografía del cuerpo, así como al dinámico paisaje que emerge entre los diferentes cuerpos en movimiento” (Brozas, 2017, p.1048).

El cambio propuesto por el CI en relación con la concepción técnica de la danza clásica y moderna (técnica como forma de sistematización de movimiento) se distancia de la mirada disciplinaria relacionada al aprendizaje y elaboración de formas que producen cuerpos homogéneos, que se mueven bajo los mismos patrones estéticos. Los cuerpos son considerados desde su potencial estético y funcional, así como virtuoso. Primero la academia clásica y luego varias de las técnicas modernas, fomentaron metodologías y estilos que buscaron la sistematización y el orden del movimiento, con largas horas de entrenamiento y en las que la relación vertical maestro-alumno, coreógrafo-intérprete, no se ponían en cuestión.

El trabajo realizado por las propuestas del CI traslada su interés a la experimentación en la creación de formas posibles, a través del diálogo de los cuerpos en el espacio. En este sentido el CI lleva su investigación al desarrollo de la interacción entre las fuerzas que afectan y atraviesan los cuerpos y sus relaciones. No tiene como objetivo el cierre ni la escritura fija como movimiento y gesto acabado. Al contrario; posibilita un repertorio de combinaciones infinitas.

Se trata de un modo de exploración del movimiento que, aunque ha ido definiendo una gramática, se actualiza en cada acto de producción o transmisión: el CI requiere de la experimentación “sensible” de cada uno de sus practicantes para ser CI (Tampini, 2012, p.45).

La concepción de la forma en esta danza se relaciona con modos de hacer más que con la concepción de técnica o sistema. La práctica del CI, desde sus inicios, continúa en constante evolución y reformulación a través del tiempo. Al ser una práctica en evolución, desarrolla muchos estilos y aproximaciones. En ese sentido, señala Tampini, al no buscar la imitación de las formas, lo que se explora de manera sensible es la profundización en sus principios, que permiten la aparición de una gran gama de movimientos reconocibles, pero no

preestablecidos (Tampini, 2012). Por otro lado, como práctica artística busca la creación de comunidades para la experimentación y la gestión de los saberes (Tampini, 2012).

El carácter disruptivo de esta danza va a significar en adelante una modificación en la manera de investigar desde los cuerpos, además de permitir la elaboración de variadas experiencias de lo sensible. Tampini expresa que “pareciera que se abre una zona no codificada de la experiencia que permite la exploración de un territorio sin tantos *a priori*” (Tampini, 2012, p.57).

La influencia del Contact Improvisación se puede ver a través de la coreografía de la danza moderna y posmoderna, el rendimiento y entrenamiento de danza en todo el mundo, especialmente en relación con la asociación y el uso del peso (Paxton, 1999, s/n: Traducción propia).

1.5. Los principios básicos de la danza CI: peso, escucha, toque físico

El CI, como se ha mencionado, sigue desplegando sus modos y concepciones pedagógicas. Las formulaciones propuestas por esta forma de danza han sentado bases que son recuperadas y reformuladas por maestros y artistas en todo el mundo. No existe un modelo para la enseñanza de sus fundamentos, pero sí se pueden mencionar algunos de sus materiales pedagógicos de base, como nociones que circulan y se establecen a manera de principios estructurales y que están presentes en la introducción a esta práctica de movimiento. Nos parece importante mencionar que entendemos los principios como ejes organizadores del conocimiento, pero a su vez analizamos cómo, a través de la puesta en práctica, se reformulan para dejar emerger nuevos conocimientos. Bainbridge Cohen menciona que “las técnicas y los principios no son el material, sino más bien la conciencia y la comprensión de cómo y cuándo usarlos o cómo inventarlos. Lo importante, menciona, es que cada persona entienda cómo aprende” (Bainbridge Cohen, 2012, p.2: Traducción propia).

En esta sección se describirán tres principios básicos seleccionados (peso, escucha, toque físico) que nos permitirán acercarnos a las nociones básicas de esta práctica de movimiento y observar su apropiación y reformulación para el caso de la creación coreográfica que se propone en esta tesis.

1.5.1. El peso

“La transferencia del peso es lo que define todo movimiento”, menciona Louppe. La conciencia del peso como factor de movimiento es uno de los grandes aportes de la danza contemporánea (Louppe, 2011, pp.91-93). El peso del cuerpo como elemento fundamental de la exploración del movimiento en relación con la gravedad y su interacción con las fuerzas es una de las bases de la investigación del CI. A través de la conciencia de nuestro peso podemos observar las fuerzas físicas que nos organizan en relación con la gravedad. Kaltenbrunner (2004) describe el peso como la fuerza descendente sobre un objeto debido a la atracción gravitacional (Kaltenbrunner, 2004, p.46). Dar peso a otro cuerpo significa dar masa gravitacional a partir de uno o más puntos de contacto.

En la práctica del CI podemos notar esto cuando un compañero ofrece su peso al otro. Si no hay resistencia a esa fuerza, ambos bailarines colapsan hacia el piso. Recibir peso implica que el receptor o tomador equilibra sus fuerzas para resistir el porcentaje de peso del cuerpo emisor o dador. Este trabajo detallado de las fuerzas se realiza a través de la modulación del propio peso, el soporte estructural de los huesos del esqueleto y la fuerza de los músculos. En el trabajo de entregar y recibir peso, como sostener o ser sostenido, en el CI los roles de esta interacción son móviles. Uno de sus principios básicos es la apertura a esta lectura en el momento de la interacción, además de aprender a modular el uso justo de las fuerzas, así como la cantidad de peso que se ofrece al otro cuerpo. El tratamiento del peso

como cualidad en el uso de las fuerzas es de un espectro muy amplio y se puede diferenciar y reconocer en sus modos más básicos, el toque a nivel de piel, músculos o huesos.

La conciencia sobre el uso de las fuerzas implica ceder el peso al suelo para activar la modulación del tono muscular hacia las distintas partes del cuerpo como motores de acción. El trabajo sobre esta conciencia apunta a esclarecer, por un lado, la relación propioceptiva del cuerpo frente al espacio y a la proyección de las fuerzas del plano horizontal al vertical o viceversa y, por el otro, a trabajar con las fuerzas de empuje que nos sostienen desde nuestros sistemas óseos y musculares. Mediante esta conciencia individual es que puede emprenderse el estudio con el otro; a través de esta interacción se pueden desarrollar cualidades más terrestres o aéreas dependiendo de los pasajes que van construyéndose en el juego de los cuerpos y sus apoyos, componiendo arquitecturas móviles de cualidades múltiples como las fuerzas que los afectan.

1.5.2. La escucha

La noción de *escucha* en el CI no se relaciona específicamente con el sentido auditivo. Como menciona Tampini, en el CI se puede hablar de la escucha de la piel o con la totalidad del cuerpo. Según la autora, esta descripción tiene que ver con “un estado de atención ampliada” (Tampini, 2012, p.95), desde donde se propone como práctica básica focalizar la atención a las sensaciones del cuerpo.

Esta focalización se caracteriza por practicar la escucha de nuestro propio cuerpo para poder escuchar al otro cuerpo. Esto posibilita llevar la atención a aquello que sucede en los cuerpos, (receptor y emisor). El estado de escucha amplifica la conciencia de las sensaciones físicas, así como entrena el estado de alerta (como estado de atención) y de flujo de movimiento, lo que permite permanecer sensible a los cambios a través de las distintas interacciones, posibilitando reconocer una gama más fina de aquello que nos mueve. La

escucha, por ejemplo, permite diferenciar la calidad del tono muscular, las capas sensibles de la piel, así como los motores que impulsan el movimiento. El estado de escucha como amplificación de la atención resulta esencial para cuidarnos y poder cuidar a los otros en las interacciones a través del tacto e intercambio de peso, además de establecer las bases del diálogo improvisado.

1.5.3. El toque físico

Cuando mencionamos la idea del toque en el trabajo del CI nos referimos a los tratamientos y cualidades en las formas de tocar que se desarrollan a través de esta práctica. La noción de la cualidad refleja del toque en esta danza tiene un objetivo exploratorio, al mismo tiempo que modos de detención de los distintos sistemas que accionan al cuerpo mientras se mueve, como huesos, músculos, piel. Acercarse a cada uno de estos sistemas desde las prácticas del toque amplifica las gamas de percepción, respuestas motoras y sensibles en el acto de movernos en relación.

1.6. Afecto y Contacto

Este apartado se enfoca en la noción de afecto desde los postulados de distintos autores con el fin de establecer posibles relaciones entre el concepto y las prácticas dancísticas, como un espacio de interacción y de diálogo entre los cuerpos donde la capacidad de afectar y ser afectado se constituye en un potencial creativo y poético en la investigación en danza.

Pujol (2011) se pregunta en qué medida afectamos y somos afectados. Esta definición, dentro de esta investigación, así como dentro de otras propuestas, abre una serie de interrogantes. Preguntarse por el cuerpo afectado en la danza de Velarde será vital para aproximarnos a su lenguaje, pero sobre todo al lenguaje de la danza. Porque es quizás a través

de este término complejo que podremos entender la construcción de la ficción física que propone esta creadora.

Pujol observa la posición de los afectos y la relevancia que estos han adquirido en las prácticas artísticas y en los discursos sobre el cuerpo. La noción de afecto según Baruch Spinoza resulta significativa para el pensamiento contemporáneo debido a la recuperación efectuada por Deleuze (Pujol, 2011, p. 47).

Sin embargo, ¿de qué tipo de vínculo-afecto estamos hablando? Trasladamos en una primera fase la idea de vínculo desde su dimensión afectiva y cómo esta dimensión ha cobrado valor en la esfera artística, desplegándose como un gran campo de experiencias y trabajos de distintos orígenes y expresiones. El vínculo, entonces, certificaría la noción de afecto como un desplazamiento o tránsito entre dos o más estados. Dice Spinoza: “por afecto entiendo las afecciones del cuerpo, con las que se aumenta o disminuye, ayuda o estorba la potencia de actuar del mismo cuerpo y, al mismo tiempo, las ideas de estas afecciones” (Spinoza, 1677, p. 86). Asimismo, Deleuze resume que:

Spinoza asignará dos polos, alegría-tristeza, que serán para él las pasiones fundamentales, y la tristeza será toda pasión, sea cual sea, que conlleve una disminución de mi potencia de acción, y la alegría será toda pasión que conlleve un aumento de mi potencia de acción (Deleuze, en Pujol, 2011, p.149).

Spinoza concibe al cuerpo liberado del dominio de la razón, que se piensa como soporte necesario para el conocer. “Nadie podrá entenderla (*al alma humana*) adecuadamente, o sea, distintivamente, si no conoce primero adecuadamente la naturaleza de nuestro cuerpo” (Spinoza, 1677, p.56). Para Spinoza, alma y cuerpo son posibles porque existen a partir del cuerpo.

Entonces, Spinoza se pregunta sobre la potencia del cuerpo, por lo que puede hacer, sus potenciales de acción que, como señala Tampini (2012), estaría fundamentalmente vinculada a la capacidad de establecer relaciones con otros cuerpos que lo afecten. Sobre esta cuestión, Gregg y Seigworth observan que “la capacidad de un cuerpo nunca es definida por un cuerpo solo, sino que está siempre en complicidad con, y encaja en, el campo o contexto de su fuerza-relación” (Gregg y Seigworth, 2010, p.3: Traducción propia). Por otra parte, Lara observa que para Spinoza las maneras en que los cuerpos pueden ser afectados y sufrir modificaciones resultan de su “potencia relacional”, que estaría ligada a la naturaleza de las relaciones y los encuentros entre cuerpos (Lara, 2015, p.19).

Massumi (2002), retomando a Spinoza, desarrolla una diferencia entre afecto y emoción. Esta perspectiva permite comprender el afecto no solo desde la dinámica de aumento o disminución de la capacidad, sino desde eso que sucede en el tránsito entre esas dinámicas.

Cuando afectas algo, al mismo tiempo te estás abriendo y puedes ser afectado a la vez de una forma ligeramente diferente al estado del momento anterior. Has llevado a cabo una transición, por pequeña que sea. Has traspasado un umbral. El afecto es el cruce del umbral, visto desde el punto de la capacidad. Resulta crucial recordar que Spinoza usa esto para hablar del cuerpo [...]. Debido a que está ligado a los movimientos del cuerpo no se puede reducir a una emoción (Massumi, en Pujol, 2011, p.148).

Lara y Enciso observan que para Massumi, “cuando las cosas —como los cuerpos— se mueven, las cosas sienten” (Massumi, en Lara y Enciso 2013, p.3). A su vez sensación y afecto se relacionan recíprocamente, pues están siempre en movimiento. Deleuze planteó una relación entre mente y cuerpo y sus efectos donde “el foco crítico está en los desplazamientos corpóreos” (Lara, 2015, p.21).

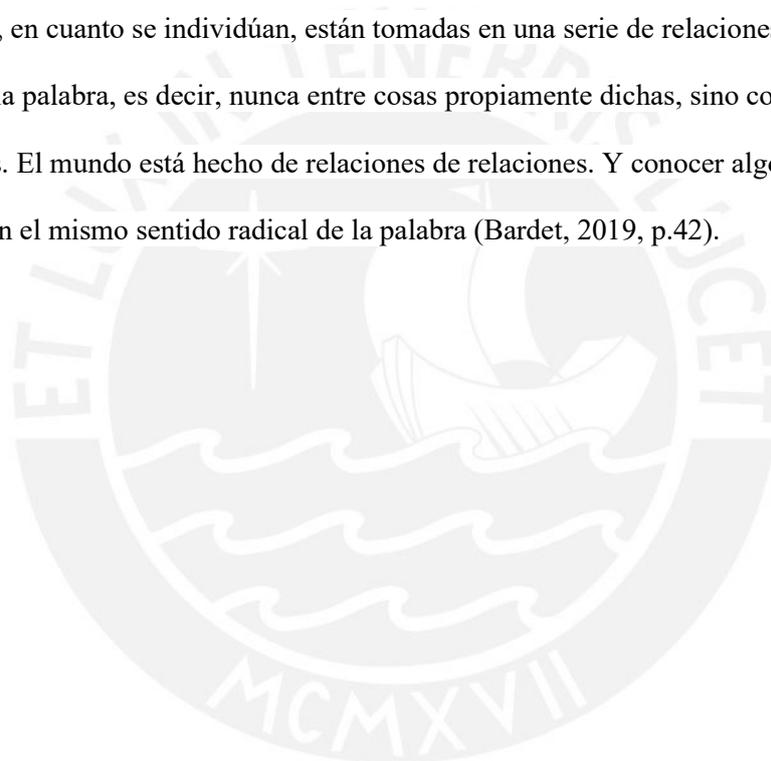
Larrauri (2000) menciona que para la filosofía deleuziana “el grado de potencia de una cosa, un animal, un hombre, está dado por su poder de ser afectado” (Larrauri, en Tampini, p.47). Observa que según Deleuze “no es ni la especie, ni el género, ni la forma, ni los órganos, lo que definen algo, sino las potencias de lo que es capaz” (Larrauri, en Tampini, 2012, p.47). Se trata de lo que el individuo puede y hace. Deleuze (1999) entiende los afectos como “fuerzas no humanas, capaces de desbordar las fuerzas de quienes pasan por ello [...] el cuerpo afectado es un cuerpo alcanzado por esas fuerzas [...] por devenires no humanos del hombre” (Deleuze, en Farina y Tampini, 2010, p.6).

Finalmente, Farina (2005), sobre la noción del afecto en el campo del arte, observa el potencial de las experiencias estéticas como el CI, cuyas prácticas desestabilizan la percepción y la conciencia, desde donde los sujetos se reconfiguran en la medida que lidian con aquello que les afecta, “con las fuerzas que alteran sus formas de percibir y entender las cosas” (Farina, 2005, p.10). La experiencia de formación entonces, desde los aportes del CI para la experimentación en el campo de la creación, trabaja con la voluntad de exponerse a la incertidumbre de la experiencia con otro, como puente hacia nuevos modos de creación y experimentación del afecto a partir de los diálogos táctiles en el lenguaje de la danza.

Las formulaciones planteadas por el CI conciben al cuerpo desde estas resonancias, en tanto la capacidad de ser afectado se entiende como la posibilidad de relación, disponibilidad y apertura de los cuerpos a ser movidos desde su situación relacional con el entorno que se modifica constantemente. En este sentido, las relaciones producto de la interacción a través del tacto van a redirigirse coreográficamente para ser observadas no solo en sus mecánicas funcionales como herramientas para la construcción de pasajes y materiales de movimiento, sino también en la aparición de los estados y las afectaciones que soportan al mismo tiempo la estructura dramática de la coreografía con base en los vínculos de movimiento.

A partir de las conceptualizaciones de Simondon, Bardet (2019) observa cómo la piel y el contacto como límite y relación de la individuación, sirven para trazar conexiones desde las esferas educativas y artísticas. La investigación de las técnicas somáticas y de improvisación como prácticas pedagógicas influyen cada vez más los trabajos escénicos de la danza contemporánea. Así, formulan sus propuestas centrándose en el carácter compositivo del contacto. Bardet menciona que sirve comprender “el concepto de relación [relation], como el de límite [...]”, para entender cómo son las cosas.

Las cosas, en cuanto se individualizan, están tomadas en una serie de relaciones en el sentido fuerte de la palabra, es decir, nunca entre cosas propiamente dichas, sino como relación entre relaciones. El mundo está hecho de relaciones de relaciones. Y conocer algo es entrar en relación en el mismo sentido radical de la palabra (Bardet, 2019, p.42).



Capítulo 2

2.1. Cristina Velarde y su lenguaje coreográfico

A continuación, presentamos una breve reseña de la coreógrafa y la revisión de sus trabajos, así como la contextualización de la pieza propuesta en este análisis.

Cristina Velarde (1974) es bailarina, coreógrafa y profesora en la Facultad de Artes Escénicas y en la Escuela de Posgrado en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Es Magister en Estudios del Espectáculo Vivo Europeo por la Universidad Libre de Bruselas y Bachiller en Derecho por la PUCP. Se formó como bailarina en Perú y en Bélgica, países en los que trabajó para distintos coreógrafos. Desde 2007 ha generado una serie de proyectos artísticos bajo su dirección y ha ganado apoyos a la creación en danza de diferentes instituciones artísticas.

Se inicia en danza con Lili Galván en los talleres de Integrarte, continúa sus estudios en la escuela de danza contemporánea Pata de Cabra (1995) bajo la dirección de Rossana Peñaloza, María Paz Valle Riestra y Mirella Carbone. En Bélgica se relaciona con diferentes metodologías de movimiento, principalmente con dos experiencias: en primer lugar, con Roxane Huilmand, una de las primeras bailarinas de Rosas Dance Company, que investiga el uso de la respiración como fuente de la musicalidad de movimiento, y en segundo lugar con Frey Faust, creador del método de investigación en danza Axis Syllabus, que propone una lógica para acceder al movimiento desde la comprensión de la anatomía y el uso de la fuerza física. Velarde se interesa por la indagación de procesos creativos y por la comprensión de los discursos sociales existentes sobre el cuerpo. Ha sido beneficiada con residencias para la creación en algunos de sus proyectos, como *Esto es Reality* (Programa de Residencias de la Gerencia de Cultura de la Municipalidad de Lima – Pequeño Formato, 2014), *Allin Munay*

(Programa de Residencias de la Gerencia de Cultura de la Municipalidad de Lima – Gran Formato, 2012), *El Convite* (Iberescena, 2011) y *Urongo* (Premio otorgado por la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, 2010). Como intérprete, ha trabajado en colaboración con compañías extranjeras (Red Orange, Irene K, Imprudanse) y con creadores nacionales como María Paz Valle Riestra, Mirella Carbone y Morella Petrozzi, entre otros.

Comienza sus investigaciones coreográficas inspirada en un primer momento en las metodologías mencionadas. A partir de estas referencias, inicia lo que según nuestro criterio serán los motores de sus propias búsquedas, pero que van a nutrirse de otras técnicas y ciertos rasgos teatrales en el recorrido de sus propuestas. Es así como, de manera general, se pueden observar algunas características que se presentan a lo largo de todo su trabajo. Por un lado, el desarrollo de materiales de movimiento que incorporan un fuerte sentido de la musicalidad, y la construcción de situaciones danzadas que juegan con las dinámicas en relación con la gravedad y creación de vocabularios resultado del juego de los pesos y la temporalidad. Por otro lado, una búsqueda por la incorporación de elementos de lo cotidiano tratado desde la danza, y el juego de las interacciones humanas a través del humor o el drama de estas situaciones.

La indagación por los deseos y las expectativas del individuo como ser social, sus contradicciones y aspiraciones como parte de un colectivo, serán algunas de las referencias de sus obras. En su primer montaje, *Hacia el Cielo Errante* (2002), explora el tema de la migración como una metáfora sobre la mudanza de territorios, afectos y relaciones. Las expectativas de los seres humanos, sus cambios y vínculos, se muestran como una reflexión sobre la condición humana y sus deseos. En este primer trabajo pone el foco en el tema de la migración para observar los cambios como mudanzas metafóricas que se extrapolan a la idea de la mutación como un proceso de cambios de un estado a otro.

En *Cara o Ser Yo* (2008), Velarde centra su atención en el interior de los sentimientos y frustraciones, desde aquellos estados difíciles de verbalizar pero que emergen en el cuerpo. “Aquello que está dentro del individuo como lo no tangible en la vida cotidiana pero que emerge en los gestos” (Velarde, en Plácido, 2008). La incertidumbre como parte de las experiencias humanas y la falta de referencias para responderse, son cuestionamientos que explora en *In-ser-tidumbre* (2009). La búsqueda de certezas como respuestas a preguntas nacidas desde las experiencias cotidianas, la lleva a la reflexión sobre los problemas de comunicación en las sociedades contemporáneas. Al mismo tiempo, a partir de la investigación de estos trabajos, profundiza el desarrollo de su propuesta coreográfica con cuadros que proponen vocabularios focalizados en el uso de la suspensión y la caída, además de la incorporación de pasajes a partir de múltiples interacciones de contacto. Consideramos estos primeros montajes como la fase inicial de su investigación dancística. En adelante, todos sus trabajos incluirán dinámicas de contacto en el desarrollo de las situaciones poéticas, así como apuestas en el trabajo de musicalidad del movimiento a partir del uso de la respiración y la incorporación de música en vivo en casi todas sus obras.

En los años 2010 y 2012 va a crear dos piezas fundamentales en su trabajo coreográfico: *Urongo* (2010) y *Allin Munay* (2012) (ambos proyectos ganadores de apoyo a la cultura), en dónde continúa con la búsqueda del lenguaje coreográfico y la construcción del gesto, además de incorporar muchos de sus cuadros a partir de las dinámicas de contacto. En *Urongo*, trabaja a partir de la palabra quechua que significa *escarabajo*, para metaforizar las cargas de la vida de una pareja, donde el amor ligero (como las alas) del inicio se transforma y endurece tornándose coraza a través del paso del tiempo. La búsqueda del equilibrio y la recuperación del vínculo son tratados en este proyecto para observar las cargas de la vida en pareja.

En *Urongo* usamos la metáfora del escarabajo para hablar de una relación de pareja [...] desde el aspecto dual. El escarabajo era interesante en el sentido de que es un insecto que tiene coraza y tiene alas, entonces un poco la situación de que la pareja te hiere y al mismo tiempo de cierta manera te hace libre, te permite volar. Como esos dos lugares de estar protegido, protegerse, encorazarse y lo otro de poder abrirse (Velarde, 2019).

En 2012, Velarde gana la convocatoria a la residencia de danza para gran formato lanzada por la Municipalidad de Lima. En su primera pieza para un teatro municipal, la directora se inspira en el principio de la filosofía andina *sumac kausai* (*buen vivir*) para indagar en los comportamientos sociales y los círculos viciosos del individuo en colectivo. A partir de este principio de convivencia, entre pensar bien y vivir bien, cuestiona la existencia humana como una existencia responsable. En estos trabajos, Velarde, según nuestro parecer, refuerza sus preguntas centrales: la interrogante sobre los vínculos, las expectativas y la permanente necesidad de comunicación y pertenencia, desde donde plantea la reconciliación de estos espacios proponiendo una mirada a los individuos, las relaciones del cotidiano y las tensiones de la vida en colectivo.

