

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



Estar en proceso: La fragmentación como detonante de exploración
para el cuerpo en la danza propia de la contemporaneidad

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL
DE LICENCIADA EN DANZA**

AUTORA

Luciana Antuane Calderon Casafranca

ASESOR

Jorge Salcedo Ortiz

Lima, 2020

AGRADECIMIENTOS

Esta aproximación sobre la fragmentación no hubiese sido posible sin el apoyo de mi familia, a quienes les debo más conversaciones de madrugada, conspiraciones sobre el pasado y momentos que sientan eternos.

Del mismo modo, agradezco a Cory Cruz y Coque Salcedo por el acompañamiento tan acogedor de esta investigación.

Finalmente, quiero mostrar mucha gratitud a mi equipo técnico en la producción de la pieza SINMANGAS, Mauricio Linares, Paula Peña, Andrea Salgado, Bethel Moreno y Rodrigo Medina.



RESUMEN

El empleo práctico de la postura conceptual *cuerpo-fragmentación*, del cual fue extraída la información expuesta en la presente tesis, desde la experiencia corporal de una estudiante de último año perteneciente a la especialidad de Danza PUCP, pone a prueba una opción organizacional horizontal para el cuerpo, en su dimensión productora de movimiento.

Sumergido en la danza propia de la contemporaneidad, el presente soporte metodológico motiva a responder a las necesidades del cuerpo, al permitir la hibridación de discursos en el área de la investigación-creación; presuponiendo que la experimentación de la danza como acontecimiento, promueve la renovación constante de posturas conceptuales que competen al cuerpo, dotándolas de creatividad y vigencia. Particularmente, *el cuerpo-fragmentación* propone un cuerpo inacabado en cuanto a las relaciones posibles de las corporalidades a explorarse. En concordancia a la dificultad de desligar los cuerpos de la red de significación, esta postura conceptual no propone una extracción de sentido, pero sí un reajuste de él.

Desde esa noción, el proceso creativo transita hasta la gestación y ejecución de la pieza escénica *Sinmangas*, registrada y expuesta por una investigadora-creadora que pretende expandir la abierta codificación cultural entorno a la fragmentación.

PALABRAS CLAVES

Fragmentación, cuerpo, danza contemporánea, habitar, relación, multiplicidad

Índice

| | |
|---|----|
| INTRODUCCIÓN..... | 1 |
| JUSTIFICACIÓN..... | 3 |
| PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN..... | 4 |
| 1. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN:..... | 4 |
| 2. OBJETIVOS:..... | 4 |
| 3. TIPO DE INVESTIGACIÓN..... | 5 |
| 4. METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN..... | 5 |
| ESTADO DE LA CUESTIÓN..... | 6 |
| 1. El cuerpo-fragmentación en la danza propia de la contemporaneidad..... | 6 |
| 2. El habitar la corporalidad al crear desde el movimiento..... | 8 |
| CAPÍTULO I..... | 10 |
| Cuerpo creado, que se fragmenta, y que danza en esa fragmentación..... | 10 |
| 1. Un cuerpo puede ser dos o más, cuando danza..... | 10 |
| 2. La operación dancística del cuerpo-fragmentación..... | 14 |
| 3. Principales referentes dancísticos..... | 23 |
| CAPITULO 2..... | 28 |
| El eterno ensayo de habitar..... | 28 |
| 1. El cuerpo-vaciamiento..... | 28 |
| 2. El cuerpo-imagen..... | 29 |
| 3. El cuerpo-hogar..... | 30 |
| 4. En la danza..... | 31 |
| CAPÍTULO 3..... | 33 |
| SINMANGAS: experiencia escénica..... | 33 |
| 1. Reflexiones del proceso creativo y experiencia escénica..... | 37 |
| CONCLUSIONES..... | 39 |
| REFERENCIAS..... | 42 |
| REGISTRO..... | 44 |
| ANEXOS..... | 45 |
| ANEXO 1. CRONOGRAMA GENERAL..... | 45 |
| ANEXO 2. PRESUPUESTO GENERAL..... | 47 |
| ANEXO 3. FICHA ARTÍSTICA DE LA EXPERIENCIA ESCÉNICA..... | 48 |
| ANEXO 4. AFICHE CORRESPONDIENTE A LA PUESTA ESCÉNICA: SINMANGAS.... | 49 |

INTRODUCCIÓN

La siguiente investigación se cuestiona por la atenuación del cuerpo en la era contemporánea. Precisamente, por las codificaciones culturales que enmarcan y bloquean la posibilidad de habitar estructuras corporales o incluso considerar su discusión en el desarrollo formativo de un agente social.