Hemos tratado de sintetizar algunas de las motivaciones de sus obras para contextualizar el trabajo de análisis que se propone en los apartados siguientes. Las obras de Velarde parten de cuestionamientos personales que se observan desde la mirada hacia las experiencias cotidianas y sus relaciones interpersonales. Sus obras ponen en escena las tensiones físicas y emocionales de los individuos a través del tratamiento del gesto físico, la musicalidad y las relaciones de contacto como mecanismos de su poética, desde donde, como menciona el crítico José Santana:

hay una permanente contradicción entre la necesidad de tomar el espacio y a la vez la necesidad de dos cuerpos juntos en conflicto [...]. Es algo que se reitera, pero más que se reitera son como lugares a los que quiere llegar [...]. Tiene esos momentos en los que quiere

llegar, en que un cuerpo se confronta con otro para darle amor o para pedirle amor o para negarle amor (Santana, 2019).

En el trabajo coreográfico de Velarde se advierte un marcado interés por la creación de situaciones danzadas que se preguntan por los individuos y sus vínculos afectivos. La investigación sobre la construcción del gesto, el uso del tacto, el peso del cuerpo, las tensiones como juego de interacciones espaciales a través del contacto físico y la constante afección que surge de estas relaciones, se enmarcan como caminos de su poética. Su danza, como intentaremos ahondar en los apartados siguientes a partir del análisis de la pieza *La Superficie*, se construye a través del desequilibrio de las relaciones de movimiento y un marcado interés por hallar en la mecánica de lo físico su potencial interpretativo.

2.2. Contextualización de la pieza *La Superficie*

La vida familiar, los vínculos y conflictos de pareja, la relación entre padres e hijos, son los detonantes que impulsan la búsqueda de Velarde en *La Superficie*. La creadora elabora una propuesta dancística sobre la complejidad de las relaciones familiares a partir de construcciones físicas y simbólicas, que se componen a través de secuencias de movimiento, acciones e imágenes. Desde una narrativa corporal aparece la presencia del humor y el drama, indagando en las dinámicas familiares manifiestas en los afectos que determinan los conflictos dentro del núcleo familiar.

La idea de superficie me hacía pensar en el apoyo [...]. De cierta manera, la familia es una superficie en tanto apoyo y al mismo tiempo es la superficie permeable como la de la piel de la que habla Anzieu y Valéry. La familia es el primer lugar donde conocemos nuestros primeros afectos y también nuestros primeros conflictos y problemas (Velarde, 2019).

Yo-piel, texto de Didier Anzieu, fue una de las referencias a través de las cuales el proyecto extrajo algunas de sus ideas más importantes. El interés por lo táctil, lo corporal, la

construcción de la función psíquica de los individuos, funcionó como un detonante para preguntarse por la membrana de relaciones que construye la familia y la aproximación que se cimienta a través de esa superficie de afectos, pero también de lazos que se viven no solo a nivel de la razón, sino principalmente a través de la piel.

La propuesta de la pieza se apoya en el lenguaje de contacto para observar el universo de relaciones contradictorias en el universo familiar, y el soporte de los cuerpos en contacto metaforiza la idea de apoyo que buscan los miembros. En la pieza se expone la dificultad de comunicación que existe entre los miembros de la familia. Velarde toma como referente la idea sacrificada de la familia latinoamericana, de roles muy delimitados: la madre abnegada, el padre distante y autoritario, el hijo exitoso y la hija frágil. De esta manera, los vínculos afectivos son tratados desde interacciones de contacto teniendo en cuenta el trabajo del soporte como un lugar de encuentro y desencuentro entre los cuerpos.

La pieza se aproxima desde el lenguaje de la danza contemporánea al cotidiano de una familia y propone una reflexión sobre las dinámicas que se construyen al interior de esta. Dentro del recorrido de los momentos que construyen la estructura coreográfica, se exponen las diferentes relaciones que se desarrollan en el cotidiano de la vida familiar de los individuos, y cómo estas se van modificando de acuerdo con el paso del tiempo. Estas modificaciones establecen diferentes conflictos: los padres que cargan a sus hijos, los hijos que cargan a sus padres, la rutina de pareja, y la recurrente necesidad de atención y afecto. La metáfora de la carga se aborda a partir de una serie de intervenciones en donde el juego de los pesos y contrapesos de los cuerpos, como parte de las dinámicas de contacto, se transforma en la superficie física y afectiva del imaginario que propone la pieza.

El transcurrir del tiempo va transformando estas situaciones y, por lo tanto, los roles dentro de la familia. La familia, representación del núcleo social, que contiene el amor y los

valores que consolidan al ser humano, representa al mismo tiempo lo que se fractura, pero también lo que se anhela construir. Por ello, aspectos como la obediencia, la obligación, la responsabilidad conforman, la propuesta de esta pieza de danza como una observación de las dinámicas familiares.

Loupe reflexiona sobre la obra coreográfica como medio predeterminado. A diferencia del teatro, la danza no parte de un texto anterior. Las ideas y problemáticas que surgen como interrogantes en los creadores se convierten en el motor para la construcción de un conjunto de relaciones corporales e imaginarias que surgen del cuerpo y se resuelven a través de él, en una estructura de metáforas corporales que producen sentidos, es decir, que producen una estructura dramática desde el trabajo del cuerpo, en este caso en particular desde las referencias del lenguaje del contacto, como trabajo sobre las superficies poéticas de los cuerpos.

El coreógrafo debe encontrar todo en sí mismo y en el otro en una relación específica. Y además el establecimiento de esta relación forma parte ya del trabajo de composición. Ahí reside el milagro y el desafío de la creación coreográfica: tirar de los hilos desde lo invisible, dar cuerpo a lo que no existe, hacer existir las imágenes invisibles, como decía Mary Wigman (Loupe, 2011, p.223).

En la propuesta de Velarde, el tema de la convivencia familiar se construye con pocos elementos escenográficos que, en composición con los cuerpos y la música, dibujan ciertos aspectos del cotidiano de una familia. Una mesa y cuatro sillas serán la primera superficie donde los conflictos se muestran en una serie de cuadros vivos que metaforizan estas dinámicas. En ese sentido, las relaciones de contacto se llevan a cabo no solo entre los cuerpos sino también entre los elementos escenográficos, estableciendo el uso reiterado de los apoyos como reconfiguración de la idea de superficie. La mesa representa el espacio donde la

familia se alimenta, pero también donde se confronta; de esta manera se van construyendo físicamente las relaciones entre los padres, hijos y pareja.

Por un tema generacional, la decisión de quiénes interpretarían cada rol se estableció por edades. Los bailarines mayores interpretaron a los padres y los más jóvenes a los hijos. Sin embargo, dentro de la propuesta, los conflictos se establecen a través de la inversión de los roles y sus convenciones; los roles como modos de interpretación de padres o hijos son intercambiables. Estas convenciones se alteraron con el fin de potenciar la metáfora del pasaje entre la juventud y la vejez que experimenta cualquier individuo. “*La Superficie* [...] era hablar de un continuo y cómo termina ese continuo que es la vida familiar” (Velarde, 2019).

La representación de estas dinámicas se compone a través de los distintos tipos de relación que se dan socialmente. Por lo tanto, la relación entre el padre y el hijo no será la misma que se da entre el padre y la hija. La violencia aparece en el comportamiento de los miembros de la familia como algo aprendido culturalmente, y se sugiere a través de la tensión entre la obediencia y la rebeldía. Esta tensión evidencia la dificultad de la comunicación entre los miembros que conforman a la familia, y se reescribe en el cuerpo de los intérpretes a través de interacciones físicas más violentas, que simbolizan la herencia de lo masculino, la ausencia de la caricia y el vínculo del golpe. En este sentido, las interacciones constituyen una serie de vínculos que determinan las formas en que los individuos son afectados por las fuerzas. Estas fuerzas son interpretadas a partir de la exploración de distintas aproximaciones al toque físico y la tactilidad como modos de aparición de los cuerpos en relación.

La Superficie es un montaje sobre las relaciones que se dan en la familia, digamos cotidiana, la más cliché para mí [...] La pieza problematiza esas situaciones. Las palabras claves son la relación entre expectativa y autoridad, la relación entre atención e incompetencia o culpa por no sentirte capaz de dar atención. También está el estar entre, entre relaciones o situaciones que son conflictos (Velarde, 2019).

Estos vínculos que se componen a través de la escritura corporal de los intérpretes reflejan también la relación de pareja, donde el amor y la distancia se hacen visibles. Pareciera que el cotidiano y los vínculos que se dan en el mismo, endurecen la superficie de la piel afectando los cuerpos y en consecuencia los afectos entre mujer y hombre, padres e hijos. La propuesta escénica compuesta de solos, dúos y secuencias grupales, muestran la dificultad de las relaciones humanas desarrollada en una composición de cuadros e imágenes que viajan por distintas miradas que la creadora propone sobre el cotidiano de una familia fragmentada, pero deseosa de afecto.

De cierta manera, lo que hace la obra es graficar, yo creo que un modo de entender la familia, no sé si es latinoamericano, pero en todo caso es peruano, desde esta idea de que a los padres se les debe todo y que los padres tienen que hacer todo por los hijos. Entonces, es una familia bien sacrificada, pero, al mismo tiempo, no hay un nivel de diálogo tan sincero y, sin embargo, los lazos son muy potentes, aunque sean tácitos y no verbalizados [...]. Pensaba en esta dificultad del padre de decirle “te quiero” al hijo” y el hijo esperando que le digan eso, el padre está preocupado por el hijo, pero siempre está el lado de incomunicación, de incompreensión que están ahí latiendo en todas las relaciones (Velarde, 2019).

La narrativa de los cuerpos en el espacio y en relación, simbolizan la inestabilidad de los individuos como una metáfora de la fragilidad de las relaciones humanas. Al parecer, lo que está en la superficie de las relaciones es la dificultad de entender lo diferente, de escuchar al otro y de resolver el conflicto. Sin embargo, por debajo de la piel, está el amor, el deseo, la necesidad de ser comprendidos y sostenidos. Padres o hijos que todos somos o seremos.

Capítulo 3

3.1. Extrañar lo cotidiano

Entonces la creación de una técnica sería algo así como la sistematización de una singularidad. Y una singularidad sería la posibilidad de nombrar un híbrido. La posibilidad de nombrar lo que no existe (Condró, 2017)

“Ser bailarín es elegir el cuerpo y el movimiento del cuerpo como campo de relación con el mundo, como instrumento del saber, de pensamiento y expresión” señala Louppe (2011, p.61). Entender los caminos que enmarcan las ideas a través de las cuales la obra de Cristina Velarde se hace visible, como sugiere Condró, implica la capacidad de nombrarlas, indagar en esas particularidades que emergen de sus obras y de sus conceptos. La intención de preguntarnos por las ideas que surgen del cuerpo de sus trabajos nos invita a comprender que la naturaleza de los proyectos dancísticos responde a una puesta en práctica de cuerpos, conceptos, movimientos y afectos. Las piezas se construyen no solo en su capacidad de producir formas, productos o herramientas, sino en observar, como sugiere Conde Salazar, aquello que la forma nos deja ver. “Lo que emerge tras las realizaciones concretas que adquiere un trabajo” (Conde Salazar, 2018, p.39).

Velarde se inspira en algunos de los postulados del filósofo Alva Noë para mencionar la capacidad del arte de hacer extraño lo cotidiano. Según este filósofo, tanto la danza como las demás artes son prácticas de investigación que permiten acceder a otro tipo de conciencia sobre el entorno y el mundo, a partir de la reorganización de las dinámicas de percepción del cuerpo y el movimiento. Es decir, a través de la danza es posible indagar en los detalles que constituyen las estructuras motoras, reelaborar los espacios e interacciones con el entorno y explicar situaciones y hechos relacionados con el mundo. Por lo tanto, es posible señalar que

la reorganización de los patrones de movimiento en la investigación en danza permite una comprensión y un extrañamiento diferente del cuerpo y sus imaginarios desde una perspectiva distinta a las organizaciones habituales.

De esta manera, la creadora menciona que utiliza elementos del cotidiano para resignificarlos a través del tratamiento del gesto, del cuerpo y sus afecciones. En la experimentación del gesto en movimiento se construye el sentido del mismo, se realizan las traducciones a través de las cuales sus investigaciones como un tejido dinámico permiten vehicular las formas en las que el cuerpo se devela. En la búsqueda de extrapolar la idea cotidiana y situarla en un contexto distinto, surgen las nuevas maneras de aproximarse a su tratamiento.

Y creo que la danza hace eso, ¿no? Extraña situaciones que son cotidianas, como un uso extra cotidiano del cuerpo que pueda ser extraño al uso cotidiano. Así es tanto eso como para situaciones más específicas o literales de la vida. [...] Y creo que la danza justamente pone atención a esas posibilidades de escucha del cuerpo que te revelan, que te están brindando información y con esa información tú ya puedes deducir, estructurar, ver cómo manejas eso, pero es una fuente de información. Creo que lo que hago es extrapolar ideas cotidianas y ponerlas en contextos o en situaciones a donde no pertenecen para ver qué pasa y para ver qué me dicen, qué entiendo yo de eso [...]. Esa situación se convierte en otra, pero con algunas reminiscencias o rezagos de su lugar de origen (Velarde, 2019).

El trabajo sobre la composición del gesto, como podemos reconocer a lo largo de las experiencias y producciones de la danza moderna y posmoderna, es un lugar común. Según Cristina Velarde: “Hacer extraño lo cotidiano, lo cognoscible como una cierta manera de hacer, realizar o extrañar esto que es cotidiano, es una manera de ponerlo en cuestionamiento, reflexionar sobre él” (Velarde, 2019). Pero la reflexión que se propone es principalmente la que se construye en el ejercicio de mover y traducir, en el trabajo de la danza misma.

Cada imagen percibida, con la que se montan los nexos de las narrativas, vale por sí misma. Esto significa que cada percepción, de acuerdo con los grados de extrañeza advertidos en una imagen, puede engendrar múltiples conexiones discursivas. Las secuencias de percepciones vertidas y articuladas en una narrativa son apenas algunas de las innumerables secuencias posibles a las que puede dar origen una única imagen (Farina, 2005, p.40).

Para esta creadora, la danza abre posibilidades de escucha a partir de lo que se revela desde del cuerpo en movimiento. Se trataría de alguna forma de la observación de las ideas y sus mecánicas tanto físicas como afectivas, teniendo en cuenta que, a través de la investigación del cuerpo en movimiento, aparecen diversas formas de ponerlo en relación con algo. Tampini, observa la capacidad de afectar del arte y sugiere el extrañamiento como “la posibilidad de acontecimiento entendido como aquello que disrumpe”, que al no clasificarse con las representaciones habituales “puede dar lugar a lo nuevo” (Tampini 2012, p.51).

Jacqueline Robinson menciona que la imagen o la sensación interior percibida por el creador antes mismo de encarnarse no es una imagen en el sentido de una ilustración, sino la cristalización de una experiencia vivida o imaginada. Lo coreográfico se convierte entonces en una inmensa máquina de descifrar (e interpretar) esta imagen a menudo sin contorno, esta intención secreta, a menudo desconocida de sí misma, del creador (Robinson, en Louppe, 2011, p.227).

Extrañar lo cotidiano es una metáfora que esta creadora toma como un puente para la construcción de sentidos al interior de su práctica artística. Una forma de indagar en sus procedimientos, los cuerpos y las poéticas escénicas que se abordan en sus trabajos. Cuando habla de extrañar, habla también de distanciar y de poetizar, de jugar con las posibilidades de la idea a partir del trabajo del cuerpo, es decir, del tratamiento del gesto, del espacio, del uso las fuerzas y de la interacción con los otros. En la interacción de estas relaciones, las obras como figuras de aparición de los discursos van tejiendo sus contenidos, experimentando la

idea y su traducción al movimiento y viceversa. La traducción surge de encontrar el diálogo entre las relaciones que emergen.

De este modo, los discursos constituyen modos de narrar y de dar sentido a lo que inquieta, constituyen maneras de atribuir forma y significado a las percepciones de imágenes, constituyen modos de dar legitimidad y hacer verdadero lo que no tiene sentido. La ordenación de las percepciones se configura a partir de una voluntad de visualizar y de comprender lo observado, una voluntad guiada por un saber, por un modo de ver. De este modo el sentido deriva de una práctica del saber, de un ejercicio del saber que produce discurso. Es decir, que produce maneras de narrar lo que le pasa al sujeto, maneras de producir subjetividad (Farina, 2005, p.40).

En el trabajo de hacer físicas las ideas y las imágenes, se establecen relaciones, como menciona Condró (2017). En la idea de trabajar a partir del gesto como manifestación del movimiento, Velarde expresa su necesidad de extrañamiento, así como también de la búsqueda de sus opuestos, como polos de la idea. Si el movimiento como gesto se desplaza de su lugar de origen, se generan variaciones en su forma, en su temporalidad, en su espacialidad, puede encontrar sus opuestos y al mismo tiempo es posible hallar su especificidad. Cada tratamiento dependerá de las relaciones que cohabitan la idea o movimiento. Estas relaciones constituyen maneras de investigar los materiales y dan a su vez posibilidades de revelar sus potenciales de sentido.

La situación [...] es de cierta manera como una epifanía en el sentido de que cuando una cosa se transforma en otras y se transforma al extremo [...] De cuando la risa se convierte en llanto o el llanto se convierte en la risa. O sea, ¿en qué momento comenzamos a reír y terminamos llorando? ¿Y en qué momento empiezas llorando y terminas riendo? ¿Qué pasa en el interín? Entonces pienso [...] que la información no puede ser una información sólo tirada a un extremo, sino que tiene que contener el otro lado, un poquito al menos, la balanza va a tirar

más para un lado que para el otro, pero tiene que contener el rezago de su contrario (Velarde, 2019).

En su investigación sobre el extrañamiento del gesto, Velarde hace un paralelo entre el uso de la palabra en la poesía que se puede extrapolar al imaginario y las poéticas de su danza, desde donde la palabra, como el movimiento, no se “presenten de una forma fija, desprovista de toda la complejidad de la cual han surgido” [...]. Las situaciones del movimiento, por la cantidad de elementos que están en el cuerpo, “pueden hablar de muchas cosas al mismo tiempo” (Velarde, 2019). “No se apunta a suponer que la idea porta un saber que deba ser transmitido al cuerpo, sino que la puesta en relación del cuerpo con la idea haga aparecer algo nuevo” (Condró y Messiez, 2016, p.58).

Nadie inicia un proceso creativo sabiendo lo que va a pasar porque si no, no lo inicias. Uno cuando hace un proceso creativo lo hace porque quiere descubrir algo. No tienes ni la menor idea. Tienes tus premisas, tus inquietudes, tus intuiciones, [...] mucho material de referencia, mucho material de apoyo que te permita reflexionar sobre esas preguntas que estás teniendo, pero tú empiezas el proceso para tratar de responder tus preguntas y no tienes ni la menor idea de cómo se van a responder. Entonces, eso que va a pasar en el proceso creativo con la cantidad de gente que está involucrada, eso que va a ocurrir, es nuevo, y deriva en realidad de una negociación, de seguir haciéndose preguntas, de probar, botar, descartar, decidir y agregar (Velarde, 2019).

La pregunta por la extrañeza del gesto y la construcción de la imagen a través de los cuerpos en relación, apunta en el trabajo de la creadora a la búsqueda de sus discursos físicos. La observación de los gestos cotidianos y su distanciamiento a través del trabajo con elementos como el tiempo, el espacio y el contacto van a permitir la construcción de sus propuestas. La observación de las ideas como desplazamientos sensibles, va a posibilitar la construcción de los estados y afectaciones que producen un nuevo gesto y al mismo tiempo la

comprensión de las lógicas como resultado de aquello que deviene y surge desde el movimiento.

3.2. La familia como soporte del afecto en la mirada de *La Superficie*

La mirada a los espacios íntimos como objeto de la escena contemporánea permite visualizar las experiencias de la cotidianidad como escenario para problematizar las vivencias de lo privado, entendiéndose como aquellas experiencias ligadas a lo doméstico y a lo íntimo. El núcleo familiar que constituye uno de los ejes de la sociedad donde se estructuran los valores e ideales de los individuos han sido abordados por el teatro y la danza, interrogando cada uno desde sus campos e intereses el lugar complejo de las vivencias de lo íntimo. Hanna Arendt (1958) observa que

Las mayores fuerzas de la vida íntima – las pasiones del corazón, los pensamientos de la mente, las delicias de los sentidos llevan, [...] una incierta y oscura existencia hasta que se transforman, desindividualizadas, en una forma adecuada para la aparición pública. La vida corriente de dichas transformaciones sucede en la transposición artística de las experiencias individuales (Arendt, en Alcázar, 2011, p.158).

Cada sociedad conforma sus propias concepciones familiares y, desde allí, modela y es en parte responsable de muchas de las conductas de los sujetos. La alianza afectiva que supone el matrimonio va a permitir la construcción de un vínculo acordado y establecido con el propósito de mantener una vida en común. Este aspecto, a su vez, configura las responsabilidades de los acuerdos de la vida familiar, recortando o ampliando sus libertades como individuos singulares. A través de su propuesta coreográfica, Velarde extrapola la gestualidad de estas características en la construcción del gesto y la manera de establecer las dinámicas de los roles que constituyen a los miembros de la familia en la pieza *La Superficie*.

López (2003), observa que las responsabilidades económicas, las necesidades sexuales y afectivas de los miembros de la familia componen una “lógica simbólica” (López, 2003, p.26). Estas experiencias de formación y culturización se experimentan en una primera fase sobre todo a través de la convivencia familiar. Esto nos permite entender que además de los cuidados básicos como la alimentación y la vestimenta, la necesidad fundamental a nivel familiar es la del afecto.

La capacidad de perpetuar la cultura a través del núcleo constituido de la familia, se expresa a través de la transferencia de lenguas, costumbres, pero también de los gestos. Es decir, que heredamos no solo lo aprendido culturalmente sino también las formas de socializar y corporizar nuestras acciones cotidianas. De esta manera, a partir de la observación y del extrañamiento de lo cotidiano, Velarde resignifica los vínculos físicos y afectivos de las relaciones familiares que configuran los comportamientos de los individuos.

Por su parte, Servos (1984) hace mención al trabajo de la danza y su mirada a las rutinas de comportamiento de los sujetos en la sociedad y, a partir de las ideas de Nibert Elias, revisa el proceso de la civilización como una “transformación estructural del hombre en dirección a una mayor consolidación y diferenciación de los afectos, y con ello también de su vivir” (Servos, 1984, párrafo 33). Este autor menciona la revisión del comportamiento de los sujetos y sus convenciones sociales, desde la visibilidad del cuerpo que ofrece la danza, donde estas no son tratadas con una visión de moral, sino desde la forma en que la historia puede inscribirse en el cuerpo. En esta perspectiva, la relación que se establece con las motivaciones que ofrece la pieza derivan de preguntas hechas desde el cuerpo, su sensorialidad y las maneras de afrontar la representación de sus estados afectivos mediante respuestas que derivan de lo físico.

El trabajo de *La Superficie* parte del extrañamiento de los vínculos físicos y afectivos como experiencias corporales que se establecen en el cotidiano familiar. Desde aspectos como la muerte y la transformación que provoca el tiempo en las relaciones entre padres e hijos, se aborda la idea de familia como metáfora de apoyo y soporte entre cuerpos. Lo que nos muestra es la imposibilidad y los límites encarnados en los cuerpos de los intérpretes. La ficción de la puesta se construye en la relación de lo físico como mecanismo de encarnación. Los bailarines nos permiten experimentar sus luchas físicas, sus afectaciones, como resultado de la interpretación del imaginario familiar.

A partir de la referencialidad del vínculo afectivo, los recursos de *La Superficie* se desarrollan a través de una danza de acción y reacción en la que el conflicto de los cuerpos juega con el dejarse atravesar y afectar, en el que lo interior y lo exterior de las acciones se funden en negociaciones de fuerzas extrañas. La simultaneidad de los actos evoca, a su vez, el carácter y la estética de los movimientos y contactos arriesgados de algunos referentes dancísticos de la escena contemporánea, como la mezcla entre la pausa y la musicalidad del gesto, el juego entre lo absurdo, lo perceptivo y lo fantástico de grupos como Última Vez y Peeping Tom, en los que, a través de sus propuestas, comparten con la estética de Velarde la encarnación de la densidad de las relaciones humanas, en una mezcla de contactos físicos, acciones teatrales y escenas oníricas, de las que emergen materiales singulares y de sugerente contenido estético. Banes (1987) observa algunas de estas características en la danza posmoderna (danza posmoderna metafórica), puesto que se incluyen la creación de metáforas, técnicas y procesos posmodernos, en los que se fusionan aspectos de lo teatral con movimientos del cotidiano, que proponen nuevas experiencias en la relación cuerpo, espacio y tiempo (Banes, en Naverán y Ecija, 2013, s/n).

El trabajo de esta creadora, contagiado por la influencia de ciertos elementos de la danza teatro, encuentra sus soportes en la exploración del flujo en el drama de los contactos,

el riesgo de las fuerzas y velocidades de las partituras de movimiento, así como en el juego entre el realismo y el lenguaje onírico, donde la melancolía de la presencia musical contrasta con la construcción de un lenguaje de movimiento que está siempre alternándose entre la contención y el rechazo a partir del encuentro y el desencuentro entre los cuerpos como consecuencia de una intimidad compartida.

En la danza, observa Servos, el extrañamiento cumple otra función, puesto que apela más a las facultades emotivas que a las cognitivas. Al no usar la fábula como medio para narrar, el conocimiento se conduce a través de la experiencia del cuerpo. De esta manera, la danza propone un entendimiento sensorial, afectivo (Servos, 1987). Desde esta perspectiva, Velarde lleva el foco a los comportamientos que se han fijado al interior de los individuos, expresando, mediante su lenguaje, la lectura de algunas de las convenciones sociales inscritas en las dinámicas familiares a través del extrañamiento del comportamiento físico de los miembros.

En sus materiales de movimiento, *La Superficie* desarrolla una amplitud de sensaciones que se movilizan entre la frustración y el deseo, el amor y la ira de los gestos y se nos muestran a través de movimientos sutiles, ágiles y violentos, donde las contradicciones físicas de los bailarines apuestan por la búsqueda del otro como recurso constante. Velarde, se acerca a las relaciones interpersonales a partir de la construcción poética de múltiples superficies de apoyo entre cuerpos. En esta configuración, la pieza propone relaciones que observan a una familia de dinámicas muy tradicionales.

Desde mi experiencia, o sea, como yo he sido criada y por otros aspectos generacionales míos, [...] de otras familias que he visto, hay un asunto de dedicación de la madre hacia los hijos que hace que los padres se distancien, y dejan que esa dependencia emocional, esa carga emocional, la asuma la madre [...], y esa carga emocional genera un distanciamiento con el padre (Velarde, 2019).

Los pasajes de esta propuesta escénica nos dejan ver algunos fragmentos de la intimidad de las tensiones familiares. En este recorrido de situaciones, la familia es vista desde sus problemáticas, sus desencuentros, su dificultad para contenerse los unos a los otros, *La Superficie* propone ese espacio simbólico de lucha en el universo de la cotidianidad y las expectativas frente a los roles.

Y yo imagino como eso de que tienes tiempo al fin, quieres hablar, saber qué le pasa a tu hijo en su vida, y tu hijo tiene un día pésimo y lo último que quiere es hablar y está en otra cosa también, [...] y no se da el encuentro. Es un poco esa idea física del desequilibrio, y al mismo tiempo estás atraído por una especie de fuerza gravitatoria porque estás atraído a tus seres queridos. Entonces, quieres regresar ahí, pero otra vez se cruzan [...]. Hay momentos de coincidencia y otros momentos de caos, de desorden y encuentros [...] cada uno está en su momento y en su lado, y en otros momentos es como que nos encontramos todos, [...] pero ya otra vez está este caos, este tener que hacer, este irse por todos lados (Velarde, 2019).

En el planteamiento coreográfico propuesto por Velarde, estos conflictos y vivencias se construyen a través de una serie de encuentros y desencuentros físicos. El anhelo de la comunicación es evidenciado mediante el flujo suspendido de los cuerpos que pretenden alcanzarse, sin lograrlo. En la medida en que los intérpretes modifican el espacio y transforman las acciones, su corporalidad y proximidad van construyendo el conjunto de situaciones que enmarcan la estructura compositiva. A través de las relaciones de contacto y no contacto, el espacio, tanto como los cuerpos, se modifican los unos a los otros. En este intercambio de fuerzas, pesos, desplazamientos y proximidades, se va construyendo el conjunto de espacios simbólicos que la obra plantea. Así, el cuerpo de los intérpretes se convierte en un territorio para modificar. El intento continuo por acercarse al otro como acto inconcluso propone la construcción de los espacios íntimos, que enmarcan el imaginario de relaciones irresueltas del espacio familiar.

Hay este cuadro en cual circulamos todos en el espacio, en el que la idea es mirar arriba, buscando, no deseando lo que estás viviendo en ese momento por la presión que tiene la familia, sino deseando otra cosa. Ahí el trabajo físico tenía que ser algo muy aéreo y algo que mirara, que abriera la mirada a diagonales altas del espacio [...] desde esta idea de que tu peso cae y que es “como si quisiéramos encontrarnos”, pero no se puede. O sea, el contexto no lo permite (Velarde, 2019).

Desde esta interpretación, la necesidad de búsqueda de encuentro es la que configura el potencial de la obra. En las situaciones de movimiento que se dibujan desde los roles, se desplazan esos deseos. Trasladados al lenguaje de la danza, los pasajes nos muestran la dificultad de encuentro y entendimiento, donde, como dice la directora, queremos resistir “pero el encuentro no dura” (Velarde, 2019). El anhelo es encontrarse, pero el encuentro no permanece. Los cuerpos se acercan, se tocan, se entrecruzan, pero siempre de manera efímera e inestable. Contraria a la construcción de los múltiples pasajes que dibujan esta falta de coincidencia, la idea de tocar como búsqueda de apoyo y soporte, se propone como el deseo de ser próximo, de sostener física y simbólicamente al otro. Este es el signo permanente de la pieza. El toque físico como gesto de deseo se propone en múltiples modos para componer la poética de lo ausente (el afecto), donde la constante es la búsqueda de encuentro entre los miembros.

Velarde observa las dinámicas de los roles de la familia tradicional y sus imposibilidades afectivas a través de la metáfora de la piel, que nos acompaña como tejido contenedor desde el primer momento de vida hasta la muerte y que en esta obra se resignifica para cuestionar las tensiones y cargas afectivas que se suscitan en las relaciones familiares. En esta perspectiva, la pieza desde su carácter táctil nos hace revisar aquello que se produce como discurso a partir de las dinámicas familiares para hablar de los conflictos afectivos y las necesidades del vínculo táctil. Ello porque es justamente el extrañamiento de aquello que falta

en la familia como grado de comunicación, lo que se enuncia en los cuerpos como tensión de lo no expresado.

Para mí era importante que se entienda la relación de los padres a través de la relación de los hijos. Había que entender que la relación de los padres se afecta por la relación que ellos tienen con sus hijos. Quería generar una diferencia en la dureza que tenía el padre hacia el hijo y en el encantamiento que tenía el padre hacia la hija. Porque siempre decimos “la niña de sus ojos”, la princesita. Y era un poco esa idea, en la tónica muscular buscábamos eso [...] Había que modular mucho la tónica muscular, el tono muscular de las acciones (Velarde, 2019).

Las tensiones se corporizan en los gestos, en eso que el cuerpo dice, pero la palabra no. Malaquías menciona que “ya Anzieu (1978) había descrito que las civilizaciones occidentales industrializadas privilegiaban el sexo y la violencia, de entre los contenidos inconscientes, y despreciaban la expresión corporal, las sensaciones táctiles y los contactos” (Anzieu, en Malaquías, 2010, p.25). En la búsqueda de ese diálogo que no se da entre los miembros, la pieza se desarrolla desde su opuesto, es decir, en la necesidad de establecer vínculos desde la piel. Por ello, estos vínculos se abordan mediante la naturaleza del tacto como gesto primario, al que de manera recurrente se necesita volver.

En el encuentro, los cuerpos, en su poder de afectar y ser afectados, se atraen o se repelen. De los movimientos de atracción y de repulsión se generan efectos: los cuerpos son invadidos por una mezcla de afectos. Eróticos, sentimentales, estéticos, perceptivos, cognitivos, etc. Y tu cuerpo vibrátil va aún más lejos: dichas intensidades, desde el mismo momento en que surgen, ya trazan un segundo movimiento de deseo, tan imperceptible como el primero (Rolnik, en Macias, 2009, p.129).

A través de sus pasajes, Velarde propone no solo una revisión de las dinámicas familiares, sino una crítica a los roles y desigualdades que se ejercen sobre las maneras de accionar, sobre la subjetividad de los miembros revisadas desde el cuerpo. El carácter de la

disputa entre los roles no hace sino afirmar sus distancias y al mismo tiempo reitera la necesidad de observar esas carencias como acto discursivo. Nos muestra los actos de los miembros como cargados de roces y agobios: un padre ausente y violento, una madre abnegada, repartida e invisible, y los hijos parecieran lidiar con la expectativa hacia ellos y su responsabilidad hacia el futuro como actos diferenciados por el género. La narrativa se construye desde los silencios, las fricciones, las caricias, la observación del paso del tiempo y el cambio de la responsabilidad de hijos a padres se nos muestran como en un continuum de intentos que no cesan.

Yo proponía esta madre cuidadora, que estaba muy pendiente de todo y tenía que lidiar con muchas cosas a la vez [...] Creo que eso es el cotidiano de las madres y que sería como una especie de pulpo, araña, o sea, si pudiera dislocarse y extenderse como ese lado elástico de mil cosas, cómo lo va a intentar hacer. [...]. La madre siempre está presente. Creo que nadie conoce muy bien quién es la madre en el montaje. No importa. Importa saber que está ahí. Pero qué quiere, qué desea, qué quiere hacer con su vida, no, eso no importa. Me importa que esté ahí. Por eso también encontraba cierta lógica a asomarme entre los cuadros a veces [...] y mostrar mi presencia como diciendo “estoy viendo”. La madre está viendo que el hijo y el padre se pelean. La madre está viendo que el padre está preocupado por la hija. Es como decir que la madre es la testigo, la testigo de lo que pasa (Velarde, 2019).

La familia se presenta como el lugar donde se disputan los afectos, los espacios y los poderes en el plano de los cuerpos, en sus convenciones como formas interiorizadas. Es a través de la mirada de ese espacio gestual de confrontación del cotidiano desde donde se instala la crítica al universo familiar que propone la creadora. A partir de estas ideas, se hace coherente entender a la familia en sus problemáticas afectivas, que se visibilizan en la continua presencia del contacto no solo como un gesto de aproximación, sino también en su problemática para llegar a tocar, sentir y acceder realmente a ese otro distinto. Sostener y

tocar como gesto afectivo se convierten en uno de los principios de la intencionalidad de esta pieza, que se presenta como el rasgo estoico de las relaciones familiares, como relación dada, permanente, que es constantemente descentrada por la realidad como campo de fuerzas, pero que pese a todo lucha por mantenerse en pie.

Por ello, la obra pone en cuestión las dinámicas de interacción afectivas, que se tornan disímiles a partir del lugar desde donde son vividas. Velarde pone atención a las resistencias y a los cuerpos en fricción, en los que cada rol ocupa lugares más o menos visibles. Si en la vivencia de los roles masculinos se deposita la expectativa del trabajo y la responsabilidad, la presencia de los roles femeninos se compone como el lugar del flujo y recepción de los conflictos, pero estos no reclaman, son roles pasivos, solo resuelven, lidian, mantienen el equilibrio de las fuerzas de choque entre los miembros. Las relaciones se observan como estados “entre”: entre amor, desamor, expectativa y esperanza, golpe y caricia, distancia y proximidad. La vivencia de estas relaciones es encarnada desde diversas manifestaciones de contacto como expresión de estos estados.

Un dúo de contacto refleja muchos aspectos psicológicamente relevantes: intimidad, confianza, vacilación, fronteras, afirmación, dependencia, independencia, cooperación, control, arriesgar, dejar ir. La forma de contacto con otra persona depende de un cierto grado de necesidad [...] La conexión cargada de energía se hace con la otra persona y simultáneamente con uno mismo. De esta manera, la improvisación de contacto trae sentimientos profundos más cerca de la superficie y les permite ser experimentados. (Kaltenbrunner, 2004, p.181: Traducción propia).

La relación entre padre e hijo, por ejemplo, se propone desde el carácter autoritario que se metaforiza en la dinámica del contacto violento entre ambos. Los intérpretes Augusto Montero (padre) y Luis Vizcarra (hijo) interaccionan a través de la manipulación de un saco de trigo. En el cuadro, este objeto escenográfico se resignifica, reforzando las nociones de

soporte. El padre desestabiliza el estado de confort, necesita que el hijo produzca, accione, se haga cargo. El elemento pasa de ser un apoyo a convertirse en una carga. El cuadro nos muestra la demanda por la transferencia del legado, pero esta demanda es violenta, el aprendizaje como tránsito a la madurez estará mediado por el golpe. Sin embargo, el hijo a su vez se rebela, y la lucha entre ambos se mezcla en una sucesión de golpes y abrazos, como si estos, así como el amor y la expectativa, no encontrasen otra manera de vivirse.

El gran reto era crear las relaciones. Darles texturas, matices. En el dúo con Luis, más allá de que estén estos dos cuerpos moviendo el saco y que haya un juego de poder, también hay un momento de reflexión [...], de cariño, de “hazte hombre” (Montero, 2019).

Velarde reivindica el espacio familiar como la manifestación del deseo y esperanza de volver a lo primario, a la piel, a lo próximo. Este deseo se manifiesta con la voluntad crítica de mirar los vínculos fragmentados de los espacios familiares, para restablecer la capacidad de construcción de los mismos. Las situaciones que se proponen en la obra resaltan la capacidad de sostenernos, de contenernos en cualquiera de nuestros roles como un deseo permanente. Quizás por ello la metáfora de su trabajo nos habla de la insistencia por el afecto, por esa capacidad de apostar por la esperanza y no por el miedo, porque dejarse afectar por el otro como acto de encuentro potencia el amor, la alegría, el entendimiento, y esta no es una capacidad estéril.

El grado de afecto que nos infligimos los unos a otros constituye también una cuestión política, ya que como deja constancia Spinoza (1677b) en su *Tratado Político*, el miedo y la esperanza son afectos que permiten poseer el alma de los ciudadanos. Sin embargo, mientras que el miedo va destinado a debilitar la potencia de acción de los cuerpos - porque nos cerramos a la influencia de lo que nos rodea-, la esperanza tiene el efecto contrario y aumenta la potencia de acción (Pujol, 2011, p.151).

El toque se configura entonces como esperanza, como deseo que aumenta nuestra capacidad de acción. En escena, la esperanza de lo afectivo es vivida y corporizada en el pasaje final. Los cuerpos de los intérpretes reivindican la apuesta por el apoyo, por sostenerse. Pero, a diferencia de los cuadros anteriores, la coincidencia aparece como metáfora del paso del tiempo. La dinámica de la escena compone la coincidencia de los roles, a diferencia de las primeras interacciones en las que prima la incapacidad por conciliar. En la escena final, la idea de encuentro y soporte familiar finalmente se hace posible. Los roles se funden, se buscan, se sostienen, insisten, logran construir un soporte grupal, un gran cuerpo sostenido. A través de la construcción de una secuencialidad casi onírica de apoyos, búsquedas y agarres entre los cuerpos, parecieran finalmente encontrarse. La repetición de las acciones con pequeñas variaciones del colapso entre los pesos, construye el código temporal de este repetido intento de sostén. Los cuerpos son cubiertos por una fina capa de polvo y, mientras son cubiertos, van reduciendo sus intentos, haciéndose unos partes de otros. Se desvanecen lentamente hasta terminar cayendo, desapareciendo. Es en la búsqueda de la coincidencia final, en la que, pese a las diferencias, los miembros finalmente construyen el encuentro, porque la muerte no deja otro tiempo, solo ese en el que emerge el verdadero afecto.

Entonces, el cuerpo del bailarín, que desde los gestos extracotidianos problematiza lo habitual, trastoca certezas, reta a realidades e incide en los sentidos, llamando a la exploración de la propia experiencia, entrañada y grabada, y del trazo ciego del cotidiano (Macias, 2009, p.130).

3.3. Composición y dramaturgia

Entender el tránsito de la forma danzada a la construcción dramaturgica demanda la observación del proceso de creación para comprender el tejido del conjunto de relaciones que la obra propone como organización de sentido. Por un lado, está el trabajo de investigación física, en el que los cuerpos de los intérpretes componen una serie de dinámicas para traducir

las ideas que la obra investiga; por otro lado, está la composición y organización de los cuadros y de los materiales coreográficos, que permite observar las ideas y relaciones puestas en movimiento. En la dramaturgia, el espacio se construye a partir de la abstracción y las ideas trabajadas desde el juego de la composición de micro situaciones que se yuxtaponen en los distintos cuadros. Así, el universo familiar que plantea Velarde transita por una serie de distintos estados, como imaginario de las formas de interacción entre los miembros.

La dramaturgia es a menudo vista como vital para procesos de formación, ordenamiento y coherencia, como productora de sentido. Esto es, de primeras, el peso y las fuentes de liberación del dramaturgo: la necesidad y la oportunidad de contribuir a formaciones creativas que redefinan las potencialidades de la fuerza narrativa, el espacio alterado, los fenómenos temporales y las relaciones corporales afectivas (...) La estructura siempre revela integridades e interroga las relaciones de fuerza residente en constelaciones y agregaciones alteradas de sentimientos dados, visiones e ideas (Heathfield, 2010, p.96).

Dentro de la propuesta dramática (dramaturgia de movimiento) que atraviesa estos momentos, se establecen diferentes tensiones que construyen el tejido de las relaciones que albergan sentimientos como el amor, la incomprensión, los celos, las frustraciones y los deseos. Llevar estas ideas al plano del movimiento supone la creación de una ficción física, de la invención de un imaginario para tratar los temas y cómo estos son comprendidos desde el cuerpo, el espacio y el tiempo.

Bardet (2012) menciona algunos aspectos sobre el trabajo de la creación coreográfica y su composición dramática, no solo en el sentido o análisis del gesto, sino en el trabajo de su aparición, es decir, en aquello que lo revela en sus traducciones. “No se trata ya de elaborar un imaginario a partir de las sensaciones, sino de ver cómo lo imaginario es el motor profundo de la sensación, y por eso mismo el motor de la danza” (Bernard, en Bardet 2012, p.117).

No intentamos el cierre de conceptos como coreografía, composición o dramaturgia, sino que buscamos observar cómo estos conceptos se atraviesan y se interrelacionan. En ese sentido, la movilidad de sus definiciones se sitúa desde una serie de lugares variables como modos de movilizar dichas experiencias o composiciones, de sus aproximaciones como dispositivos que expanden los límites de sus conceptos y las referencias a las que se suscriben.

El coreógrafo contemporáneo compone [...], actúa y altera las cosas y los cuerpos para descubrir una visibilidad desconocida. [...] En todo caso, crea su material, lo ensambla, pero sobre todo lo dinamiza, trabaja un caos provisorio en la red secreta de las líneas de fuerza (Louppe, 2011, p.223).

El desarrollo de la dramaturgia de esta propuesta revela que su construcción emerge de la producción de las relaciones cinestésicas, espaciales e interpretativas como traducción de las ideas para la construcción del universo de la pieza, como la generación del acontecimiento. Heathfield señala que

como práctica, la dramaturgia se constituye de principio a fin gracias a su atención al eco de este acontecimiento. Se podría decir que es una forma de sensibilidad de y con las huellas que deja el acontecimiento aquí y allá (Heathfield, 2010, p.95).

En el trabajo de componer sobre la materialidad de los cuerpos y sus dinámicas es relevante mencionar, según las ideas de Louppe, que el proceso de crear y componer ha sido liberado de la imposición del gesto del coreógrafo. Las nuevas experiencias creativas a lo largo del siglo XX revelan un largo recorrido en el viraje de la experiencia de lo singular a lo grupal (en creadores como Paxton, por ejemplo). Estas experiencias son creadas en grupo, se construyen a partir de la interacción entre bailarines y creadores. Bardet hace mención de esto, en tanto “una de las características esenciales de la creación coreográfica es el trabajo entre varios” (Bardet, 2012, p.120).

La improvisación como parte del proceso creativo significa una apuesta vital para reconfigurar la práctica escénica. Más allá del trabajo de fijación de los movimientos, está la implicancia de los bailarines como creadores de esa visibilidad. Esta se da en el lugar de exploración, de investigación de sus sentidos y sus fuerzas, en el estar *entre* la conciencia y la entrega hacia el tiempo del movimiento con otros. En ese sentido, refuerza Bardet que “dichas temporalidades se despliegan particularmente en la sensación de la relación con la gravedad, una duración heterogénea que mezcla la sensación presente y la producción del gesto” (Bardet, 2012, p.121).

Al pensar en los principios compositivos y dramáticos en el trabajo de la pieza *La Superficie*, la relación con la gravedad y el tacto entre los cuerpos se convierte en un elemento constitutivo del trabajo de las fuerzas de traducción corpórea. En la observación de los componentes dramáticos de la obra, Ávila menciona la necesidad de conjugar las opciones estéticas e ideológicas del proyecto, así como trabajar en el análisis de las acciones y el gesto (Ávila, 2013). Para Velarde, son elementos imprescindibles para entender el movimiento y la composición del gesto físico como lugar para experimentar. De alguna manera, el componente poético de su trabajo está en preguntarse por ese juego de sensaciones y fuerzas contradictorias en las interacciones físicas. Así también lo expresa uno de los bailarines de la pieza:

Cristina tiene un foco muy claro en la poética de las fuerzas físicas, cómo la tonicidad muscular, la velocidad y las calidades son consecuencias unas de las otras y no son eventos aislados, y cómo cada uno de los elementos terminan de enhebrarse para construir algo: una narrativa, una poética, una historia (Vizcarra, 2019).

El baile de las fuerzas físicas como el espacio de tensión e interacción de las dinámicas familiares, refuerza el deseo de permanencia como acto. Los miembros de la familia se relacionan a través de una sucesión de recepciones y caídas metafóricas y físicas.

Las relaciones de movimiento como actos de diálogo luchan por atravesar los límites del entendimiento, como la búsqueda del equilibrio y la comunicación, y, en ese intento, la danza que propone se convierte en un continuum de intentos fallidos y esperanzados al mismo tiempo. Velarde expresa el deseo de permanencia en las relaciones tanto a nivel de movimiento como de intencionalidad de las acciones. La permanencia aquí es entendida como la voluntad de asirse al otro, al anhelo de un encuentro que no llega. La observación de los vínculos que se proponen como ejes de la investigación de este proyecto supone analizar al individuo y su intimidad, a la familia como construcción social y a la temporalidad de los ciclos de vida y muerte, en el imaginario que se plantea como propuesta escénica.

Creo que en el sentido hay una lucha por querer permanecer en algo en lo cual no vas a permanecer. La creación de los momentos va a ser en función a lo que la acción o el movimiento de un bailarín repercute en el otro. Entonces, la dramaturgia o el sentido de lo que va a tener ese momento, esa escena, esa situación, va a emerger solamente de ese diálogo, de ese diálogo que tiene la carga del movimiento (Velarde, 2019).

Al trabajar en el juego de la repartición de los pesos y la relación de la superficie de los cuerpos y el suelo, la danza de la pieza se compone de situaciones que corporizan las interacciones de los miembros de la familia. Los cuadros de movimiento nos conducen por los pasajes fragmentados de la interacción familiar, nos muestran sus roces, choques y tensiones como una superposición de secuencialidades inestables, imágenes y breves momentos de diálogo hablado. Las relaciones entre los diferentes miembros se mueven en un permanente traslado de situaciones móviles que organizan una estructura dramática, pero no lineal ni mimética. Estas giran alrededor de las fricciones familiares fisicalizando la mirada a los espacios íntimos de los miembros. De esta manera, van construyendo los momentos como los estados físicos de las interacciones, transitando del choque a la caricia, de la atención a la apatía, de la proximidad a la distancia. Tensiones que no se verbalizan pero que operan en los

cuerpos y que son habitadas desde una secuencialidad de cuadros, imágenes y momentos que alternan partituras de movimiento, así como la inclusión de situaciones teatrales.

Al tratarse de danza contemporánea, por supuesto no tiene una narrativa evidente. Más que representar a una familia en su vida cotidiana, aquí le prestamos atención a ese intervalo, esos momentos en los que se puede ver lo que cada miembro carga, pero jamás se atreverá a decir (Velarde, en Bazalar, 2018, s/n).