Hace referencia a paradigmas tradicionales que poseen aún en la actualidad los estándares metodológicos en la creación de danza: disciplinando el cuerpo hacia fines mercantilistas, enalteciendo prototipos corpóreos occidentales, y sustrayendo la propiocepción corporal como herramienta para el autoconocimiento. Según Islas (1995), aquello correspondería a un código cerrado. Mientras que, el uso de las limitaciones físicas y dialécticas como incentivo a ensanchar la capacidad del cuerpo, y a su vez, establecer una constante consulta con el propio cuerpo en la consciencia crítica de la producción de movimiento, define al código abierto. (p. 231) Efectivamente, esta categorización está ligada al marco escénico dancístico; sin embargo, respeta la polarización que la autora menciona, entre un resultado objetivo del movimiento (C. cerrado) y un movimiento como resultado de una intención (C. abierto). En esta discriminación académica, Islas (1995) cuestiona los pilares conceptuales que le permiten a un individuo identificarse con el movimiento producido.

Por otra parte, para Consuelo Pabón (2010), al límite de reconocerse en la propia corporalidad o de afirmarla, el cuerpo humano posee el deseo vital de crear, desplegar su pensamiento y representación en aspectos culturales. ¿Qué sucede cuando dichos aspectos se encuentran preestablecidos? Implica el procedimiento empírico de renovación de la multiplicidad del cuerpo, cargada de identidad solidificada; hacia un enfoque heterogéneo y dinámico. (p.2) En suma, Mujica (2012), destaca el campo inabarcable que se nombra como cuerpo, en cuanto a la problemática de la relación vital del agente organizador de experiencias, con su acontecer en el mundo. (p.69). Por lo que se infiere, que el cuerpo se recompone en cuanto a políticas y poéticas reconozca.

Por ende, desde ese bagaje teórico que incumbe a la danza propia de la contemporaneidad, se pretende construir una actitud metodológica que exija enfocar lo corpóreo, en la recolección y selección de data cualitativa, desde la vivencia interrelacionada, afectada por la noción de cuerpo-fragmentación.

En el primer capítulo, se mencionan los referentes teóricos que nutren la concepción de cuerpo-fragmentación, en lo que respecta al pensamiento de la organización y relación corpórea. Por ello, se dialoga con discursos filosóficos que encuentran en la fragmentación una salida saludable a la relación con el cuerpo, así como en su operación dancística.

En el segundo capítulo, se destacan las características involucradas en habitar construcciones corporales, principalmente, de las que surgen en la afección por la fragmentación, manifestada en un proceso creativo. Asimismo, se desarrollan tres relaciones que desempeñan la esencia de los ejercicios compositivos que el cuerpo de la investigadora-creadora mueve, reflexiona y critica en la aplicación empírica, y en la progresión hacia una pieza escénica.

Finalmente, en el tercer capítulo, la investigadora-creadora acoge la narrativa de la experiencia escénica *Sinmangas*, que es atravesada por la intención de ampliar las posibilidades corporales físicas e imaginarias; adoptando una postura frente a la categorización de la danza propia de la contemporaneidad en su brote y disposición para con el cuerpo.

JUSTIFICACIÓN

El presente trabajo es una exploración desde el sentido práctico de la formación dancística en la PUCP. Es una búsqueda de coherencia entre intereses en relación al proceso de investigación-creación y las herramientas metodológicas que los alumnos de la especialidad recibimos.