Por lo tanto, los bailarines se interrelacionan a través del juego e intercambio de pesos para habitar y jugar con la inestabilidad de los cuerpos como un reflejo de las relaciones cambiantes en la familia, lo que Louppe describe como “la variabilidad de la experiencia de la gravedad” (Louppe, 2011, p.50). El trabajo sobre el peso y el uso de los distintos apoyos del cuerpo dan paso a un nuevo tejido de relaciones y de maneras de observar las prácticas coreográficas. La propuesta de Velarde parte de las experiencias del individuo en sus relaciones cotidianas, que son distanciadas a través del trabajo sobre el extrañamiento del gesto y el movimiento a partir de la articulación de imágenes que emergen de las reacciones y tensiones como signos del cotidiano. Esta obra, que recoge elementos de ciertos códigos de la danza teatro, se vincula a lo que sugiere Servos:

Las asociaciones libres de imágenes forman cadenas y analogías, tejen una red de impresiones ampliamente ramificadas que están conectadas entre sí de manera subterránea, si hay una lógica no es una de la conciencia, sino una del cuerpo [...] La lógica del sentimiento y de los afectos no se atiene a la razón (Servos, 1984, párrafo 20).

Es importante señalar que la experiencia gravitatoria en el trabajo de la danza, como la comprensión e inquietud de cuestionar los lugares, espacios y reparticiones de las distintas partes del cuerpo en la producción de las acciones de movimiento, se constituye en una exploración creciente y significativa. Desde los aportes del CI, la desviación de aquellos

lugares privilegiados en la representación coreográfica moderna como la cabeza, el torso y los brazos, se desplaza a todas las partes del cuerpo, a todas sus superficies.

Este aspecto va a significar un aporte al trabajo de la danza, como señala Bardet, “una desjerarquización de las partes más aptas para bailar, para comunicar, para expresarse” (Bardet, 2012, p.90). El componente semiótico de lugares como la cabeza y las manos se desplaza hacia la investigación sobre el trabajo de las reparticiones de los pesos, donde estas singularidades se comprenden no solo en su aspecto funcional sino también simbólico. En *La Superficie*, todas las partes del cuerpo componen el lenguaje; los cuerpos se vuelven sujeto y objeto de las acciones. En este flujo de intenciones bailadas, el gesto se reformula, el cuerpo es soporte de la idea física, de la idea coreográfica como aquella que proviene del movimiento. El cuerpo y sus distintas superficies se convierte en el espacio, en la forma, en el encuentro y en el conflicto donde se exponen las problemáticas.

En el trabajo de incrementar los lugares de percepción, la danza democratiza la experiencia del cuerpo danzante, donde todas las superficies de este informan al mismo tiempo que inspiran. Señala Bardet que es “Una repartición democrática de los lugares de atenciones, de percepciones, de movimientos, de inspiraciones, en todo el cuerpo” (Bardet, 2012, p.90).

En el deseo de entender estos desplazamientos de los lugares del cuerpo habitualmente favorecidos en la representación del trabajo de la coreografía contemporánea, resulta significativo observar el paso hacia la experiencia de las fuerzas. En esta democratización, lo que nos interesa es la nueva repartición de la experiencia de lo sensible, tanto en sus aspectos mecánicos como expresivos. De esta manera, Velarde revisa el carácter de la piel como una mirada a la naturaleza afectiva de las relaciones familiares. El contacto con la piel, que en el inicio de la vida resulta fundamental en el desarrollo humano, va perdiéndose con el paso del

tiempo. El toque, como dinámica de lo afectivo, se torna cada vez más lejano o problemático. En el viaje entre lo que nace y lo que muere, este vínculo con la piel se transforma.

El desafío es ver como estos gestos han sido, y son, en el trabajo de diferentes proyectos y en diferentes estéticas, que no forman un repertorio ya adquiridos de comportamientos igualados, sino que buscan transmitir de manera dinámica, no lineal, proyectos siempre por actualizar (Bardet, 2012, p.94).

Si la dramaturgia en el terreno de la danza la entendemos como el acto de componer a partir de la materialidad de los cuerpos y sus expresiones, los acontecimientos que generan la acción permiten organizar las interacciones y sus dimensiones psicológicas. En ese sentido, la combinación de las acciones y sus intencionalidades físicas permiten la construcción de los estados corporales, anímicos y temporales que propone la pieza, como la mirada hacia el espacio de la familia. La estructura del hilo conductor se relaciona a través del grado de afección de unas relaciones sobre las otras, no desde una linealidad formal. Sentir la construcción psicológica es visto en la pieza como varios de los presupuestos que hace el sujeto para interactuar en el cotidiano.

Lepecky observa la soberanía de los contenidos como la coherencia de los medios de la obra, como un lugar de aparición; es decir, aquello que los provoca como terreno de la experimentación. “La dramaturgia como práctica propone el descubrimiento de que es la obra en sí misma la que contiene y posee su propia soberanía, sus deseos performativos, sus anhelos y sus demandas” (Lepecky, 2010, p.171).

En la propuesta de Velarde, las percepciones físicas se convierten en los estímulos para construir el imaginario de las interacciones entre los bailarines, donde lo que acontece desplaza y reconfigura la manera de interactuar con lo que emerge como maneras de afectar la construcción de las respuestas físicas. Aquello que se imprime con más fuerza en el gesto, con

más o menos proximidad entre los cuerpos, la interrupción de un hacer, como apariciones de los motores creativos de las fuerzas de la interpretación como una construcción gestual, espacial y temporal, devienen en la extrañeza del gesto cotidiano del que habla Velarde.

Pero esta traducción en la escritura de la danza posee ya un recorte, una decisión más o menos afinada, es decir, que está en relación con los elementos del entorno, que posiblemente pueden moldear sus formas. La dramaturgia de la danza se establece a través de las relaciones y dinámicas que producen las modulaciones dentro de su propio acontecimiento, del propio acto. Estas referencias permiten entender el estado de comunicación que se genera en las relaciones con los otros en la propuesta de esta pieza.

La danza que precede estas interacciones produce situaciones, acontecimientos. Deleuze y Guattari describen “lo posible no pre existe, es creado por el acontecimiento, es una cuestión de vida. El acontecimiento crea nueva existencia, produce una nueva subjetividad (nuevas relaciones con el cuerpo, el tiempo, la sexualidad, el medio, la cultura, el trabajo)” (Deleuze y Guattari, en Bardet, 2012, p.124).

A partir del trabajo de la escucha física del tacto o de la interacción de los distintos centros de gravedad en movimiento, los cuerpos pueden leerse en sus hábitos de proxemia, así como desde lo que interpretamos en la intención del otro como acto de afección. Los cuerpos cercanos y lejanos movilizan las distancias para atravesar la metáfora de la proximidad en las relaciones, pero al mismo tiempo extrañarlas. Por ejemplo, cuando un bailarín toma a otro, la manera de efectuar el gesto reconfigura su carga. Lo podemos notar en el dúo de los padres, donde apoyarse en el otro puede generar distintas lecturas: apoyo o colapso, deseo o rechazo. Estas mecánicas no solamente producen movilidad y reacción, sino que pueden al mismo tiempo conmover, afectar. “El extrañamiento hace visibles las limitaciones que se han

arraigado. Lo que suele tomarse como norma indiscutible se extrae de su contexto habitual y se hace experimentable de una nueva manera” (Servos, 1984, párrafo 24).

En el caso del dúo de la madre y el padre, busqué pensar en la pareja como un contrapeso, como un apoyo mutuo. Entonces, jugábamos con una pregunta en esos encuentros, corríamos y después teníamos que entrar en contrapeso. La pregunta era ¿vas a estar ahí cuando llegue? ¿Es que vas a estar ahí? (Velarde, 2019).

En este sentido, Bardet considera que la inspiración en la construcción del imaginario al bailar opera desde el desequilibrio que genera el mover, las percepciones que surgen de la acción, las sensaciones nacidas de las afectaciones que producen la experiencia del mover. Las imágenes llegarían a inspirar el movimiento, no desde el sentido o búsqueda de representación o imitación de la imagen en sí, sino por “un ‘abrirse’ (*écartement*) dinámico entre percepción y acción, una tendencia al movimiento que le da intrínsecamente su sentido a través de la permeabilidad, lo cual constituye de manera particular el desequilibrio en cuestión” (Bardet, 2012, p.181).

Bardet se pregunta por el tejido del trabajo de composición en danza, donde el crear la imagen no se ejecuta como una representación de referencias previas o la imitación de esta, sino que se compone de un tejer y destejer “entre sentir, imaginar y mover” (Bardet, 2012, p.181), y así crear imágenes que inviten al movimiento. El trabajo estaría dirigido a encontrar en la fuerza de la imagen el vehículo para el desplazamiento, para eso que nos mueve y nos conmueve. Las imágenes que se desplazan “entre”, atraviesan lo sensible entre pasado y futuro, reactualizando en cada gesto la experiencia de componer. La danza está en ese lugar “intermedio”, entre composición y acción, movimientos tomados de la apertura a la experiencia del movimiento, a la atención del acto, donde la acción de bailar hace posible la composición de imágenes, acciones, sensaciones. “La dramaturgia se ancla entonces ya

siempre en el trabajo de lo perceptivo, y no es una narración en cuya trama se insertarán más adelante los movimientos” (Bardet, 2012, p.180).

No puedes amarrar sentido con algo completamente nuevo, solo puedes amarrar sentido con algo antiguo que se va a casar con algo nuevo. El sentido está entre esos dos lugares [...] Es este diálogo entre las experiencias que conocemos, personales y otras, la interpretación que hacemos de esas experiencias y en esa traslación al movimiento, el movimiento empieza a ofrecer material nuevo y situaciones nuevas (Velarde, 2019).

Estos aspectos nos permiten observar cómo estos elementos resultan significativos en el desarrollo de la dramaturgia de movimiento. Para Velarde, el trabajo del contacto permite una lectura activa en el momento de la creación. En el tratamiento del toque se produce la capacidad de afectar, entendiéndola como una manera de ponerse en relación con las ideas que surgen de la interacción con lo otro, con los otros. La idea como un trabajo con la intención del toque, con su permanencia o temporalidad, con su tonicidad o su intensidad, van a generar distintas modulaciones. En la comunicación y expresión del tratamiento del toque físico se reinterpretan o modifican los elementos antes mencionados. La velocidad, la tonicidad, la dinámica con la que se juega el trabajo de la interacción, van a cargar o transformar el estado de la materia, el estado de los cuerpos como maneras de modular las acciones de los gestos que componen la danza.

La piel es un medio por el cual se transfieren la información y el afecto. Y, al mismo tiempo, la idea de superficie me hacía pensar en el apoyo. Entonces, en cierta manera, la familia es una superficie en tanto apoyo y al mismo tiempo es la superficie permeable como la piel de la que hablaban Anzieu y Valéry (Velarde, 2019).

El trabajo de los intérpretes permite el paso a la ruta inventiva de las atmósferas de los materiales de movimiento. Estas rutas, que devienen en trayectoria, espacialidad y temporalidad, van a encarnar las situaciones de la propuesta. El gesto construido desde lo

táctil, al que hace mención la coreógrafa, permite el surgimiento de la construcción metafórica de las acciones. En el viaje hacia la modificación del gesto desde relaciones como la fuerza, la temporalidad y el imaginario, se recrea o reinventa su aparición. En ese sentido, menciona que lo que le interesa del tacto es lo que va a proponer como idea física, no en su sentido literal u obvio, sino en su capacidad de modificación del otro. Estos matices permiten que aquello que surge de una situación o idea habitual pueda desplazarse a situaciones danzadas.

La evocación del tratamiento del peso en el universo de las relaciones que propone la pieza nos permite acercarnos a la densidad de las relaciones humanas. La dramaturgia del tacto, como menciona la creadora, “propone” nuevas maneras de situarse frente a las acciones, gestos y contactos. Sobre este aspecto, la bailarina y maestra de CI, Cristiane Boullosa, observa que hay un desencadenante dramático, narrativo desde el contacto: “aquí es donde realmente los sentimientos, las pasiones, lo psicológico, se está desencadenando por el contacto y por la relación, se está haciendo evidente se quiera o no se quiera, se proponga o no se proponga” (Boullosa, 2019).

La Superficie venía [...] de una motivación que era el tema de la muerte. El tema se había ido a la espalda, yo lo había puesto allí porque la espalda es el recuerdo, es lo que está atrás, o sea, es la parte que simbolizaba más el recuerdo [...] Cuando empezamos a trabajar, la consigna era relacionarnos a través de las espaldas [...] para entender qué sensibilidad había, qué podía ocurrir con la espalda como un símbolo del pasado, del recuerdo, de lo que te carga. Porque tu recuerdo lo puedes llevar o lo puedes cargar también (Velarde, 2019).

Al transferir la idea de las cargas como imaginario de las expectativas y tensiones en los sujetos de la familia, el tratamiento del peso como construcción de las acciones danzadas se extrapola a la idea de aquello que carga el cuerpo. Sobre la base de una partitura de acciones en las que los bailarines se recogen, sostienen, o colapsan, se teje la danza. En el flujo como pasaje de las acciones se componen las trayectorias de los bailarines, que agotan

las mecánicas de apoyo de los cuerpos y los objetos en el espacio para visibilizar la inestabilidad y límites de los cuerpos, pero también su necesidad de atravesar el espacio. La poética de *La Superficie* está siempre entre la cercanía y la distancia de los cuerpos, como menciona la creadora, “el grado de incomunicación y de incompreensión que está ahí latiendo en todas las relaciones” (Velarde, 2019). Sobre esta idea, Santana menciona algunas de las características del lenguaje de contacto en el trabajo de Velarde:

está esa necesidad de llegar a este punto de conflicto irresuelto, donde me preguntaba, ¿esto es contacto, en el sentido de contacto como una herramienta dancística o es contacto por una cuestión de vínculo, cercanía, distancia? [...] Está ahí esa necesidad de llegar a este rollo humano de qué pasa cuando se encuentran dos, que [...] se expande para luego encontrarse (Santana, 2019).

Velarde reivindica sus búsquedas. La danza que construye gira alrededor de las acciones y reacciones de los intérpretes y sus conflictos. Los cuadros, como la revisión de los intervalos del cotidiano, observan la necesidad de aprobación en los roles de los hijos, el carácter autoritario de la figura paterna, las responsabilidades como cargas y una mirada a los géneros y sus desigualdades. Aunque Velarde no propone una mimesis de estas representaciones, observa estas fisuras en el tratamiento de los cuerpos como sujetos sociales.

Pero ¿cómo lograr materiales que den cuenta de esta búsqueda? ¿Cómo se consigue fisicalizar las tensiones, el amor, las transformaciones en las relaciones que produce el paso del tiempo, desde el lenguaje de la danza? Si uno de los referentes de este proyecto es la piel como superficie de afectos, el lenguaje que deviene de este trabajo se vincula con la piel y sus cualidades como materia y al mismo tiempo como lugar de inscripción para lo sensible. *La Superficie* abstrae la imagen del espesor de la piel como aquello a lo que se quiere llegar en los cuerpos, a su profundidad, a lo que está dentro y que no emerge, como las tensiones no verbalizadas a las que hace referencia Velarde.

La dramaturgia se concibe entonces desde el trabajo perceptivo y compositivo que habilita ediciones, recortes y devenires que van a ir construyendo el modo en que se articula la estructura como composición narrativa de las imágenes y situaciones de movimiento. La corporalidad y el aspecto relacional de la acción del mover generan situaciones que van a ser tratadas en función de aquello que se busca comunicar en el trabajo de la composición y la dramaturgia de la obra. La articulación estética y discursiva de los trabajos deviene del tejido de sentidos que emergen de la singularidad del proceso y sus integrantes como creadores de la danza. Para Velarde, el trabajo de la dramaturgia se encuentra en el propio movimiento y su devenir, en lo que propone la experimentación del mover para la construcción de su sentido dentro de la organización de la estructura como composición del todo, y no al revés. Es decir, la lógica de articulación no está determinada por la idea como texto pre escrito de lo que debe hacerse, sino por lo que surge desde la experimentación de la idea física como acto de traducción.

Bajo ninguna forma es posible tener la narrativa antes de ver lo físico. Lo que pasa ahí es que después lo físico es simplemente un remedo, una impostura de esa narrativa, pero no hay este lugar donde el bailarín está afectado por lo que está viviendo [...] La narrativa lo arroja lo que se va formulando físicamente. Y cuando hablamos de formular físicamente es la parte mecánica, pero sobre todo la carga emocional que va a tener ese movimiento (Velarde, 2019).

Como hemos mencionado, el fin de estas reflexiones no está dirigido al cierre de conceptos, sino a revisitarlos con el propósito de profundizar en sus distinciones, cruces y tensiones. La singularidad de cada propuesta o proyecto va a abrir nuevas posibilidades para incrementar el cuerpo de conceptos y modos de operar del trabajo de la danza, la composición, la coreografía, sus dramaturgias y poéticas. Muchas propuestas cruzan y siguen movilizandolas estas definiciones, lo importante no pasa tanto por saber qué, sino cómo se producen estas movilizaciones en el ámbito de la creación.

El trabajo compositivo y dramaturgico en *La Superficie* se plantea preguntas sobre las cuestiones familiares y su rol en la sociedad. La idea de superficie entonces se constituye en metáfora de soporte familiar como el lugar “estable” que sostiene al grupo, pero esta representación no es idílica ni complaciente, sino todo lo contrario. El soporte familiar se manifiesta en el flujo de estabilidad e inestabilidad visibilizada en el continuo tránsito del cuerpo de los intérpretes de un soporte a otro, es decir, de una superficie a otra, de un cuerpo a otro cuerpo; un soporte que es físico, pero también simbólico, que es el apoyo afectivo y metafórico del vínculo familiar al que hace mención Velarde.

La distinción de los roles ubica la diferenciación entre padres e hijos, femenino y masculino, pero no se singularizan más propiedades de estos rasgos, no hay nombres, ni edades ni información sobre estos. La convención sobre lo familiar del acto se da a partir del ingreso de una mesa a escena. A través del sentarse a la mesa como primer acto de encuentro se establece el primer signo de los conflictos entre padres e hijos. Los cuadros proponen una serie de secuencias que visitan los comportamientos conflictivos del grupo. Los roles de los padres aparecen distantes, pareciera que la responsabilidad pesa y los aleja. Los hijos crecen y son capaces de sostenerse por ellos mismos. Las relaciones se complejizan a medida que el tiempo pasa, haciendo del amor algo que sostiene pero que también agobia. De esta forma, la dificultad de comunicar, la culpa y la violencia se ponen sobre la mesa, así como sobre y en el cuerpo de los intérpretes. “El peor momento de la casa es cuando nos sentamos a comer en la mesa” dice uno de los intérpretes. Esta declaración pareciera enunciar la complicada dinámica de la convivencia: sentarse a la mesa es llevar a ella las tensiones, las distancias, la falta de escucha. Sentarse a la mesa se construye como la convención de lo familiar, del estar juntos, pero esta reunión nos muestra como cada miembro se sitúa frente al otro.

En su búsqueda sobre el contacto físico, la creadora indaga en la idea de superficie relacionando las superficies de los cuerpos, así como las de los elementos escénicos. Mesas,

sillas, cuerpos, suelo, son las superficies donde se componen las acciones y por lo tanto la dramaturgia de la pieza. El uso de los cuerpos y los elementos pasa de lo funcional a lo metafórico. Tanto los cuerpos como los objetos bailan y simbolizan. Es decir, permiten desplazar el imaginario del espectador a otros niveles de lectura que lo acercan a los símbolos y signos que reflejan la necesidad de recuperar los vínculos y soportes desde la familia. La directora ofrece, a través de un relato cotidiano, la posibilidad de reconocernos como padres, hijos, y del vínculo que supone la experiencia del afecto.

3.4. El tacto y el peso como elementos poéticos y coreográficos

“En esencia, el acto de danzar es una exploración e invención de lo que un cuerpo puede hacer: sus capacidades, sus lenguajes, sus articulaciones de los esfuerzos de nuestro ser. He llegado a creer que hay una filosofía en la danza, pues la danza imita los procesos por los que nos relacionamos con el mundo, conectamos con otros cuerpos, nos transformamos a nosotros mismos y al espacio a nuestro alrededor”

(Federici, en Bardet, 2017, p.15).

Lo que hace la danza contemporánea para Velarde, es “probar caminos relacionales entre los factores que intervienen en la constitución del movimiento: caminos relacionales entre la emoción y el tono muscular; el camino relacional entre la gravedad, la transferencia de peso y la emoción” (Velarde, en Causillas, 2018, p.31). En ese sentido, la construcción de los vínculos, tanto técnicos como creativos, son un conjunto de relaciones puestas en juego en las investigaciones coreográficas. La construcción del universo de la obra crea las composiciones de los elementos que intervienen en el montaje como engranaje de acciones e interpretaciones del proceso creativo, como laboratorio de prueba y elaboración de la propuesta compositiva que se convierte en el vehículo para la creación de los gestos.

Los trabajos de esta creadora orbitan sobre las relaciones interpersonales, las tensiones físicas y el juego de los pesos en la construcción de los lenguajes compositivos de sus proyectos. Si los caminos relacionales desde donde emergen los materiales son las bases del trabajo técnico-creativo, cabe preguntarse cómo, a partir del cruce de la práctica y de la idea, producen un cuerpo de sentido. La creadora, citando a Louppe, habla de “una geografía de relaciones” en la cual nacería un mapeo distinto, que permitiría “reconfigurar las formas de moverse” (Velarde, en Causillas, 2018, p.28). En la danza, estas nuevas configuraciones y posibilidades de relación aparecen sobre todo con fines perceptivos, poéticos y estéticos. Por su parte, Brozas (2013) observa que en cada trabajo coreográfico interviene un pensamiento distinto sobre el cuerpo. Para Huws “el cuerpo es el sujeto de la danza y el principal interés de su búsqueda creativa es encontrar qué es la danza, implicando, de algún modo, a la persona y el espacio” (Huws, en Brozas, 2013, p. 277). En este sentido Velarde propone:

La relación entre movimientos, percepción y emoción, es muy cercana. La conexión entre movimiento, percepción y emoción nace del hecho de que todos estamos sujetos al mismo campo gravitacional y ese vendría a ser el único sentido que es permanente. El sentido del olfato y la vista son sentidos que podemos interrumpir, pero el sentido de gravedad, no. Nuestra verticalidad está modelada por la fuerza, lo que nos permite separarnos del piso es el tono muscular y el esqueleto, entendiendo que es el tono muscular lo que lo sostiene y mantiene al cuerpo en una posición. Este tono muscular se desarrolla desde que nacemos, [...] desde que estamos en el útero y se sigue trabajando a lo largo de nuestras vidas (Velarde, en Causillas, 2018, p.31).

Según la Real Academia Española, el peso “es la fuerza con que la Tierra atrae a un cuerpo”. El movimiento del cuerpo es una constante transferencia de peso. Las fuerzas frente a la gravedad constituyen la noción de verticalidad que nos construye. La relación del cuerpo con las fuerzas gravitatorias abre múltiples posibilidades de variación en la experiencia del

mover, posibilitando la traducción de estas sensaciones como nuevas dinámicas de percepción. Bardet destaca la atención perceptiva de esta relación como una paleta de cualidades de la relación gravitatoria (Bardet, 2012, p.57). “Gravedad, movimiento y tono muscular, es claro que están relacionados. Sin embargo, ¿cuál es el trabajo específico de la danza? A esta relación debemos sumar la actividad de percibir” (Velarde, en Causillas, 2018, p.30).

A lo largo de la historia de la danza podemos notar la orientación de las investigaciones hacia la exploración de la capacidad perceptiva del cuerpo. “Desde sus orígenes, la danza contemporánea encuentra en el cuerpo el espesor del ser y, por ello, se interroga sobre lo que el cuerpo percibe” (Velarde, en Causillas, 2018, p.31). Por su parte, Vitaluña (2012) menciona que, en la neurociencia y en los análisis desde la filosofía, “sensación y percepción constituyen, junto con la toma de decisiones, el control motor, la memoria, el lenguaje y las emociones, la base para la construcción del conocimiento” (Vitaluña, 2012, p.124).

Velarde revisa las múltiples dimensiones del movimiento observadas por la danza contemporánea, que abarcan “su dimensión biológica: sus procesos vitales, la dimensión mecánica, su funcionamiento y relación con las leyes físicas, la anatómica, su estructura y sus partes; la afectiva, qué siente; la perceptiva, qué pensamientos genera ese movimiento” (Velarde, en Causillas, 2018, p.30). La danza y su universo de relaciones crean conexiones entre los factores en la composición de movimiento como construcción de sus gestos y acciones, así como de lo que emerge de la acción de movernos como generadores de percepciones y conocimientos, como ideas que surgen del movimiento.

“El peso, el espacio, el tiempo y las variaciones del tono muscular, la respiración, la disposición de la estructura ósea, la velocidad en la generación de pensamientos al ejecutar

movimientos” (Velarde, en Causillas, 2018, p.34) como operaciones entre los distintos factores de movimiento, producen relaciones que informan al cuerpo. Las percepciones, como ideas que surgen del movimiento, van a generar otras traducciones como información proveniente del cuerpo, que a su vez se relaciona con otras.

Velarde observa cómo las traducciones perceptivas se vinculan a distintas lógicas que pueden variar de lo analógico a lo crítico y a lo metafórico. Las percepciones, como pensamientos encarnados, dan paso a la construcción de los imaginarios físicos y simbólicos a través de los cuales los gestos emergen. En la práctica de la danza hay que estar atento a la aparición, al acontecimiento que surge del mover: a ese evento que va a acontecer y que “es capaz de reconfigurar, porque en la exploración, en el estudio de estas posibilidades relacionales, el cuerpo es entendido de diferentes maneras; puede ofrecernos nuevas formas y estilos de movimiento tanto como múltiples encarnaciones del imaginario” (Velarde, en Causillas, 2018, p.34).

La forma de entender el arte de la época contemporánea, como mundos pequeños coexistiendo y que ya no representan a un único mundo verdadero, remite a obras hablando desde su propio tiempo y espacio, sin la guía de ningún tipo de coordenadas externas, cada uno con su ritmo y forma de presentación, inventando sus propios caminos para cada exploración que ya no posee patrón alguno (Macías, 2009, p.51).

El peso del cuerpo en relación con las fuerzas de la gravedad es vital para entender cómo estas organizan nuestro movimiento. El movimiento del cuerpo en relación con las fuerzas gravitacionales y sus afecciones son el foco de la práctica del CI. Las acciones de rodar, caer, deslizar, saltar, invertir moviéndose a través del traspaso de peso de un apoyo a otro del cuerpo, la aceptación de la inercia y del *momentum* de las acciones en relación con las fuerzas, son un infinito material de estudio desarrollado a través de la práctica del CI y de otras metodologías de la danza contemporánea.

Así, rodar, deslizar, caer, sostener, como elementos técnicos, despliegan su potencial poético desde la naturaleza de su acción. En el trabajo de *La Superficie*, el rodar es un patrón permanente; a través de las vinculaciones de estos verbos móviles miramos los desplazamientos. Los cuerpos atraviesan el espacio en un constante viaje de espirales, deslizamientos y suspensiones. El desplazamiento de los cuerpos dibuja las formas que los bailarines usan para atravesar las distintas superficies de espacio y cuerpos. De esta manera, los elementos, el suelo y el entorno, se componen como el lugar simbólico del espacio familiar, donde las relaciones y conflictos se desplazan, deslizan y chocan en el terreno metafórico de las relaciones familiares.

Desde estas ideas, podríamos vincular cómo estos términos técnicos se transforman en elementos para componer la escritura de los materiales coreográficos, pero al mismo tiempo se despliegan como posibles herramientas metafóricas en el trabajo de la interpretación. Estableciendo un paralelo con la piel como superficie de afectos y relación, se observa cómo estos mismos términos se constituyen en herramientas de discurso. Los cuerpos, como soportes de apoyo, se configuran como la abstracción de este vínculo.

Ofrecer superficie es “dar al otro el soporte para que éste también se exprese”. Ofrecer superficie es ser soporte para el gesto del otro, es ser soporte de la experimentación del otro, un soporte vivo que se ofrece a la improvisación conjunta en la que se transforma el cuerpo. Lo que se expresa es la improvisación en la que se convierten los cuerpos, desde el toque del encuentro, en superficie poética (Farina, 2005, p.233).

La observación sobre el traslado del peso en el trabajo de la danza es una constante; los recorridos a través de suelo y cuerpos permiten elaborar tránsitos, pasajes y movilizaciones. La atracción gravitatoria y las acciones de movimientos básicos desarrollados desde las nociones del CI, permiten la construcción de los pasajes sensibles, en la observación

perceptible de aquello que se modifica. El cuerpo-superficie, se reconfigura, se transforma y se vuelve:

superficie de rebote, pero también superficie de transporte, que repite en nosotros las experiencias del cuerpo sostenido, cuando nuestra arquitectura gravitatoria no existía aún, cuando nuestra columna flexible se hundía en el soporte del cuerpo materno (Bainbridge Cohen, en Louppe, 2011, p.94).

El peso del cuerpo como uno de los ejes de investigación de *La Superficie* estableció ciertos parámetros para construir el cuerpo común del proyecto. Como “común” se proponen unas ideas frente al cuerpo, ideas que son generales a todos, que están allí para todos. Al hablar de generar el cuerpo común del proyecto nos referimos a la construcción de sus lógicas como las posibilidades del estudio compartido en el proceso. Las herramientas que se habilitan bajo estas dinámicas permiten la construcción del conocimiento y de la lógica que ese cuerpo-conocimiento despliega. Louppe manifiesta que esto ocurre especialmente en el CI, “donde dos cuerpos comparten lo que tienen de más íntimo, casi de constitutivo: el peso” (Louppe, 2011, p.398). El peso compartido desde los apoyos del cuerpo da paso a la sensación de prolongación del otro; un cuerpo que se prolonga en otro, menciona la autora.

Lo que yo creo que marca muy claramente cómo va a delimitar la interpretación del artista es cómo el tacto del otro lo afecta, cómo entrar en el cuerpo del otro va a generar en él, o sea, en ese otro, una vivencia y cómo va a reaccionar a eso (Velarde, 2019).

De esta manera, el uso del peso revela cómo está cada intérprete en relación con sus fuerzas y a las ideas que surgen de la interacción. En la disponibilidad frente a la exploración con otro, se desarrollan observaciones y respuestas que comprometen al cuerpo de manera distinta a las que tendría un bailarín explorando en solitario. Al compartir tacto y peso entre dos o más cuerpos, la atención se amplifica y, por lo tanto, la percepción ya no se reduce a la experiencia singular del intérprete. “El cuerpo perceptible del bailarín se revela inicialmente a

partir de las informaciones sensoriales: visuales, hápticas, y las más importante de todas, las cinestésicas” (Foster, en Louppe, 2011, p.395).

Toda la movilidad producida será una negociación compartida entre dos o más bailarines para proponer y desarrollar situaciones composicionales y creativas. Velarde se ocupa de atender el trabajo de interpretación de los roles (padres-hijos) desde la comprensión y lectura de los cuerpos a nivel de sus mecánicas como resoluciones físicas, pero principalmente para llegar a la idea metafórica sobre las relaciones (afectos, encuentros y conflictos), como tratamiento de fuerzas, intencionalidades, estados de cuerpos.

La importancia del peso es uno de los grandes descubrimientos de la danza contemporánea: no solo el peso como factor de movimiento, según una visión que seguiría siendo planamente biomecánica, sino el peso como elemento poético primordial (Louppe, 2011, p.93).

En este sentido, el trabajo coreográfico de las investigaciones de Velarde indaga el vector poético del trabajo del peso y el tacto en varias de sus obras. En su pieza *Urongo* (*escarabajo* en quechua), por ejemplo, explora en las dinámicas de contrapeso y el desequilibrio, para corporizar la ligereza y pesantez del amor de pareja a través del paso del tiempo. A partir de la metáfora del escarabajo, el tratamiento del peso se desplaza a estos estados para componer los pasajes físicos y temporales a través de las relaciones de contacto. “Dos bailarines en escena, un hombre y una mujer en contrapeso, en búsqueda de un equilibrio compartido. La danza expresa diferentes estados de la relación: compensación, oposición, espera, inercia” (Redacción Lima Gris, 2016, s/n).

Los aportes del CI en tanto forma que explora interacciones que descentran los patrones perceptuales habituales para proponer movimiento, generan una apertura en los modos de interacción entre bailarines. El diálogo y experimentación a través del tacto y los sentidos en relación, van a sumar múltiples elementos a la composición. Tampini observa “un

repertorio de combinaciones infinitas dentro de las posibilidades finitas de dos cuerpos en contacto, moviéndose en relación con las fuerzas que lo afectan” (Tampini, 2012, p.47).

Asimismo, Louppe refuerza esta idea al notar que “es esencialmente el tacto al que se dirige la mutación de los tratamientos del peso, tanto respecto del otro, como respecto de uno” (Louppe, 2011, p. 92).

El contrapeso era algo que se tenía que explorar en el montaje, ejercicios de contrapeso [...] entre varias personas. Ver cómo te sostienes en la superficie del otro, y cómo el otro si te sostiene o no te sostiene, cómo puede transformarse en otra cosa (Velarde, 2019).

Macias (2009) señala que, en la actualidad, la forma de generar nuevas experiencias en el ámbito del arte se sustenta en consignas de trabajo como parte de la construcción de un laboratorio, “en donde el cuerpo responda a sus condiciones actuales y, además, se deje afectar por el movimiento del otro y de las circunstancias que un entorno vivo va sugiriendo” (Macias, 2009, p.73). Así se posibilitan nuevas vías de creación en las propuestas dancísticas, desde donde el cuerpo reinventa relaciones junto a otros a través del toque físico, la exploración de nuevos apoyos y juegos de intercambio de fuerzas y percepciones.

En el proceso creativo de *La Superficie*, Velarde continua en la exploración de los cuerpos como superficie de contacto para el desarrollo de situaciones de movimiento. Estas le permiten construir la comunicación física entre bailarines en términos de interacción técnica, es decir, como la capacidad de lectura de los cuerpos en las dinámicas de búsqueda de los materiales físicos sobre los que la obra indaga. El entendimiento de los cuerpos bajo parámetros comunes permite desarrollar habilidades y posibilidades múltiples en el momento de la creación.

En la experiencia sensible del contacto, se expanden las sensaciones y las imágenes de una piel como límite e intercambio de roces, empujes, deslices; en fin, de contactos e intercambios. La piel entra en contacto y se modifica con el contacto, cambia de calor, textura, direcciones

[...] Delimita el adentro del afuera, tanto como es producida por toda esa serie de intercambios entre afueras y adentros. Este carácter productor y producido al mismo tiempo de la piel a través de la relación de contacto es característico de una relación en el sentido exacto de la palabra. Pensar la piel en el contacto como el lugar de una relación es entender cómo un límite puede ser menos delimitante que relacional (Bardet, 2013, p.40).

Velarde explora la relación entre tacto y peso como puente para aproximarse a las diferentes necesidades de sus investigaciones compositivas, ubicando los distintos objetivos y dinámicas que quiere producir en el trabajo con los bailarines intérpretes. Esto quiere decir que el trabajo con los principios del CI va a cumplir diversas funciones: “vas a tomar [...] esos ejercicios o esa forma como un modelo para proponer tus propios ejercicios dependiendo de lo que quieras evocar o proponer a los bailarines” (Velarde, 2019).

Digamos que los movimientos luego de las secuencias que ya estaban, del material que se iba seleccionando, se iban afinando en esa tactilidad, o sea, cómo iba a ser ese tacto, si [...] es que tenía que ser un tacto que debía ser más penetrante, más profundo, tenía que ir hasta los huesos, [...] si tenía que ser un tacto más leve, más liviano, si tenía que ser un tacto que fluyera o que la parte del cuerpo dejara caer su peso en el contorno del otro cuerpo, o si tenía que ser un tacto de impacto. Todo eso se iba definiendo de acuerdo con la situación que se quería plantear (Velarde, 2019).

Los materiales coreográficos de *La Superficie* se desarrollaron casi en su totalidad a partir de la exploración del contacto (Velarde, 2019). Sin embargo, además de las funciones técnicas como herramientas para la interacción y el juego de la improvisación, estas nociones básicas permiten indagar cómo, a través del juego de los pesos y la interacción, estos viajan a su vez a su reinterpretación metafórica y dramática. Es decir que, en la interacción de los cuerpos, se desarrollan, además de las habilidades para entender las mecánicas de los cuerpos (espaciales, temporales y energéticas), también las intencionalidades del movimiento como

focos de búsqueda. Esto es lo que llamamos *su tratamiento*, en el sentido que, desde la exploración de los materiales, estos van a expresar, según las consignas de búsqueda, el modo hacia donde se conduce la interacción; van a producir el desarrollo de un imaginario, de un sentido, de unas maneras de entender sus lógicas para habitar el movimiento. El contacto va a proponer, además de sus mecánicas, nuevas situaciones expresivas. Como señala Bardet

Una danza donde no solo la punta de los pies toca el suelo, sino que de repente cualquier punto puede entrar en contacto y hacerse suelo, volverse aire. Y si los múltiples ejercicios de rodar en el piso pueden traer algo, es cierto espesor emergiendo a la superficie y cierta redistribución de los lugares que hacen movimiento (Bardet, 2013, p.53).

El carácter poético del uso del peso como relaciones de contacto en el trabajo de Velarde supone situar las acciones producidas desde el tacto hacia el lugar de extrañamiento que surge de su uso. La superficie de la piel se convierte de esta manera en el territorio de acción para desentrañar sus imágenes como desplazamiento del imaginario que surge de ponerse en relación con ella. El tacto, la piel y el peso de los cuerpos a través del lenguaje de la danza, permiten evocar situaciones reconocibles para el espectador, pero la manera en que son tratados se distancia bajo otras lógicas.

El apoyo del CI es un apoyo de saber hacer, de darle continuidad al movimiento. Te ofrece una paleta bien amplia para entender cómo vas a tratar el movimiento, [...] el CI por el CI no es la idea en el trabajo. Mi interés es más por algunos aspectos del CI que me han ayudado a jugar con el peso para producir imágenes (Velarde, 2019).

El lugar del desplazamiento reconfigura la acción y permite el acceso a un nuevo lugar de aparición. El contacto en el trabajo de Velarde es usado “para producir imágenes” (Velarde, 2019), para “cargar” metafóricamente la acción del tocar desde otros imaginarios, sensaciones y afectos. La metáfora, como sugiere Bardet, “pasa entonces de ser una abstracción a ser un desplazamiento en el lugar, un atravesar” (Bardet, 2012, p.39).

No solamente peso, afecto y movimiento están fundidos unos con otros, sino que el más mínimo movimiento implica al individuo en su totalidad funcional. Por ello, la misma fibra del ser se ve afectada por el peso. Rudolf Laban no se contentó con imaginar la medida de un recuerdo, a la vez difuso y global, de los estados de la materia. También vislumbró el vector de una transformación profunda del individuo. Al profundizar en la materia corporal, al inscribir activamente en ella su potencial imaginario, el bailarín reconfigura sus disposiciones perceptivas (Suquet, 2006, p. 392).

3.5. Nociones de los principios del CI en el proceso creativo de *La Superficie*

En la revisión de los materiales coreográficos surgidos desde las dinámicas de contacto, es importante mencionar que las características observadas como reformulación de las nociones técnicas de soporte y rol del CI, son propuestas por esta investigación para analizar las relaciones de contacto que se proponen en la pieza como resultado de la organización compositiva que ofrecen las partituras de movimiento creadas a partir del intercambio de peso y el juego de los apoyos del cuerpo. Bajo esta perspectiva, lo que se construye son materiales que se apoyan en las nociones de los principios del CI dirigidos hacia fines compositivos.

La observación hecha en este análisis se basa en la mirada de estos como un puente para reconocer cómo las referencias de esta forma de danza imprimen una singularidad en los lenguajes coreográficos, permeados por los principios técnicos como un detonador de nuevos caminos para la creación desde el contacto. Lo que se logra es la elaboración de materiales que tienen el carácter de estos principios, y unas dinámicas físicas influenciadas por estas herramientas, pero que no constituyen el objetivo del CI en el rigor de su esencia, como práctica que se sustenta en la improvisación instantánea y que no busca la sistematización de sus formas.

La Superficie, como muchos otros trabajos de danza contemporánea, se ha visto influenciada por los aportes de las prácticas de contacto como una danza que ha detonado nuevas formas de creación de distintas expresiones artísticas y apuestas teatrales, “o como fuente de inspiración para puestas coreográficas, desarrollos técnicos (*flying low*), además de actividad terapéutica de distintos tipos” (Novack, en Tampini, 2012, p.22). Bajo esta mirada, los trabajos coreografiados se nutren de los aportes técnicos y conceptuales de esta práctica, pero no se nombran como CI. El interés se dirige hacia la posibilidad de experimentación desde el juego de los pesos y el uso del tacto compartido que se acercarían a las formulaciones sistematizadas nombradas como *partnering* (trabajos de dúos en contacto sistematizado), que a través de los principios y contenidos del CI desarrollan “la apertura sensorial, la escucha, el peso, el toque, el soltar, la comodidad en el movimiento, la relación con la tierra y el aire, etc” (Tampini, 2012, p.93). Por su parte, Boullosa, menciona la colaboración del CI en la comprensión de los factores mecánicos del movimiento en el trabajo de la interacción:

hay colaboración porque es menos esfuerzo, más rentabilidad, puedes [...] trabajar y llegar a sitios físicos, a nivel de fisicalidad mucho mayores que si trabajas desde otro lugar técnico, porque estás trabajando justamente con la comprensión de la mecánica de movimiento (Boullosa, 2019).

De esta manera, el trabajo de investigación de movimiento en el proceso de la pieza bajo nuestra perspectiva, incluye estas nociones como soportes para la investigación de las mecánicas físicas entre los bailarines y, al mismo tiempo, las reconduce como una vía para la construcción de sus propias metodologías de investigación. El crítico peruano José Santana encuentra que el carácter del contacto en el trabajo de Velarde llega de alguna manera para evidenciar o acercarse al aspecto humano, y a las situaciones que se preguntan “¿qué pasa

cuando se encuentran dos cuerpos? Nunca sabemos qué pasa cuando se encuentran dos” (Santana, 2019). ¿Cómo nos afectamos los unos a los otros?

A través de los pasajes propuestos por la obra, observamos la construcción de la pieza como formulaciones de movimiento articulados a partir de la referencia de cuerpo-soporte como el trabajo del peso compartido de las prácticas de contacto propuestas por el CI. El uso de los contrapesos de los cuerpos como superficie de apoyo y traslación son formulados a través de una serie de pasajes en los que los cuerpos comparten peso desde distintas dinámicas. La propuesta de movimiento se desarrolla a partir de observar cómo se sostienen los cuerpos, al mismo tiempo que trasladar cómo la idea de soporte móvil de las partes o totalidad del cuerpo, se transforma en otras cosas, lo que deviene en imágenes para el movimiento. El contacto se vincula a las ideas a partir de las cuales los cuerpos interactúan; asimismo, desde aquello que emerge de la interacción y se traslada a un imaginario distinto de las situaciones de movimiento. “Cuando pienso en transferencia de peso, pienso en el tacto. Lo uso para proponer una situación reconocible en el espectador, que inicialmente creo que es reconocible para todos y después puede transformarse” (Velarde, 2019).

Para traer estos principios al proceso de creación, la directora estableció ciertas dinámicas como ejercicios que pudieran desarrollar algunos de los objetivos antes descritos, entendiendo que a través de esas dinámicas iba a encontrar las situaciones que intentaba construir en su trabajo coreográfico:

Con dinámica yo entiendo un juego en el cual todos están participando activos, son dinámicos en el sentido en que van a proponer algo. Imagino que ese es el trabajo coreográfico, en el cual tú propones una situación particular y de esa dinámica o de esa situación, van a empezar a surgir sentidos, porque es imposible hacer la misma labor mecánicamente sin que te pase nada, tendrías que ser un robot. Entonces, van a empezar a emerger sentimientos, emociones,

fastidios, puede pasar cualquier cosa [...] Pero eso ya va a darle un sentido al movimiento (Velarde, 2019).

Las dinámicas a través del tacto permiten desarrollar el sentido de los materiales, sus entendimientos mecánicos y sensibles. Las respuestas e interacciones construyen el cuerpo particular de las micro situaciones de movimiento y desde allí se establece el tejido hacia la narrativa total. Según la directora, estas dinámicas de contacto posibilitan establecer ciertos criterios básicos en relación con la lectura de los cuerpos en el intercambio de pesos. Al mismo tiempo, el tratamiento de los principios como dar y recibir peso entre dos o más cuerpos crea una relación en sí misma. A partir de lo que emerge en estas dinámicas de movilización se construyen también los sentidos desde el aspecto coreográfico y poético.

El trabajo con el contacto estuvo muy presente siempre como una manera de regularme y de poder escuchar al otro [...] con el manejo del peso del otro, que poco a poco se fueron construyendo, estructurando [...] Lo interesante es que el peso es como un elemento que baila un montón desde el inicio, porque la manera cómo recibí el peso de una u otra persona dentro de la pieza determinó mucho las relaciones (Vizcarra, 2019).

Así, la voluntad de movilización del peso, o el agotar el uso de un mismo punto de contacto entre bailarines, puede plantear muchas maneras de ser interpretada, dependiendo de cómo se sitúan las formas de abordarlo. Por ejemplo, en el dúo de madre y padre, el uso del contrapeso metaforiza la idea de apoyo mutuo de la pareja. Sin embargo, Velarde propone mirar este deseo desde su dificultad; la pareja se presenta próxima pero distante, el equilibrio es frágil. Las velocidades, como temporalidades distintas de los cuerpos en movimiento, nos remiten al deseo de ser sostenido/acogido, al deseo como metáfora de compartir algo que no llega. No sabemos si vamos a poder estar ahí para el otro, pero el anhelo es la búsqueda de esa coincidencia entre los cuerpos, que se materializa desde el toque contradictorio de afecto y distancia en el mismo gesto.

El tacto, ese sentido tan primitivo y culturalmente desvalorizado, se convierte, en la danza contacto, en el vector de una “redistribución de los códigos espaciales y sociales de la distancia entre las personas”. De redistribución igualitaria, por supuesto, desde el momento en que la danza contacto implica un intercambio continuo de los papeles, y cada participante sostiene y es sostenido a la vez. La armadura muscular tiende a ablandarse, los tejidos del cuerpo se reblandecen, se aprende a recibir y a ser recibido (Suquet, 2006, p.396).

La metáfora del apoyo, como lugar de recepción de las cargas familiares en la búsqueda de *La Superficie*, va a investigar los principios del CI y redirigirlos hacia sus propias búsquedas. Al retomar la cita de Paul Valery, “lo más profundo que tenemos es nuestra superficie”, Velarde trabaja en poetizar el vínculo de la piel como “medio por el cual se transfiere la información y el afecto” (Velarde, 2019). El apoyo como principio y superficie de sostén, es visitado para dar cuenta de la necesidad del soporte familiar, como el primer espacio en el que se viven los conflictos y los afectos.

El sentido pasa a ser un efecto de la actividad de la superficie poética, un efecto de los movimientos de superficie. Una idea que pone en resonancia, bellamente, las superficies poético-filosóficas de Lygia Clark, Gilles Deleuze y Paul Valéry, porque para ellos “lo más profundo, es la piel” (Farina, 2005, p.230).

Los materiales cargados de la experiencia del tacto y el trabajo del peso generan una serie de imágenes con un potencial poético o dramático en sí mismos. Estas imágenes movilizarían también las decisiones de la dirección. La evocación del imaginario a través del toque se acciona para reconfigurar la superficie del cuerpo como terreno para afectarse, como una manera de inventar nuevas rutas de acceso al otro.

En un momento inicial, el tacto era una manera de entrar en contacto [...] que cada intérprete tuviera una idea desde dónde plantea el movimiento su compañero, para poder crear. Eso fue un momento inicial. Luego, con el material que iba siendo seleccionado o que se proponía,

entraba a tallar el tacto, ya no desde la idea de que ellos entren en confianza, sino por la idea de afectar o hacer que los bailarines sean afectados por la manera de tocar de la persona con la que están trabajando (Velarde, 2019).

Según Louppe, la “geografía de relaciones” surgidas desde el contacto ejercen una serie de desestabilizaciones, relaciones y afectaciones. Velarde apunta a revisar las ideas que ofrece el contacto como traducción del imaginario en el movimiento. Así, el proceso se convierte en el lugar de prueba donde los materiales e interacciones se investigan y se cuestionan en la búsqueda de aquello que el montaje busca visibilizar.

Creo que va más por una vivencia más interna del bailarín de sentir cómo su cuerpo se construye a un máximo [...], y ese desequilibrio digamos lo lleva en una especie de vértigo porque tienes mucho peso que está cayendo, de vértigo de componerse en otra forma (Velarde, 2019).