A grandes rasgos, este trabajo es una búsqueda para elaborar una visión coreográfica, alimentada desde el aporte de referentes dancísticos sobre el tema en cuestión. También, pretendo dar lugar a la creación como práctica escénica, producto de una metodología de investigación especializada. De forma semejante, incentivar a futuros investigadores de movimiento al ejercicio crítico en su quehacer.

Ahora, reflexionando desde el campo de la danza contemporánea, considero que el cuerpo es un concepto que necesita una continua reflexión para evitar su atenuación; es decir, descuidar el debate conceptual del cuerpo aminora su relevancia en el arte del movimiento. De esta manera, la noción de fragmentación tiene la intención de generar y visibilizar diversas estructuras corporales habitables. Es este habitar del cuerpo vivo en relación consigo mismo, donde afloran estrategias para el autoconocimiento, y a su vez, el de su contexto.

Es por esto que, entiendo a mi cuerpo como una materia en continua construcción, suscitada por mi voluntad de crecer como persona. Esta acción latente e interminable, me recuerda que no debo aferrarme a una sola corporalidad, cuando el cambio es necesario e inevitable. Las posibilidades son tan diversas que es contraproducente defender una sola versión de uno mismo. Entonces la fragmentación, como noción que afecta al cuerpo, me permite estar en ese limbo de lo indefinido antes de la concretización de una imagen corpórea.

Finalmente, mis intereses también giran en torno a profundizar en la necesidad por la cual un cuerpo, con formación en danza, dialoga con sus límites de movimiento. Este diálogo permite seguir profundizando en la capacidad móvil del cuerpo, principalmente, cuando la composición y ejecución de la creación puede originarse de una sola fuente corporal. Al fin y al cabo, ampliar las posibilidades del cuerpo en su dimensión productora de movimiento, potencia su rol esencial en la creación.

PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN

1. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN:

¿De qué manera, explorar la noción de cuerpo-fragmentación, amplía las posibilidades de habitar el cuerpo en su dimensión productora de movimiento?

2. OBJETIVOS:

Objetivo General: Integrar la concepción de cuerpo-fragmentación y el ejercicio de habitar exploraciones corporales en el proceso creativo dancístico.

1 Objetivo específico: Sintetizar el marco conceptual donde se deposita la investigación-creación.

1.1. Objetivo sub-específico: Definir las nociones sobre cuerpo-fragmentación que aparecen en el proceso creativo.

1.2. Objetivo sub-específico: Argumentar la metodología de creación que propone la investigación.

1.3. Objetivo sub-específico: Señalar el vínculo entre investigadores en danza y propuesta personal.

2. Objetivo específico: Analizar la congruencia entre registro del proceso creativo y marco conceptual

2.1. Objetivo sub-específico: Explicar las exploraciones construidas y habitadas en las etapas del proceso creativo.

2.2. Objetivo sub-específico: Determinar los hallazgos teóricos y prácticos que participan en la aplicación metodológica.

3. Objetivo específico: Analizar las decisiones y estructura escénica de pieza dancística

3.1 Objetivo sub-específico: Describir reflexiones críticas del proceso creativo y experiencia escénica.

3. TIPO DE INVESTIGACIÓN

Según la *Guía de investigación para las artes escénicas*, esta investigación correspondería al tipo Exploratorio.

4. METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN

En lo que respecta a las estrategias consideradas para la investigación y aportes creativos, se revisó una serie de estudios sociales en el desenvolvimiento del cuerpo en prácticas de movimiento. En simultáneo, se consultó referentes destacados de la danza contemporánea, relacionados directamente a la propuesta de creación.

Con el propósito de organizar un plan de acción, se identificó cinco periodos presentes en el cronograma general del proyecto (*Anexo 1*), que contienen el empleo de bitácoras y registro audiovisual del proceso creativo, y el informe reflexivo de la experiencia escénica. El registro modo bitácora se desarrolló en 2 cursos: Proyecto Final 1 y Proyecto Final 2, según indica la malla curricular de Danza PUCP. El primero se situó entre marzo a junio del 2019; mientras que el segundo, entre agosto a diciembre del 2019.