3.5.1. Cuerpos como superficies de soporte y roles

La danza es una dinámica de metamorfosis indefinida de tejido y destejido de la temporalidad que se efectúa al interior de un diálogo con la gravitación
(Bernard, en Bardet, 2012, p.62).

La composición como elemento primordial de la danza observa las dinámicas de la materialidad de los cuerpos. Los intérpretes son los gestores de esta invención, construyen su imaginario desde distintas premisas, partiendo primero de una mirada hacia sí mismos, permitiendo la construcción de la ficción como un diálogo con sus vivencias, biografías, contextos y prácticas. El encuentro de las lógicas de cada bailarín en la construcción de los roles (hijos o padres) supuso posibilitar la creación de pautas; y distintas aproximaciones para modular la construcción física de los mismos, así como para generar las prácticas de inicio

para la elaboración de materiales coreográficos desde pautas de contacto como consignas para la exploración de los cuerpos en el proceso de investigación. Así lo expresa Joselyn Ortiz:

Si es que soy la hija, ¿de qué manera tocar? Quiero su atención. Y no hacer que soy la niña, sino tratar de recordar esa manera de contacto paterna [...] En la última parte, por ejemplo, tenemos contrapesos que se desarrollaron a partir de generar estructuras entre los cuatro [...] esa parte era tan específica y tan fina que siempre teníamos que probarla, porque si jalaba un poquito más ya sentía que el tacto me estaba indicado que no, que tal vez tenía que empujar o tal vez tenía que llevarlo hacia la tierra o no darle tanto peso, sintiendo al cuerpo desde su materialidad (Ortiz, 2019).

Los principios del CI colaboran con la comprensión de los criterios bajo los cuales el proyecto fue generando sus materiales y sobre las maneras en que estos principios fueron tratados para la composición. De esta manera, los principios como nociones técnicas se trasladan a su vez al imaginario compositivo y poético del universo global que articula la propuesta. Por lo tanto, conceptos como soporte (apoyo), rol y escucha van a permitirnos establecer una relación entre algunos de los principios de la práctica del CI y su uso en la resignificación o apropiación de estas hacia el universo del sentido compositivo que la pieza propone desde nuestra percepción.

A partir de esta acción muy simple que puede ser tocar al otro, puedo percibir cosas muy concretas, como su temperatura, la textura, [...] la forma de su cuerpo, pero también puedo empezar, a partir de ello, a vincularme en otras capas [...] si siento que estoy siendo recibida, si siento que no, poder sentir su energía, su complicidad, como esas otras cosas que implican lo relacional (Ortiz, 2019).

Ray Chung (2006) expresa cómo el CI y su acción pedagógica posibilitan la mejora de una comunicación profunda, puesto que desarrolla la práctica de escucha, que se constituye como el ejercicio de tomar la información física del otro a través del toque. Se podría afirmar

que escuchar a través del tacto desarrolla una actitud de atención, que posibilita respuestas en la relación que produce el universo de las sensaciones corporales. Para Chung, las interacciones entre escuchar y tocar significan “esperar, seguir, ceder y atestiguar. La propuesta resalta el compromiso activo de escuchar a través del tacto, así como su particular importancia sobre el proceso de liderazgo de movimiento” (Chung, en Brozas, 2017, p.1043).

3.5.2. Cuerpo soporte

“La temática es la familia y la imagen de toda la obra con la que se fue construyendo era sostener [...] sostener al marido, sostener a los hijos, sostener a la esposa, sostener a la familia [...] sostener mi saco, sostener el trabajo. Sostenerme yo, [...] a través del toque” (Montero, 2019).

Al trasladar las ideas y los conceptos que propone *La Superficie* al espacio de las relaciones compositivas, estas se desplazan a la idea del vínculo del soporte (sostener), donde cuerpos, suelo y espacio serán las superficies de recepción y movilización, no solo desde el lugar metafórico sino también en la construcción del flujo de las acciones espaciales, la creación de los roles y sus particularidades físicas. Los rasgos, determinados por la concepción de estos, se acentúan o modulan en función de aquello que se quiere expresar.

Los cuerpos y elementos de la obra se tratan desde la referencialidad del apoyo. La superficie de los cuerpos es el lugar donde se tratan las fuerzas y las tensiones. Los gestos producto del contacto reconfiguran la idea del cuerpo a manera de lugar de contención y soporte. El apoyo mutuo de los cuerpos, en una relación de contacto continuo, el uso del peso desde la totalidad o parcialidad del cuerpo, se convierten en las herramientas técnicas para abordar el tratamiento del contacto como gesto poético. El diálogo de los roles como traslación de la carga afectiva se corporiza a través de distintos tipos de interacción entre

balarines. Toques sutiles, abrazos sostenidos, cuerpos que se recogen y rechazan constantemente, serán parte del vocabulario de las acciones danzadas de esta pieza. En cada acto como creación de la imagen, el toque es tratado dependiendo de su intencionalidad, pero este toque, como ya hemos observado, es extrañado en su gestualidad. A partir del trabajo de las fuerzas, la temporalidad de las acciones, sus dinámicas de sutileza o choque, se modulan las diversas gamas de esa intencionalidad.

Las fuerzas físicas que cambiaban de un cuadro a otro eran mi guía narrativa y yo iba viendo en qué momentos el ingreso a una vorágine o a la entrega de peso me indicaba qué emocionalidades aparecían (Vizcarra, 2019).

Las tensiones se producen en *La Superficie* como acciones múltiples, acciones de intento. Los cuerpos se tocan, se orbitan, se descentran, se sostienen y colapsan, juegan constantemente con la desestabilización que produce la interacción y su anhelo de encuentro. El territorio de la superficie del otro se revisita con intenciones contradictorias. Los gestos se construyen a partir del toque, pero este por lo general muestra su lado ausente, su falta o exceso de fuerzas, lo que Velarde llama la “visibilidad de las tensiones”. Las gamas del tratamiento de las tensiones físicas como gestos danzados, componen el carácter interpretativo de los mismos. Así, podemos notar distintos tratamientos de la interacción a través del toque: tacto en relación con la temporalidad y espacialidad como duración del gesto, es decir, un contacto prolongado, extendido que remite a la idea de anhelo del encuentro que no llega o que quiere prolongarse, un tacto violento de choques, elevaciones y caídas y un tacto de piel, de carácter sutil, cercano a la caricia.

La intensidad con la que se produce la tactilidad depende del tono muscular [...]. La tactilidad tiene que ver con el peso en el sentido de que es como cuando das un abrazo dependiendo de cuánto tú entregas, que puede ser cuánto tú entregas tu peso o cuánto no entregas, por ejemplo,

el peso de tus brazos a la otra persona [...]. Y también porque no solamente es el peso, sino es el peso y también es la trayectoria que va a tomar ese peso (Velarde, 2019).

En esta visibilidad de las fuerzas, los cuerpos interpretan las confrontaciones de los miembros. El soporte del padre, madre o hijos se construye a través del juego ponderal entre los cuerpos. Si el cuerpo es la superficie de soporte, este a veces contiene, conduce, en otras rechaza y en otras es dominado o rebasado por la fuerza del contacto, y principalmente por su ausencia, por su falta de coincidencia. En esta maniobra compositiva, Velarde propone su reflexión. Construye el deseo y al mismo tiempo la imposibilidad del encuentro, como algo armónico. El encuentro cuesta, desestabiliza, se evita, o se extiende más de la cuenta. En sus dinámicas temporales y físicas se corporizan las tensiones como estados afectivos. A través de estos actos podríamos reconocer su poética. “¿Cuánto me quieres?”, preguntan los hijos... “Pregúntale a tu madre”, responde el padre. “¿Quién sostiene a quién? ¿Estás para mí?”, parecieran ser las preguntas básicas. La constante de la pieza es la búsqueda de apoyo, de ser sostenidos, y se enuncia desde la contradicción de los cuerpos que desean, pero no pueden encontrarse.

El peso de una u otra persona dentro de la pieza determinó mucho las relaciones. Fuerzas opuestas, relación con otros y peso, son estados que se llenan de significado. [...]. Yo no podría pensar en Cristina como mi madre si no sintiera justamente esta envoltura constante. No podría pensar en Joselyn como mi hermana si no estuviera este constante “¡te agarro, te suelto!”, como juego con el peso que no termina de entregarse (Vizcarra, 2019).

3.5.3. Los roles

Estableciendo las características desde donde consideramos las aportaciones del CI en el proceso de composición coreográfica, otra de las nociones importantes es la de *rol*. Este principio nos permite establecer el lugar móvil y de equilibrio entre proponer y seguir a un cuerpo. Si la interacción en el trabajo con otro (duetos o tríos) se construye desde la escucha y

la atención a los motores de movimiento de las distintas partes y superficies del cuerpo, la atención al rol en el que se desarrolla la acción de mover, es fundamental para la claridad en la ejecución de las distintas acciones. En el trabajo de *La Superficie*, el rol tiene una dimensión doble, puesto que metaforiza la relación de soporte entre padres e hijos o viceversa, haciendo un paralelo con la conciencia del rol de la práctica del CI como noción de receptor o emisor del peso y al mismo tiempo el carácter cambiante del mismo.

Mi trato con Augusto tenía muchos registros en los cuales por momentos podía hasta sentirme invertido, sentirme como el padre. Y eso tenía que ver con las posibilidades que nos ofrecía el contacto. El contacto tenía que abrir todas esas gamas y eso quizás hizo complejo el proceso al inicio [...]. El trabajo de hijo-madre [...] a diferencia del dúo con Augusto, estaba dotado de la idea del peso repartido muy prolongadamente en el tiempo. Entonces, ahí aparecía otro factor: el tiempo en el contacto, que siento que muchas veces puede ser como muy polar. O es una dinámica súper rápida o es una cosa muy suspendida, de esta idea de abrazar, pero de un abrazo que no acababa, sino que más bien continuaba su flujo. Entonces, el peso, por ejemplo, no prevalecía tanto, sino más bien la disposición al tiempo y al espacio que se generaba en una vorágine particular, a diferencia de Augusto donde el peso era lo que guía todo el tiempo (Vizcarra, 2019).

El rol intercambiable establece los criterios de recepción y aceptación del peso de otro cuerpo a nivel técnico desde la relación de contacto. En la improvisación se entrena para estar abierto a la escucha de la entrega de peso sin distinción de géneros (Torrents, 2008), en la pieza de Velarde, la idea de rol como soporte intercambiable de fuerzas también se mantendría. Técnicamente, la noción de rol está ligada a mecánicas de lectura de cuerpos como centros motores en igualdad de condiciones. Esta noción prepara a los cuerpos para desarrollar la conciencia de alerta física en el pasaje de sostener a ser sostenido (como recepción de peso – dar y recibir) en distintas velocidades y formas. Al mismo tiempo, este

elemento permite diversificar las maneras en que se comparte el peso y da paso a posibilidades infinitas para la creación de movimientos.

Yo creo que la idea del no rol está presente en muchísimos más aspectos, no solo el de hombre y mujer [...], padre, madre, hijo. ¿Quién sostiene? ¿Quién da soporte? Que decir es una ruptura de roles, de comportamiento también, no solo de sexo, pero de comportamiento (Boullosa, 2019).

Sin embargo, en *La Superficie* la noción de rol como un trabajo sobre la interacción va a proponer su propia intencionalidad. Los roles representados en la obra deben asumir las relaciones y sus cargas. La interpretación de estas situaciones de movimiento crea formas de distinta naturaleza. En algunos cuadros el flujo de las acciones es más violento y la representación del rol se vincula al uso del poder, como en el dúo padre-hijo. En otras, la interacción de uso de las fuerzas y los apoyos componen cuadros de corte más dinámico, por ejemplo, en los cuadros donde la familia interactúa en conjunto los roles de apoyo y rechazo del peso, que son usados de manera cambiante para representar las relaciones y también la situación entre los géneros. Las dinámicas reflejan la falta de escucha o la necesidad de contacto entre los miembros. Las escenas se componen de dinámicas contradictorias donde, por un lado, los roles buscan la acogida y recepción, y por otro lado colapsan o son desplazados por la falta de encuentro. En este sentido los roles, como la encarnación de padres o hijos, reciben y dan peso indistintamente, extrapolarlo de esta manera, las cargas como relaciones, responsabilidades o deseos que atraviesan a los miembros.

La traducción del trabajo de la dirección redirigió las consignas para modular y hallar las especificidades de los roles, sus interacciones táctiles e interpretativas. Es en este sentido que el trabajo del Velarde reformula las ideas que surgen desde el contacto entre los bailarines, y las intenciones para la construcción del sentido de las tensiones observadas como dinámicas de lo familiar.

De esta manera, toma distancia de las relaciones habituales de las prácticas de contacto (la práctica en sí misma), donde el flujo de los movimientos suele buscarse desde la coincidencia, la conjunción de ritmos y la conciliación en el uso de las fuerzas físicas. Velarde busca invertir estos patrones para encontrar otros matices en la dinámica del contacto. El factor problemático de los desencuentros requirió trabajar en el opuesto de la conciliación en el flujo de las acciones entre los bailarines.

Hay una relación en el peso y en la tactilidad, porque el tacto solo se puede dar a través de una gradación del peso, desde el punto de vista físico. El tacto y el peso para efectos de la poética de la pieza, de cierta manera iba a expresar cierto grado de abandono, ya sea de abandono del intérprete o abandono en el sentido de rendición, de rendirse, [...] el contraste con el tacto, tiene que ver más bien con buscar una tensión, una fortaleza frente a un abandono (Velarde, 2019).

El encuentro de los cuerpos como lugares de coincidencia arriesgan sus ejecuciones en variaciones de velocidad, distancia y recorridos espaciales en una práctica continua de desestabilización de las estructuras físicas de los cuerpos. En este sentido, la observación de los principios como dirección de las mecánicas de movimiento y su correlato de intencionalidad desde el uso del contacto permite una manera distinta de aproximación hacia la construcción de los roles. Así lo describe una de bailarinas del proyecto:

Se buscó traer el contacto para podernos conectar desde otro lugar, porque hay otras informaciones que aparecen, porque ahí es donde empezamos a desarrollar los materiales grupales. Cristina tenía claros los roles. Había dos hijos y los padres, pero no necesariamente durante toda la pieza los padres siempre son los padres. Los roles cambian. Entonces, [...] el contacto fue un recurso para poder llegar a las cualidades de la relación, no de cada personaje, sino de la relación que ella nos estaba solicitando (Ortiz, 2019).

Las funciones relacionadas a las impresiones que deja la memoria del tacto en el trabajo de *La Superficie* necesitan establecer que, así como el devenir de estas repercusiones

físicas generan una movilidad particular, esta corporalidad se afecta de lo que la interacción genera en los bailarines, en el trabajo con sus emociones, en el diálogo con su expresividad. El uso de las fuerzas físicas para resolver algunas de las situaciones a través del trabajo de los pesos, detona un cuerpo afectado por aquello que lo moviliza en sí mismo. Estas no son acciones que representen algo en el sentido interpretativo; es decir, poseen la fuerza de su corporalidad de origen como acción de movimiento. La realidad aparece en el hacer mismo, en el estar en el movimiento, en el momento que la situación de movimiento ofrece como realidad. Es así como los principios del CI brindan nociones que permiten a los bailarines trabajar el estado de alerta, la rapidez y la habilidad para cambiar de planos espaciales con efectividad y una regulación más consciente del uso de las fuerzas y la energía, así como los parámetros de lectura para encontrar en estas exploraciones sus potencias como situaciones coreográficas.

En la línea o la investigación o la característica del contacto creo que [...] improvisar desde el contacto ha pasado por una serie de etapas, desde el aspecto más amplio hasta pasar a estructuras, y dentro de estas estructuras se ha ido restringiendo de modo que no quede atrapado como en un cuadrado pequeño, sino que más bien encuentre más posibilidades dentro de esas restricciones. Creo que han sido como los principales desafíos del proceso [...] La narrativa o la poética que se propone en la pieza, como temática es interesante cómo se decanta en fuerzas físicas. Por ejemplo, si yo ocupo el rol o la energía del hijo, ¿cómo eso se traduce a nivel físico? (Vizcarra, 2019).

Desde esta perspectiva, eso reconocible del tacto es modulado por distintas decisiones que derivan de la experiencia que produce la afectación de los cuerpos. En esta investigación modular, establece los “modos” en que el toque es tratado para potenciar las características de cada rol. Se distinguen distintas maneras de tocar, de aproximarse, de trabajar las fuerzas; esta distinción permite otra idea necesaria, aquella en que el trabajo del contacto no está

únicamente para desarrollar habilidades o efectos, sino para activar en los bailarines un uso más real de sus fuerzas, al mismo tiempo que construir la sensibilidad del gesto, crear desde lo que la dinámica de interacción revela y no desde movimientos pre escritos.

El contraste con el tacto tiene que ver más bien con buscar una tensión, una fortaleza frente a un abandono. [...] Es lo que me evoca inicialmente. Pero también hay otras cosas que evocan el peso, dependiendo de cómo se trabaje el tacto. El tacto depende de cómo venga el otro intérprete, qué proponga a nivel de tacto: esa situación va a generar mil cosas diferentes [...] El tacto tenía que proponer algo diferente, proponer una resistencia o a proponer un propulsor o un sostén. Porque hay una tensión y la tensión está dada todo el tiempo por el opuesto, pero en un punto de vista muy físico, más que en las que situaciones que proponen. Mantener una sola forma en la cual todo fluya no iba a permitir expresar (Velarde, 2019).

Es clara la necesidad de esta pieza de responderse a través del contacto. Las referencias del trabajo coreográfico de contacto en la historia de la danza son innumerables. Las estéticas o prácticas coreográficas relacionadas al uso del tacto es un lugar que muchas creadoras y creadores han visitado. Más allá de cómo denominar este tipo de lenguaje, el interés es el de entender el universo de la interacción que propone la pieza a través de la referencialidad del uso del tacto como elemento poético.

El uso del tacto en esta pieza es aquello que es reconocible de él, eso que es común no solo en su concepción dancística sino también humana. El toque, el abrazo, las fuerzas con las que los gestos se imprimen en los cuerpos, son lo que la pieza extrae para extrañar, para poetizar, para hallar sentido desde sus presencias físicas, pero también para situar las respuestas en las que los cuerpos construyen su escritura como interpretación en el proceso de creación. Fuerzas, proximidades, intenciones, imaginarios, afectaciones, son los detonadores de aquello que se va a proponer como lenguaje para el espectador. Pero sobre todo para

preguntarse cómo el lugar de la afección en el trabajo de la danza posibilita el cuerpo que se construye como idea y como obra.

“Visualmente el tacto crea una ilusión de continuidad entre los cuerpos de los bailarines” Pero ¿qué es lo que sucede entre los cuerpos? El tacto no solo es el nivel cero de la proxémica que indica el grado de proximidad entre individuos, sino que genera una perspectiva perceptiva particular y encierra un alto potencial semiótico (Pujol, 2011, pp.140-141).

La piel como superficie sensible, poetiza en este trabajo la gran red de relaciones que suponen el viaje de los afectos. Esta se constituye como la base de relaciones, a través de la cual se imprimen los estados, sensaciones y afecciones que se desarrollan en esta obra. Las memorias del afecto inscrito en la superficie de la piel van a ser revisitadas para preguntarse por el viaje físico y emocional de las tensiones familiares que se componen desde el movimiento. Bardet, señala que:

A través del ejercicio de una atención sensible, a la gravedad, la piel se convierte en lugar de compartir de lo sensible [...]. La piel es trabajada en su espesor, animada y animando esa tensión, esa escucha que se da en movimientos. [...] Puede esparcirse o retraerse en una respiración propia de esta escucha-composición que se da en la inmediatez como tensión. [...] Lo que pasa como sensación / acción pasa más en ese medio que en cada una de las dos instancias separadas por el entre dos: un medio creado por esta tensión sostenida, y atravesada de conflictos, afirmaciones y guerras... (2012, p.187).

3.5.4. Afecto y coreografía

Muchas ideas de la composición coreográfica están en relación con las decisiones compositivas que los creadores toman al estructurar y construir las situaciones de sus obras. Velarde observa la necesidad de atender cómo la afectación del cuerpo del intérprete pasa por una realidad física. Son las situaciones y los estados por los que atraviesan los cuerpos los que

van a ir dando la idea misma de su organización. En el caso del uso del contacto para la coreografía, opina que las dinámicas del CI para construir material de movimiento la ayudan a encontrar las situaciones, las ideas y, desde allí, hallar con más claridad cómo van a tratarse las situaciones de movimiento para el trabajo coreográfico.

La comprensión de los materiales coreográficos como movilizaciones sensibles nos indican un modo de habitar esos materiales, es decir, encontrar el sentido de aquello que permite al bailarín implicarse de manera consciente y sentida mientras se mueve. Es el trabajo comprometido de estar en la acción de mover, agudizando sentidos y permitiendo que las emociones que emergen los afecten y se produzcan traducciones de distinta naturaleza. La naturaleza del tocar implica un desplazamiento, una movilización, un tipo de afección; va a imprimir una sensación, una fuerza, una velocidad, una dirección, un reajuste, un desequilibrio: va a generar una relación. Estos desplazamientos en lo físico y en lo sensible generan experiencias, cada movilidad crea una resonancia que afecta a la siguiente. Las formas, los diseños, los recorridos, los gestos como construcciones corporales y móviles, devienen en situaciones como consecuencia de ponerse en relación con las ideas. La bailarina y *contacter* Cristiane Boullosa, destaca el aspecto relacional del contacto y su aporte en las estéticas y lógicas de la creación en danza:

potencia el aspecto relacional, con todo lo que implica eso: las aversiones, las afinidades, [...] los miedos, la confianza, el afectamiento. Y después, el tema de la fisicalidad y de habitar lugares, habitar lugares físicos o a nivel plástico o estético, [...] porque además hay un cambio de concepción espacial o dejamos de entender o de vivir el espacio como lineal a vivirlo de manera circular (Boullosa, 2019).

El pasaje de lo corpóreo a la ficción que significa crear, puede ser entendido desde ese viaje de la idea, como aquello que emerge de lo físico y es capaz de generar sentidos al bailar. La narración como formulación de discurso, como menciona Velarde, solo deriva de aquello

que va formulándose físicamente y que tiene la capacidad de afectar. Condró (2017) reflexiona sobre la sistematización de la singularidad como una manera de entender las leyes físicas que definen las acciones de la danza:

En esa especificidad surgida de la compresión de la puesta en acto de esa movilidad es donde se vuelve nítido el material, donde emerge lo singular [...] En esa tecnificación se da la posibilidad del “afecto”. O sea, buscar que esa traducción no solo se tecnifique (se comprenda en sus especificidades), sino que al mismo tiempo me conmueva, me desplace (Condró, 2017, p.43).

Según Condró (2017), la resonancia de las afecciones impresas en la danza da la posibilidad de tomar esas fuerzas para seguir mutando la misma técnica, que no tendría fin, que siempre volvería a comenzar. Esta es la memoria que los principios del trabajo de contacto reactualizarían.

Las fuerzas externas (la gravedad, el impulso, el roce, las fuerzas centrífugas y centrípetas) así como las fuerzas internas (la respiración, los huesos, el estado muscular, el grado de tensiones, los esquemas familiares), los parámetros del entorno (el suelo, la temperatura, las dimensiones del lugar, momento del día, la organización de las duraciones). El juego de estas fuerzas entre sí es lo que constituye la partitura. El reto consiste en poner a prueba la variedad y sus límites (Paxton, en Louppe, 2011, p.360).

En los modos de tratar el gesto para componerlo y extrañarlo se va tejiendo un nuevo sentido, emerge su singularidad. En las maneras de realizar ese gesto se van articulando las imágenes y las situaciones. El gesto, en su tratamiento puede, por ejemplo, ser más veloz, más chico, más grande, más lento, y entonces, esa situación que emerge se convierte en otra, pero con algunas reminiscencias de su lugar de origen. De esta manera, las experiencias que se activan en el acto de bailar posibilitan el entendimiento de que aquello que sucede como acción es un diálogo entre movimiento y sensación. Como menciona Condró, esto implica

entender que la acción de mover tiene la capacidad de “tocar al cuerpo”, permite que la forma pueda desplegar todas sus potencias (Condró y Messiez, 2016)). Las afectaciones que provienen de la relación con lo que emerge del movimiento van a producir maneras de crear, vincular, componer un nuevo material, una nueva situación en el cuerpo y con los cuerpos. Farina habla del proceso de formación de la experiencia estética a través de la experimentación en el arte destacando que:

una experiencia de formación se constituye de la disposición del sujeto a lidiar con lo que le afecta, con las fuerzas que alteran sus formas de percibir y entender las cosas. La formación concierne a una experiencia que une el acontecimiento y el ejercicio de la voluntad, lo irregular y la normalidad, la irrupción y el trabajo con lo que irrumpe (Farina, 2005, p.10).

De esa manera, los cuerpos afectados por la interacción permiten la construcción de un gesto singular, que no se construye desde las configuraciones estéticas externas, sino por aquello que les sucede en la acción. “La danza es posible porque existe un entre; esto es, una relación del cuerpo: con las fuerzas físicas, con otros cuerpos [...] capaces de potenciarse o des-potenciarse, de componer o descomponerse según la relación en la que se encuentren” (Tampini, 2012, p.81).

El afecto puede entenderse entonces como un gradiente de capacidad corporal, un incrementalismo flexible de relaciones de fuerza siempre modulantes, que sube y baja no solo a lo largo de varios ritmos y modalidades de encuentro, sino también a través de los canales y tamices de sensación y sensibilidad, un incrementalismo que coincide con la pertenencia a comportamientos de prácticamente cualquier tipo (Seigworth y Gregg, 2010, p.2: Traducción propia).

3.6. Los cuerpos afectados y la carga dramática

Las funciones relacionadas a las impresiones que deja la memoria del tacto en el trabajo compositivo necesitan establecer que, así como el devenir de las repercusiones físicas y emotivas permiten la aparición de una nueva puesta en relación, estas traen la coloración del tipo de afección a partir de las que surgieron. El gesto como movimiento en sí mismo posee una carga de su entorno de referencias. Esta carga, proveniente de las afectaciones que las relaciones del contacto imprimen en los cuerpos, construye un tejido de pasajes, gestualidades, velocidades, emociones y situaciones de distinta naturaleza. La carga de un movimiento, menciona Louppe, “no depende de su amplitud, ni siquiera de su naturaleza sino de aquello que implica en su acción” (Louppe, 2011, p.101).

La Superficie nos hace reflexionar sobre la familia desde claves distintas: la poética de los cuerpos en diálogo, las fuerzas y cualidades que se develan en la composición coreográfica construyen el carácter escénico de la propuesta. El cuerpo se interroga sobre los aspectos anteriormente mencionados en cuanto a los conflictos del núcleo familiar y, asimismo, responde desde una sistematización que le permite la construcción de un lenguaje físico y de singularidad estética. La carga (emotiva y física) del movimiento habla, silencia, toca, acaricia, choca, cae, vuela, y, a través de este lenguaje, el cuerpo da paso a la creación de las presencias como interpretaciones de movimiento. De la lectura de la estructura escénica es que podemos acercarnos a una lectura (siempre fragmentada) de las búsquedas de la creación. Las fracturas familiares, la violencia, el afecto, el cotidiano, se inscriben en el cuerpo y se revelan como experiencias cercanas. Los lazos familiares y las problemáticas se proponen desde nuestra memoria física en un gesto, en un abrazo, en una carga.

Para Velarde, la carga se refiere a “aquello que está conteniendo el movimiento que puede ser imaginativo o emocional: un ejercicio que lo ves mecánicamente y puede no decir

nada o puede decir muchas cosas dependiendo de cómo lo carguen los que están haciéndolo” (Velarde, 2019). La creación de los momentos va a ser en función a lo que la acción o el movimiento de un bailarín repercute en otro. Entonces, como “la dramaturgia o el sentido de lo que va a tener ese momento, esa escena, esa situación, va a emerger solamente de ese diálogo que tiene la carga de movimiento” (Velarde, 2019). “Se trata de crear sentido para lo que ya está en tu cuerpo y que no coincide con las referencias existentes, de recrear tus relaciones con el entorno, con tu modo de ser” (Rolnik, en Macias, 2009, p.75).

Quando estás en contacto, la claridad que requieres es mucho mayor. El peso, la escucha, esta disposición a afectar y ser afectado son una constante. Y sobre todo para hablar de material coreográfico, porque el *partnering* como tal, como trabajos de contacto estructurados o coreografiados, corre mucho ese riesgo [...] de volverse mecánico. Entonces, la escucha al momento y al otro va ligada al peso, obviamente, pero va ligada a la disposición a vivirlo siempre (Vizcarra, 2019).

Las sensaciones que provienen del movimiento tienen la capacidad de penetrar la experiencia. El uso de las fuerzas físicas como atención del flujo de moverse en relación detona un cuerpo cargado de imágenes, un cuerpo implicado en su acto. Como menciona Tampini, “el tacto habilita la fragmentación, la percepción de intensidades, texturas, volúmenes, consistencias, flujos que se suceden a velocidades mayores que las que nuestra mente puede aprehender proyectándole forma humana” (Tampini, 2012, p.57). La realidad aparece en el hacer mismo, en la capacidad de implicarse con lo otro como un estado de escucha y atención que posibilite que el movimiento revele y exprese. “Cuando hablo de afectación, me refiero a que hay esta manera de estar presente en lo que está ocurriendo del bailarín [...], con lo cual está lidiando repercute en él y que esa manera de repercutir se expresa” (Velarde, 2019).

La presencia de lo físico como repercusión o como acto expresivo es la que construye el carácter y el camino de los materiales de movimiento. Como sugiere Velarde, el proceso deriva de ahondar en la investigación física para hallar las especificidades de las presencias como soporte para la ficción que propone la interpretación. El cuerpo, bajo esta perspectiva, entiende la acción desde su capacidad de ser vehículo de la afectación. La presencia, según Louppe “es una construcción, son [...] ficciones internas, reconstrucciones imaginarias y orgánicas” (Louppe, 2011, p.407).

La presencia es plural según la historia de sujeto-actor, sus aprendizajes, sus experiencias. Pero de nuevo este estado de presencia no surge del otro mundo. Es conducido por un trabajo específico y se vale de un conjunto de factores puestos en juego cuya combinación lleva a cierto tipo de uso de uno mismo. El todo sería tomar conciencia de ello en la observación de los fenómenos vinculados a las presencias de los sujetos en un espacio de representación (Louppe, 2011, p.407).

Las afectaciones producto del contacto conectan con sensaciones relacionadas a distintos tipos de experiencia. Los cuerpos afectados en el trabajo de la pieza proponen un lenguaje en el que los acercamientos, las fricciones, la violencia y el afecto, atraviesan los cuerpos y el espacio. Es la construcción de estas singularidades danzadas lo que permite la sistematización técnica y poética en el discurso de la creadora.

La gravedad y el peso producen una carga expresiva del movimiento que el danzante ejecuta. Hubert Godard dirá que hay en cada uno de nosotros una organización gravitatoria: el modo en cómo cada uno está de pie, cómo se enfrenta con el equilibrio, sin tener que pensar en ello. Este modo, esta organización, es lo que determina, siguiendo a Godard, la tensión del cuerpo y la calidad de cada gesto. La forma de organizar esta postura, factores culturales, la historia, el afecto, irán conformando un estilo singular y una musicalidad corporal que se evidencia en cada movimiento y se despliega en el espacio (Rodríguez, 2018, párrafo 6).

Massumi (2002) reflexiona sobre las afecciones de los cuerpos. “Hay un afecto asociado al funcionamiento del cuerpo [...] El afecto es simplemente un movimiento del cuerpo visto desde el punto de vista de su potencial, su potencial para llegar a ser, para venir a hacer” (Massumi, 2002, p.6). El cuerpo afectado del contacto no se reduce a encontrar la emoción personal en el trabajo del intérprete, sino en su capacidad de “afectar y afectarse”, al mismo tiempo, el trabajar entre esos estados. La emoción, como afirma Massumi, no es observada como una emoción cotidiana, sino en su capacidad de modificarse, en su movilidad.

Para Suquet, “la movilización del peso [...] es indisociable de la textura afectiva del individuo, puesto que la acción refleja de los músculos gravitatorios responde a las mutaciones del estado emocional y viceversa” [...] (Suquet, 2006, p.396). El tacto se convierte en la danza de contacto, en el vector de una “redistribución de los códigos espaciales y sociales de la distancia entre las personas” (Suquet, 2006, p.396). Esto sugiere un intercambio continuo de roles, que induce a los bailarines a una nueva interpretación de la vivencia corporal y física. La piel, el peso y los soportes del cuerpo, informan. A través de esta geografía de relaciones, roles y respuestas, los bailarines posmodernos han encontrado caminos para el devenir de nuevas interacciones físicas y simbólicas. La realidad de estas aproximaciones permite establecer nuevos códigos y principios físicos en el momento de la creación de movimiento.

La poética que ofrece el trabajo de contacto en las piezas de Cristina Velarde está relacionada a la construcción de una corporalidad ligada a los vínculos, a la proxémica (término acuñado por Edward T. Hall, para referirse al espacio que hacen las personas mientras interaccionan entre sí), en tanto relación espacial de proximidad o distancia. La investigación sobre el carácter afectivo de los vínculos a nivel de discurso, como posibilidad de encuentro entre cuerpos que se componen en relación, certificaría que aquello que se

propone como acción afectiva, como acto de intento desde los cuerpos, va a movilizar la potencia de la coreografía no solo como la capacidad de articulación de movimientos y situaciones composicionales, sino también la mirada a esa danza de lo íntimo como forma social.

En el trabajo sobre la investigación de cuerpos atravesados por las tensiones y las distintas imágenes que emergen de las relaciones táctiles como la constitución del gesto y su extrañamiento físico, Velarde compone su lenguaje para vincular temas como las relaciones de pareja, la familia, la sociedad y el individuo, como una forma de generar su discurso de movimiento, sus estéticas y la intención de revisar la experiencia de lo íntimo de los sujetos, sus contradicciones y deseos, pero principalmente su capacidad de amar como intento sin fin. O como lo expresa bellamente Holmes en su manifiesto afectivista:

Y así, al final alcanzamos la escala de la intimidad, de la piel, de las palpitaciones compartidas y los sentimientos, la escala que va de las familias y los amantes a las personas que se abrazan en la esquina o que charlan en una sauna o un café. Parecería que la intimidad, en nuestro tiempo, está cabizbaja, limitada con datos y vigilancia y seducción, aplastada con la influencia determinante de todas las demás escalas. Pero la intimidad es aún una fuerza impredecible, un espacio de gestación y por tanto una fuente del gesto, la noria en la que abreva el afecto. Sólo nosotros podemos atravesar todas las escalas, haciéndonos otros por el camino. De la cama del amante al abrazo salvaje de la muchedumbre al tacto ajeno de las redes, podría ser que la intimidad y sus expresiones artísticas sean lo que sorprenderán al siglo XXI (Holmes, 2008, s/n: Traducción J. Toscano).

3.6.1. Las relaciones de contacto y sus afecciones

A partir de las nociones, las características y los aportes del CI podemos reconocer la potencialidad de su hacer como una práctica que desestabiliza la manera de percibir el cuerpo en movimiento y, desde este aspecto, colabora con las maneras en que el movimiento puede

devenir. Consideramos sus aportes como forma de danza que propone una filosofía para repensar las relaciones de movimiento, el valor del diálogo y experimentación desde donde el cuerpo se deja atravesar por las fuerzas y la incertidumbre como una manera de dejarse afectar por lo que acontece. Este abrirse a la experiencia para observar aquello que hacemos mientras nos movemos de manera consciente y sensible, permite reformular las experiencias y los modos de accionar para la investigación desde los cuerpos.

El lugar indeterminado de la experiencia de movernos con otros, desarrolla la capacidad de percibir que aquello que nos mueve es posible solo por la disponibilidad de atravesar lo desconocido, por los grados de afección por los que se atraviesa en la experiencia. En ese sentido, afectarse supone conectarse, transformarse, vincularse. En esta posibilidad de contagio se instala su fuerza como un nuevo modo de activar la experiencia del movimiento. En el encuentro de los cuerpos en contacto devienen otras formas de percibir, sentir, oler, conocer, mover. En el estado de encuentro que se desarrolla en la interacción a través de la piel, el peso y las fuerzas, se desestabiliza nuestra subjetividad y nuestro imaginario.

¿Qué puede un cuerpo? Se renueva a cada intento de abordar el movimiento, sea desde la reflexión, la creación o la práctica, aún la experiencia perceptivo-motora más banal o más casual. Esta noción de la traza que deja un gesto, de firma motriz, nos devuelve a la idea de movimiento no sólo como juego de las fuerzas, sino también como calidad de las intensidades. Del movimiento emerge el gesto, en la experiencia dilatada de la danza o de la acción performativa; pero, sobre todo, el gesto surge de toda acción consciente o que ejecutada más allá del hábito produce conciencia (García, 2015, p.44).

El cuerpo como territorio de la experiencia compartida percibe, siente y corporiza; se construye distinto a través del pasaje por las velocidades, sensaciones y afecciones producto del tocar y dejarse tocar. En esta experiencia vinculante se borran los límites de lo uno y de lo otro, lo que acontece de ese entre cuerpos es una nueva fuerza. Para Deleuze, la experiencia

estética se construye por la posibilidad de dejarse atravesar por las fuerzas del acontecimiento. Es abrirse a las sensaciones, construir a partir de ellas una nueva manera de acceder a la experiencia. Según Farina, la experiencia estética como filosofía de arte observa:

que alcanzar esa zona de indeterminación tiene que ver con la liberación de flujos de intensidad que afectan y transforman el orden del sentir. Éstas son las zonas de indeterminación de las que se constituye el arte, las zonas en las que se liberan los flujos intensivos que provocan nuevos modos de sentir (Farina, 2005, p.97).

La apertura del cuerpo al estado de la interacción no debe ser entendida únicamente como una conexión de acuerdos utópicos. Bailar con otro necesita del compromiso que supone construir el espacio para conocer. En esta disposición los encuentros no siempre construyen coincidencias. Aprender a bailar desde el contacto es aprender a resolver a partir de lo que no esperamos, de lo que mueve nuestros patrones y referencias habituales frente a nuestro cuerpo, espacio y energía. Por eso incluimos la idea de afectar, porque aquello que desestabiliza, que nos vulnera, que puede ser movilizador física y mentalmente, se incorpora para acceder al juego de lo que se libera en las dinámicas de movimiento entre dos o más cuerpos. Frente a esta idea, Rolnik observa: “La vulnerabilidad como respuesta no se trata de una actitud de debilidad sino de una posibilidad de dejarse afectar por las fuerzas en juego sin acudir a la primera respuesta que se nos presenta” (Rolnik, en Farina y Tampini, 2010, p.10). A través de los escritos de varios investigadores del CI como práctica filosófica y política, se destacan sus aportes en torno a la composición, puesto que el interés está focalizado en la potencia “de formar, de crear un modo de estar en el mundo [...] no para encontrar la solución correcta sino para encontrar, descubrir” (Cooper Albright, en Tampini, 2012, p.69).

Desde nuestra perspectiva y para los objetivos de esta investigación, el potencial y aportes del CI posibilitan la apertura a nuevas maneras de generar investigaciones en los procesos de la escritura de la danza, que incluyen la potencialidad de experimentar desde el

juego de los cuerpos en situaciones de contacto y no contacto, pero al mismo tiempo observar las ideas que se desarrollan producto de la interacción. Estar en contacto no solo se refiere al hecho de estar físicamente en el diálogo ponderal y táctil, sino también a una manera de poner en juego la atención, el imaginario y las sinergias; posibilita crear el imaginario del espacio, del tiempo y de las fuerzas. Sus aportes, como observa Tampini, no están solo en la capacidad de aumentar las posibilidades del movimiento, sino en aceptar lo que desconocemos (Tampini, 2012, p.69).

La experiencia de crear y moverse en escucha de las percepciones táctiles y espaciales desarrollan la capacidad de resolver y permitir que lo imprevisto del movimiento rompa patrones establecidos, al mismo tiempo que encontrar nuevas salidas a las maneras de accionar con el cuerpo. El trabajo de interactuar con otro desde lo no acordado o escrito, desde las experiencias de la danza, desestabiliza las maneras de hacer del propio cuerpo. Sin embargo, es frente a este tipo de afección que podemos incorporar las nuevas impresiones como rutas para visualizar los nuevos caminos para mover. Bailar en contacto abre las relaciones y los imaginarios. Entendemos que bailar con otro permite reconfigurar nuestras propias sensaciones, permite transpolar el sentido de la práctica como una forma de entender el mundo y sus relaciones. Se mezcla en este sentido la conciencia de que el cuerpo afectado por el contacto es un cuerpo múltiple, técnico y poético al mismo tiempo. En el agotamiento de la investigación sobre la transferencia y juego de los pesos es que emergen las relaciones (mecánicas, espaciales, gestuales, temporales) que afectan al cuerpo. Y es que, como menciona Louppe, “al explorar a fondo los resortes más íntimos de la transferencia de peso fue cuando uno y otro hallaron algún elemento de esa poética escondida” (Louppe 2011, p.78).

Conclusiones

Los aportes del CI al universo de la danza contemporánea son invaluable. Sus principios como conceptualización de una práctica física que desestabiliza los marcos de referencia para la experimentación y aprendizaje de la danza posibilitan la investigación desde los sentidos como maneras de conocer con el cuerpo. A través del marco de referencias que nos ofrece la dimensión filosófica y pedagógica del CI, se entiende al cuerpo capaz de afectarse por las fuerzas físicas, el encuentro con los otros, a partir del diálogo sensorial que cuestiona los modos de operar de la disciplina impuesta por las sociedades modernas.

El valor del diálogo como primera función del CI comprende que es través del desarrollo de la escucha que los cuerpos habilitan sus capacidades de lectura, posibilitando la construcción de movimiento de manera conjunta. Destacamos su dimensión creativa y el potencial del contacto como ampliación de la conciencia del cuerpo como territorio de experimentación de relaciones físicas y espaciales que permiten llevar la investigación hacia lugares no visitados. Los imaginarios emergentes de la interacción colaboran con la investigación de movimiento en la construcción de las lógicas compositivas al interior de los procesos creativos y al mismo tiempo nos muestran el tejido de relaciones entre los aspectos técnicos y creativos como elementos que trabajan en interrelación y que se formulan en la coreografía como articulación artística.

En esta tesis hemos tratado el potencial del lenguaje del contacto y su soporte para la búsqueda y construcción coreográfica a partir de la lectura de una obra de danza en particular. La hemos observado desde el uso de los principios tomados del CI como una manera de articular la colaboración que surge de entender estos principios y sus elementos de lectura, y, al mismo tiempo, como un fundamento para construir nuestra aproximación de análisis hacia el trabajo de *La Superficie* como propuesta escénica y por lo tanto discursiva. La base en la

que se articula nuestra lectura sobre la pieza es la idea de sostener y ser sostenido como principio motor de mecánica y metáfora al mismo tiempo. La capacidad de integrar nociones, técnicas, gestos cotidianos y acciones entre cuerpos como operaciones de la construcción coreográfica, permite construir nuestras propias formulaciones e interpretaciones, crear nuestros modos de entender. El lenguaje coreográfico propuesto en *La Superficie* es permeado por las dinámicas de contacto como un puente para su articulación técnica y poética. El trabajo de Cristina Velarde indaga en el potencial del juego de los pesos y sus dinámicas de contacto en tanto superficies de apoyo y traslación entre cuerpos, para extrapolar el imaginario de la piel como superficie desde donde se viven los afectos. El desplazamiento hacia la dimensión poética del contacto dentro de su propuesta coreográfica revela al mismo tiempo el carácter afectivo de su discurso.

De esta manera, el tacto entre cuerpos como dinámica de relación cumple una doble función, en tanto afectan al cuerpo, sus dinámicas e interpretaciones y al mismo tiempo se convierte en un eje articulador de la composición coreográfica en un tejido de relaciones, imaginarios y afectaciones. Los cuerpos que se afectan unos a otros a través de las dinámicas táctiles develan y construyen sus cargas como devenires móviles y sensibles en el hacer del movimiento. En consecuencia, la afectación que surge desde los cuerpos en contacto es lo que produce el acontecimiento y su actualización. En otras palabras, el modo en que estas dinámicas afectan los cuerpos se actualiza con la ejecución del movimiento que se genera en la interacción entre los bailarines y emerge como elemento constitutivo del sentido poético y el valor estético del lenguaje de la pieza.

Es importante señalar que la limitación de no ser partícipe de la construcción del proceso de creación y de la observación continua de las presentaciones dado el poco espacio que tiene la danza en las programaciones de la escena local, limitó el acceso a la información. El análisis de la investigación de la creación se sujetó al registro visual y a la información

recogida a través de entrevistas con la coreógrafa y los bailarines participantes. La posibilidad del diálogo con ellos resultó vital para acercarnos a su universo creativo y observar desde su práctica coreográfica los aportes a la escena local como creadora que construye conocimiento desde su investigación artística.

Parte de los aportes del CI que siguen vigentes están relacionados con la tensión entre lo coreográfico, entendido como la fijación de movimientos, y la espontaneidad del movimiento que ofrece la improvisación que surge de la práctica. Sin embargo, consideramos que más que una tensión, lo que existe es una colaboración, justamente por la dimensión del CI en tanto práctica horizontal que permite la renovación de los procesos. En esa colaboración, los intérpretes y creadores trabajan a través del diálogo y no de la imposición de formas como vocabularios a ser ejecutados. El trabajo de la danza como gesto nos invita a pensarnos en la composición plural de los cuerpos, desde la reunión de subjetividades en relación, como resultado de la puesta en práctica de ideas e imaginarios que se traducen en conjunto. Consideramos que parte de las reflexiones que nos deja esta investigación es la importancia de visibilizar las prácticas dancísticas no solo desde el producto estético como pieza u obra terminada, sino también desde el universo de las experiencias que forman las visiones y sentidos de las prácticas artísticas.

Las y los creadores contemporáneos, como generadores de conocimiento, responden a través de su investigación implicándose de manera crítica y dinámica, interviniendo en el contexto desde donde se formulan sus cuestionamientos. A través de su trabajo se favorece la construcción de espacios simbólicos que dialogan con el contexto del que surgen. En ese sentido, su trabajo no imita formulas ni técnicas, sino que las inventa; es por este motivo que consideramos cada vez más importante valorar la investigación en danza como uno de los espacios para la creación de nuevas experiencias escénicas, pedagógicas y políticas que potencian nuestra cultura.

El contacto y la danza como puentes de expresión, conocimiento y relación, se componen de un tejido que trabaja en conexión. Así, aprender de lo que emerge de las obras es importante en tanto se constituye en miradas paralelas al mundo. Consideramos que la danza se formula preguntas esenciales relacionadas con la configuración de los cuerpos en sus entornos y sus sociedades. La mirada del contacto en esta investigación no está al servicio de la observación de una forma gestual solo como acto escénico, sino también para recordarnos cómo su carencia determina las formas de constituirnos como individuos.

En la medida en que los bailarines de *La Superficie* modifican el espacio entre ellos, modifican su concepción de intimidad, la construcción de sus modos de comunicarse y afectarse. El tacto nos devuelve al lugar primario de comunicación. Como sugiere Pujol (2011), “el tacto nos proporciona la oportunidad de comprobar que el otro no es objeto sino sujeto y esto cambia radicalmente la relación entre individuos” (Pujol, 2011, p.141). Y aquí está quizá el factor fundamental de este análisis, que es el de revisarnos como sujetos con nuestras problemáticas, de preguntarnos por el mundo, por la relación con los otros, y por cómo, a través de las posibilidades del cuerpo en movimiento, podemos aproximarnos a estas cuestiones desde otras percepciones que no solo tienen que ver con la razón.

Revisar de esta manera el potencial del tacto como una forma de comprendernos en nuestra dimensión de sujetos ha resultado vital para la investigación de esta tesis. Tocar ha significado entender, sentir, percibir, imaginar y establecer lazos con el imaginario que deviene del toque como gesto físico y afectivo. La referencialidad de la obra nos habla de la experiencia de la conexión, del vínculo como aquello a lo que se retorna. Esta idea refuerza la analogía del amor como acto performativo, como una acción. El amor se transmite desde los gestos, desde su presencia y ausencia, desde su potencia para incrementar o disminuir la acción. Spinoza observa que “el amor es la alegría”, y en ese sentido supone la posibilidad de aumentar nuestra capacidad de acción. El acto dancístico estaría para reivindicar el potencial

afectivo como acto de comunicación. La obra invita a revisarse desde estos aspectos; frente al mundo globalizado, a la inmediatez de las relaciones, lo afectivo parecería ser una apuesta frágil. Sin embargo, creemos que es todo lo contrario. Ahora más que nunca entendemos la importancia del contacto y la pregunta por los vínculos. Confinados en nuestras casas, solos o acompañados, pensamos en ese abrazo que no dimos, en el tiempo que pasará antes de poder volver a tocarnos con confianza, sin miedo, abrazar a nuestros hijos, padres, pareja, amigos; poder volver a bailar en contacto.

Finalmente, es importante considerar la relevancia de escuchar las voces de las y los creadores locales, vincularnos con sus filosofías y visiones, entender el proceso de sus obras como una apuesta por mantener activa la investigación escénica de la danza contemporánea en su condición de acontecimiento relacionado a las problemáticas de su tiempo y a la singularidad de sus discursos, como una manera de reivindicar aquello que se enuncia con los cuerpos en su relación con el mundo.

Referencias bibliográficas

- Ávila, M. (2013). Danza y dramaturgia. Sin dramaturgia nada se sostiene. *Escena, revista de las artes*, 36 (72-73), 75-82. Recuperado de https://www.academia.edu/29514172/Danza_y_Dramaturgia._Sin_dramaturgia_nada_se_sostiene
- Alcázar, J. (2011). Performance: intimidad exteriorizada. En O. Cornago (Coord.). *A veces me pregunto por qué sigo bailando. Prácticas de la intimidad* (pp.157-179). Madrid: Editorial Continta me tienes.
- Bainbridge, B. (2012). An Introduction to Body Mind Centering. Body Mind Centering. Recuperado de https://www.bodymindcentering.com/files/an_intro_to_body-mind_centering.pdf
- Bardet, M. (2013). Límite y relación: pensar el contacto desde la filosofía de Gilbert Simondon. *Revista de filosofía*, 76, 39-56. Recuperado de <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-43602019000200039>
- Bardet, M. (2012). *Pensar con Mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires: Cactus.
- Bardet, M. (2017). Saberes gestuales. Epistemologías, estéticas y políticas de un «cuerpo danzante». *Enrahonar. An International Journal of Theoretical and Practical Reason*, 60, 13-28. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6357638>
- Banes, S. (1987). *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid: Editorial Artea.
- Bazalar, J. (2018). “La Superficie”, espectáculo de danza aborda la problemática familiar. *El Comercio*. Recuperado de <https://elcomercio.pe/luces/teatro/impreso-superficie-espectaculo-danza-abordaproblematicafamiliar-noticia-583864-noticia/>
- Brozas, M. (2013). La accesibilidad en la danza. Contact Improvisation. *Arte y movimiento*, 8, 33-44. Recuperado de <http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/artymov/article/view/919>

- Brozas, M. (2013). El cuerpo en la evolución de la escritura de la danza contemporánea. *Movimiento*, 19 (3), 275-294. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/1153/115328026010.pdf>
- Brozas, M. (2017): Pedagogía del cuerpo sensible: tacto y visión en la danza Contact Improvisation. *Movimiento*, 23 (3), 1039-1051. Recuperado de <http://www.redalyc.org/html/1153/115352985019/>
- Borque, D. (2016). *Antecedentes artísticos de la danza: Contact Improvisation: visiones educativas de los "contacters"* (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Boullosa, C. (19 de julio del 2019). Entrevista realizada por Corymaya Cruz (Comunicación personal).
- Causillas, T. (2018). Mesa de diálogo "Danza y Cuerpo". En T. Causillas (Ed.), *El cuerpo como territorio de reflexión, un acercamiento interdisciplinario. Cuaderno de trabajo #1. Palabras y movimiento* (pp.15-47). Lima: Facultad de Artes Escénicas - Especialidad de Danza de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Conde Salazar, J. (2018). *La danza del futuro*. Madrid: Editorial Continta Me Tienes.
- Condró, L. (2017). *Lo singular*. Madrid: Editorial Continta Me Tienes.
- Condró, L., Messiez, P. (2016). *Asymmetrical- Motion. Notas sobre pedagogía y movimiento*. Madrid: Editorial Continta me tienes.
- De Naverán, I y Ecija, A. (2013). *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid: Artea Editorial.
- FARES PUCP (2018). Docentes. *Pontificia Universidad Católica del Perú*. Recuperado de <http://facultad.pucp.edu.pe/artes-escenicas/docentes/?por-nombre=velarde>
- Holmes, B. (08 de agosto del 2010). "Manifiesto afectivista". *En Medio*. Recuperado de <https://enmedio.info/manifiesto-afectivista-brian-holmes/>
- Farina, C. (2005). *Arte, cuerpo y subjetividad. Estética de la formación y la pedagogía de las aficciones* (Tesis doctoral). Barcelona: Universitat de Barcelona.

- García, M. (2015). *Paisajes coreográficos. Para una ecología de la co – presencia*. (Tesis doctoral). Barcelona. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Gregg, M. y Seigworth, G. (2010). *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University Press.
- Heathfield, A. (2010). Dramaturgia sin dramaturgo. En Centro Párraga (Ed.), *Repensar la Dramaturgia: Errancia y Transformación* (pp.91-103). Murcia: Centro de Comunicación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (Cendeac). Recuperado de <https://labencrisis.files.wordpress.com/2013/07/repensar-texto-justificado-1-1.pdf>
- Kaltenbrunner, T. (2004). *Contact Improvisation. Moving, Dancing, Interaction*. Oxford: Meyer and Meyer Sport.
- Lepecki, A. (2010). No estamos listos para el dramaturgo: algunas notas sobre la dramaturgia de la danza. En Centro Párraga (Ed.), *Repensar la Dramaturgia: Errancia y Transformación* (pp.161-179). Murcia: Centro de Comunicación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (Cendeac). Recuperado de <https://labencrisis.files.wordpress.com/2013/07/repensar-texto-justificado-1-1.pdf>
- Lara, A, Enciso, G. (2013). El Giro Afectivo. *Athenea Digital*, 13 (3), 101-119. Recuperado de <https://atheneadigital.net/article/view/v13-n3-lara-enciso>
- Lara, A. (2015). Teorías afectivas vintage. Apuntes sobre Deleuze, Bergson y Whitehead. *Cinta Moebio*, 52, 17-36. Recuperado de [file:///C:/Users/51967/Downloads/36003-1-123835-1-10-20150121%20\(4\).pdf](file:///C:/Users/51967/Downloads/36003-1-123835-1-10-20150121%20(4).pdf)
- López, Y. (2003). La familia como campo de saber de las ciencias sociales. *Trabajo Social*, 5, 25-40. Recuperado de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/tsocial/article/view/8438>
- Loupe, L. (2011). *Poética de la danza contemporánea*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Macias, Z. (2009). *El poder silencioso de la experiencia corporal en la danza contemporánea*. Bilbao: Editorial Artez Blai.
- Massumi, B. (2002). Navigating Movements. *Brian Massumi*. Recuperado de <https://www.brianmassumi.com/english/interviews.html>

- Malaquías, S. (2010). *El toque en la danza movimiento terapia. Perspectivas Teórica, Ética y Empírica* (Tesis de Maestría). Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Menacho, M. (2008). El potencial crítico de la danza contacto en la construcción de subjetividad. En Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata (Ed.). *Jornadas de Cuerpo y Cultura de la UNLP* (s/n). Recuperado de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.673/ev.673.pdf
- Montero, A. (15 de junio del 2019). Entrevista de Corymaya Cruz (Comunicación personal).
- Ortiz, J. (12 de junio de 2019). Entrevista de Corymaya Cruz (Comunicación personal).
- Paxton, S. (1999). About Contact Improvisation. Definitions. *Contact Quaterly Dance & Improvisation Journal*. Recuperado de www.contactquarterly.com.
- Pujol, Q. (2011). El arte de amar: afectos y contemporaneidad. En O. Cornago (Coord.). *A veces me pregunto por qué sigo bailando. Prácticas de la intimidad* (pp.137-156). Madrid. Editorial Continta me tienes.
- Redacción Lima Gris. (28 de marzo 2016). Vuelve “Urongo” el espectáculo de danza contemporánea con música en vivo. *Lima Gris*. Recuperado de https://www.limagris.com/vueleve-urongo-el-espectaculo-de-danza-contemporanea-con-musica-en-vivo/?to_id=24255&from_id=9722
- Rodríguez, M. (2018). El espacio habitado. Cuerpo y movimiento. *El arte y el diván*. Recuperado de <http://www.elarteyeldivan.com/el-espacio-habitado/>
- Santana, J. (26 de agosto de 2019). Entrevista de Corymaya Cruz. (Comunicación personal).
- Servos, N. (1984). Danza y emancipación. La danza teatro de Pina Bausch. En I. Naverán y A. Écija (Eds.). *Lecturas sobre danza y coreografía* (pp. 144-158). Madrid: Artea.
- Suquet, A. (2006). El cuerpo danzante, un laboratorio de la percepción. En J. Courtine, A. Corbin y G. Vigarello (Coords.), *Historia del cuerpo* (pp. 379-397). Madrid: Taurus.
- Spinoza, B. (1677). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Editora Nacional.
- Tampini, M. (2012). *Cuerpos e ideas en danza. Una mirada sobre el Contact Improvisation* Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte.

- Tampini, M y Farina, C. (2010). Desestabilizar la disciplina: cuerpo y subjetividad en Contact Improvisación. En Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Departamento de Sociología, Universidad Nacional de La Plata (Ed.), Actas de las VI Jornadas de Sociología de la UNLP (pp.1-12). Recuperado de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5671/ev.5671.pdf
- Torrents, C. y Castañer, M. (2008). Educación integral mediante el Contact Improvisation. *Didáctica de la Educación Física*, 26, (91-100). Recuperado de <http://www.observesport.com/desktop/images/docu/qy9frlir.pdf>.
- Plácido, O. (2008). (s/f). Olín Plácido. “Cristina Velarde – ‘Cara o Seryo’ en el Festival 100% Cuerpo (2008)”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=QwC775olqE8>
- Velarde, C. (12 de junio del 2019). Entrevista de Corymaya Cruz (Comunicación personal).
- Velarde, C. (19 de junio del 2019). Entrevista de Corymaya Cruz (Comunicación personal).
- Velarde, C. (24 de junio de 2019). Entrevista de Corymaya Cruz (Comunicación personal).
- Vitaluña, F. (2012). Sensación y percepción en la construcción de conocimiento. *Revista Sophia: Colección de Filosofía de la Educación*, 13, (123-149). Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/4418/441846102006.pdf>
- Vizcarra, L. (17 de junio del 2019). Entrevista de Corymaya Cruz (Comunicación personal).
- Vizcarra, L. (2018). (24 de septiembre 2018) “La Superficie” Cristina Velarde / Danza Nueva 2018. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=goFGxb6CPH0&t=468s>

Anexos

Anexo 1. Formato de validación, guía de entrevista a la coreógrafa (extracto)

1. Experiencia en danza contemporánea y en el uso del CI

Objetivo de esta sección: Recoger los antecedentes de la coreógrafa, sus intereses alrededor del uso del CI para el trabajo creativo y delimitar ciertos conceptos con ella buscando establecer un lenguaje común para la entrevista.

Pregunta n° 1	Háblanos de ti. ¿De dónde vino tu interés por la danza?	
Objetivo	<i>Conocer los intereses particulares de la coreógrafa en relación a la danza.</i>	
¿La pregunta es apropiada para alcanzar el objetivo de la investigación?	Sí	No
Sugerencias/ comentarios		

Pregunta n° 2	¿Consideras importante el uso de las herramientas del CI en tu trabajo creativo?
Objetivo	<i>Reconocer la importancia del uso de las herramientas del CI en su práctica creativa como bailarina y coreógrafa.</i>

¿La pregunta es apropiada para alcanzar el objetivo de la investigación?	Sí	No
Sugerencias/ comentarios		

Pregunta n° 3	En tu experiencia, ¿Cuáles son las relaciones entre la investigación en danza y el proceso creativo en danza?	
Objetivo	<i>Recoger las conceptualizaciones de la coreógrafa sobre la investigación en danza para establecer las relaciones entre su pensamiento y su acción.</i>	
¿La pregunta es apropiada para alcanzar el objetivo de la investigación?	Sí	No
Sugerencias/ comentarios		

Pregunta n° 4	¿Cuáles de los principios de la técnica CI utilizas como medio para la investigación de movimiento?	
Objetivo	<i>Recoger información sobre el uso específico de los principios del CI en su investigación de movimiento.</i>	
¿La pregunta es apropiada para alcanzar el objetivo de la investigación?	Sí	No
Sugerencias/ comentarios		

Pregunta n° 5	¿Qué tipo de dinámicas/ejercicios de CI usas? Podrías mencionar 5 ejercicios del CI que sueles usar al crear.	
Objetivo	<i>Recoger información sobre el uso de ejercicios específicos del CI en la práctica creativa de la coreógrafa para analizar sus procedimientos técnicos en la creación en danza.</i>	
¿La pregunta es apropiada para alcanzar el objetivo de la investigación?	Sí	No
Sugerencias/ comentarios		

Pregunta n° 6	¿Podrías dar una definición de <i>dinámica</i>?	
Objetivo	<i>Recoger la conceptualización de la coreógrafa sobre el término <i>dinámica</i></i>	
¿La pregunta es apropiada para alcanzar el objetivo de la investigación?	Sí	No
Sugerencias/ comentarios		

Pregunta n° 7	¿Qué significa para ti guiar dentro del trabajo de la técnica CI?	
Objetivo	<i>Indagar en el uso del término “guiar” del CI en el trabajo técnico de la coreógrafa</i>	

¿La pregunta es apropiada para alcanzar el objetivo de la investigación?	Sí	No
Sugerencias/ comentarios		

Pregunta nº 8	¿Podrías definir qué es “soporte” desde el CI para ti?	
Objetivo	<i>Indagar en el uso del término “soporte” del CI en el trabajo técnico de la coreógrafa</i>	
¿La pregunta es apropiada para alcanzar el objetivo de la investigación?	Sí	No
Sugerencias/ comentarios		

Anexo 2

Guía de entrevista pieza La Superficie de Cristina Velarde

1. Experiencia en danza contemporánea y en el uso del CI

Objetivo de esta sección: Indagar en los antecedentes de la coreógrafa, sus intereses alrededor del uso del CI para el trabajo creativo y delimitar ciertos conceptos con ella buscando establecer un lenguaje común para la entrevista.

- Cuéntame un poco sobre tu experiencia a lo largo del tiempo como bailarina.
- ¿Qué te interesa particularmente de la danza?, ¿por qué?
- ¿Cuál es la base del CI para ti?
- ¿Consideras importante el uso de las herramientas del CI en tu trabajo creativo?
- ¿Crees que hay una relación entre la investigación en danza y el proceso creativo? De haberla, ¿cómo es esa relación? ¿Cuáles son tus referentes?
- ¿Cuáles de los principios de la técnica CI utilizas como medio para la investigación de movimiento?
- ¿Qué tipo de dinámicas o ejercicios de CI usas?
- ¿Podrías mencionar 5 ejercicios del CI que sueles usar al crear?
- ¿Podrías dar una definición de *dinámica*?
- ¿Podrías dar una definición de *guía*?
- ¿Podrías definir qué es “soporte” desde el CI para ti?

2. Creación de la pieza La Superficie

Objetivo de esta sección: Recoger información sobre el punto de partida, las motivaciones y el proceso de creación de la pieza La Superficie. Indagar en el uso de la técnica CI en el proceso creativo.

- ¿Cuáles son los temas que se abordan en la pieza?
- ¿Por qué nombraste tu pieza “La Superficie”?
- ¿Cuáles son las relaciones físicas y metafóricas que se establecen entre la técnica CI y el tema propuesto para la pieza?
- En una entrevista preliminar mencionaste un trabajo previo con uno de los bailarines que luego estuvo en el montaje, ¿Podrías hablar de este momento?
- ¿Cuáles fueron los primeros ejercicios de contacto que tuvieron en este momento previo?
- ¿Qué tipo de interpretaciones de los bailarines se desarrollaron en la Superficie?
- ¿Existen roles específicos en la pieza?
- Durante el proceso creativo, ¿Cómo se pasa de lo corpóreo a una narrativa o discurso de la pieza?

3. La dramaturgia de la pieza

Objetivo de esta sección: Indagar acerca de la construcción dramática de la pieza y el CI.

- En una entrevista anterior hablas de la dramaturgia y cómo la concibes desde la afectación del bailarín... Mencionas que cuando el bailarín está siendo afectado por lo que está haciendo, aparece una idea muy clara de lo que está ocurriendo y la

dramaturgia para ti es “aquello que está pasando”. ¿Cómo la *afectación* del bailarín (aquello que está pasando) construye la dramaturgia y el discurso de la obra?

- Ahora, ¿de dónde viene esa noción, de qué fuentes teóricas se nutre o es un concepto tuyo? ¿A qué te refieres con este concepto?
- ¿Cuál es el criterio de selección y organización de escenografía, objetos, luces y sonoridad que incorporas a la pieza?
- ¿Cómo se va estructurando la dramaturgia coreográfica a partir del material de movimiento encontrado?
- Dentro del tema general de la pieza, hay otros temas específicos ¿Cómo integras estos temas específicos de la pieza con la estructura técnica (material de movimiento)?
- ¿Crees que el uso del CI en el proceso le da una identidad particular al lenguaje de la pieza?

4. La dirección

Objetivo de esta sección: Analizar las decisiones sobre la selección de bailarines, organización de materiales de movimiento y material escrito, selección de elementos escénicos, pautas de creación y composición general de la pieza.

- ¿Cuál es tu criterio para la selección de bailarines/as?
- ¿Cómo incorporas las experiencias personales de los bailarines en el proceso de creación?
- ¿Cómo influyen estas en el proceso de creación?
- ¿Buscas un diálogo con los bailarines y los demás participantes del proyecto?
- ¿Puedes describir tu relación con lo teórico durante la creación de la pieza?
- ¿Cuáles son tus referentes teóricos y cómo los compartes con los otros participantes del proceso?

- ¿Qué tipo de pautas entendidas como “criterios, nociones o provocaciones” organizan las decisiones para probar y generar materiales de movimiento con los intérpretes?
- ¿Cómo se abordaron los materiales de movimiento a partir del trabajo del tacto?
- ¿Cómo se establece la relación entre peso y tacto para la composición de la pieza?
- ¿Qué tipo de vínculos de movimiento entre los bailarines se fueron construyendo en el proceso de creación?
- Hablando de los ensayos de la obra, ¿Cómo abor das los ensayos?
 - ¿Tienen una secuencia?
 - ¿Podrías describir un tipo de ensayo del proceso?
- ¿Consideras que hubo dificultades, a nivel creativo, de esta pieza? De ser así, ¿cuáles fueron?
- ¿Cuáles son tus percepciones de la pieza ya terminada?
- ¿Qué del proceso hubieras cambiado?
 - ¿Si pudieras retroceder en el tiempo y hacer algo distinto, ¿qué sería?

Anexo 3

Guía de entrevista para bailarines(as) de la pieza *La Superficie*

Bailarines/Intérpretes – proceso creativo

- ¿Qué experiencia tienes en danza contemporánea?
- ¿Además de la pieza *La Superficie*, qué otras experiencias en el uso de la técnica CI?
- ¿Podrías narrar tu experiencia durante el proceso creativo de la pieza *La superficie*?
- ¿Cuál fue la experiencia con el uso de la técnica CI en la creación de la pieza *La Superficie*?
- ¿De qué manera el uso del CI te sirvió como herramienta en la construcción de material coreográfico para la pieza?
- ¿Cuáles serían los principios del CI que te parecen más importantes en la producción de material de movimiento para la pieza?
- ¿Qué tipo de interpretación se generó en la pieza para ti?
- ¿Cómo se desarrolló la relación en el trabajo creativo entre la directora y los intérpretes?
- ¿Qué tipo de pautas consideras que se dieron desde la dirección para probar y generar material de movimiento? ¿Cuáles de ellas te parecen fundamentales? ¿Hay alguna de la prescindirías?, ¿por qué?
- ¿Qué tipo de resoluciones físicas e interpretativas le diste a aquellas pautas de dirección?
- ¿Enfrentaste alguna problemática desde tu posición de bailarín(a) durante el proceso creativo? De ser así, cuéntame cómo fue y cómo lo manejaste.

- ¿Qué consideras que fue significativo para ti en todo el proceso de creación y producción de la pieza?
- ¿Cuál es tu opinión sobre la manera de abordar la investigación en el proceso creativo de la directora?
- ¿Además de la pieza *La Superficie*, qué otras experiencias en el uso de la técnica CI?
- ¿Podrías narrar tu experiencia durante el proceso creativo de la pieza *La superficie*?
- ¿Cuál fue la experiencia con el uso de la técnica CI en la creación de la pieza *La Superficie*?
- ¿De qué manera el uso del CI te sirvió como herramienta en la construcción de material coreográfico para la pieza?
- ¿Cuáles serían los principios del CI que te parecen más importantes en la producción de material de movimiento para la pieza?
- ¿Qué tipo de interpretación se generó en la pieza para ti?
- ¿Cómo se desarrolló la relación en el trabajo creativo entre la directora y los intérpretes?
- ¿Qué tipo de pautas consideras que se dieron desde la dirección para probar y generar material de movimiento? ¿Cuáles de ellas te parecen fundamentales? ¿Hay alguna de la prescindirías?, ¿por qué?
- ¿Qué tipo de resoluciones físicas e interpretativas les diste a aquellas pautas de dirección?
- ¿Enfrentaste alguna problemática desde tu posición de bailarín(a) durante el proceso creativo? De ser así, cuéntame cómo fue y cómo lo manejaste.
- ¿Qué consideras que fue significativo para ti en todo el proceso de creación y producción de la pieza?

- ¿Cuál es tu opinión sobre la manera de abordar la investigación en el proceso creativo de la directora?



Anexo 4

Consentimiento Informado para Participantes de Investigación

El propósito de esta ficha de consentimiento es proveer a los participantes en esta investigación con una clara explicación de la naturaleza de la misma, así como de su rol en ella como participantes.

La presente investigación es conducida por Corymaya Cruz Castillo, estudiante de la Maestría en Artes Escénicas de la Universidad Pontificia Universidad Católica del Perú. La meta de este estudio es analizar el uso del CI (Contacto Improvisación) como herramienta para la construcción de lenguaje coreográfico a partir del estudio de su aplicación en la creación de la pieza de danza contemporánea “La Superficie” de la creadora Cristina Velarde (2018).

Si usted accede a participar en este estudio, se le pedirá responder preguntas en dos entrevistas. Cada entrevista tomará aproximadamente 2 horas de su tiempo. Lo que conversemos durante estas sesiones se grabará, de modo que el investigador pueda transcribir después las ideas que usted haya expresado.

La participación en este estudio es estrictamente voluntaria. La información que se recoja no se usará para ningún otro propósito fuera de los de esta investigación. Una vez transcritas las entrevistas, las grabaciones se eliminarán.

Si tiene alguna duda sobre este proyecto, puede hacer preguntas en cualquier momento durante su participación en él. Igualmente, puede retirarse del proyecto en cualquier momento sin que eso lo perjudique en ninguna forma. Si alguna de las preguntas durante la entrevista le parece incómodas, tiene usted el derecho de hacérselo saber al investigador o de no responderlas.

Desde ya le agradecemos su participación.

Acepto participar voluntariamente en esta investigación, conducida por Corymaya Cruz Castillo. He sido informado (a) de que la meta de este estudio es analizar el uso del CI (Contacto Improvisación) como herramienta para la construcción de lenguaje coreográfico a partir del estudio de su aplicación en la creación de la pieza de danza contemporánea “La Superficie” de la creadora Cristina Velarde (2018).

Me han indicado también que tendré que responder preguntas en una entrevista, lo cual tomará aproximadamente 2 horas por entrevista.

Reconozco que la información que yo provea en el curso de esta investigación es estrictamente confidencial y no será usada para ningún otro propósito fuera de los de este estudio sin mi consentimiento. He sido informado de que puedo hacer preguntas sobre el proyecto en cualquier momento y que puedo retirarme del mismo cuando así lo decida, sin que esto acarree perjuicio alguno para mi persona. De tener preguntas sobre mi participación en este estudio, puedo contactar a Lucía Ginocchio Castro al teléfono xxxxxxxx, asesora de esta investigación.

Entiendo que una copia de esta ficha de consentimiento me será entregada, y que puedo pedir información sobre los resultados de este estudio cuando éste haya concluido. Para esto, puedo contactar a Lucía al teléfono anteriormente mencionado.

Nombre del Participante
(en letras de imprenta)

Firma del Participante

Fecha