Además, los diálogos abiertos con docentes profesionales de la especialidad de Danza PUCP, encargados de cursos que ofrezcan herramientas para la creación escénica y alumnado, en la calendarización de ensayos abiertos. De modo que, la postura objetiva del investigador sea retroalimentada frente al proceso en cuestión.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

1. El cuerpo-fragmentación en la danza propia de la contemporaneidad

Parte de la práctica dancística es agudizar el acondicionamiento anatómico, con el fin de que total o parcialmente el cuerpo acierte físicamente a estéticas culturales y complazca su sentir. No obstante, su exigencia se manifiesta de diversas maneras, así como en reconocer la propia anatomía en potencia al movimiento, percibe sensitivamente otras anatomías. La palabra cuerpo siempre reflejará colectividad.

Según Citro (2012) esta disciplina, probablemente más que otro esfuerzo centrado corporalmente, motiva responder a las necesidades del cuerpo (p. 92). Como arte vivo, somatiza todo sentido de urgencia que se experimente; por lo tanto, continuamente procura discernir la información aprendida y producida que evoca el cuerpo. En esas circunstancias, la danza contemporánea atañe al cuerpo recomponiéndolo hacia la hibridez, comprendida por Mujica (2012), como una gran diversidad de propuestas estéticas, discursivas y escénicas; cuyo desafío es la experimentación constante del movimiento creativo. (p.27). Precisamente, es la hibridación de información de esta vertiente dancística aquello que mantiene sus investigaciones vigentes y activas.

En definitiva, en la danza, el cuerpo es conducido a un estado extraordinario de ejecutar el movimiento, de modo que las partes de este cobran cierto grado de independización; sin embargo, Islas (1995) menciona que no son configuradas conscientemente para ser independizadas (p. 228). El enunciado cavila el rito escénico de la danza sobrellevado hacia la eficacia por encima de lo relacional, y promueve la plasticidad del cuerpo a la intención del bailarín.

Por este motivo, esta propuesta creativa apuesta por la construcción de las relaciones entre fragmentos corporales, que se transforman y deforman, concibiendo nuevas texturas cada vez más diferenciadas de las antecesoras, para dar cabida a nuevos cuerpos que buscan lo inacabado, lo que está en vías de formación. En añadidura, Pabón (2010) acepta la dificultad en reunir arte, pensamiento y nociones del cuerpo hacia una condición necesaria para afirmar la vida, ya que permitirá la real transmutación corporal.¹

¹ Este término proviene de Gilles Deleuze en "Nietzsche y la Filosofía", referido a la conversión de fuerzas negativas a positivas, para construir modos de existencia; es usado por Pabón (2010) como una opción para la construcción de cuerpos.

(p.2). Adoptar esta postura afirmativa marca el inicio del investigador-creador, quien explora como acercarse a su sensibilidad.

Para Nancy (2016), la danza contemporánea pretende entender el cuerpo para habitarlo de nuevas maneras y no anticipar sus significados, debido a que no abundan cuerpos libres desligados de la red de significación, si no cuerpos disciplinados a la normativa del sentido (p.22). Es paradójico indicar el vaciamiento de sentido, pero no lo es su reajuste. Entonces, esta vertiente dancística es parte de una cultura llena de hibridaciones, y a su vez corresponde al arte líquido que propone Zygmunt Bauman, descrito por Fernández (2010). Esa liquidez se refiere al desencanto y fragmentación de los paradigmas tradicionales modernos con el fin de apreciar el arte como un acontecimiento, generado y nutrido hasta estos días por conceptos abstractos, sensaciones y gestualidades. (p.78- 81). La omisión de lo novedoso no tiene cabida en un sistema que dialoga con la condición humana.

Ahora bien, el cuerpo-fragmentación implica una postura conceptual que mantendrá un íntimo diálogo con discursos filosóficos relacionados a las codificaciones corporales, y a su vez, propuestas estéticas y pedagógicas en danza contemporánea que reflexionen críticamente sobre el cuerpo en movimiento. Resalto la interacción ideológica entre estas dos áreas de investigación, que serán aplicadas en una metodología de creación:

Por un lado, Nancy (2000) plantea un cuerpo estructurado sobre una finalidad en sí mismo, cuyo interés no es del todo orgánico, sino en las partes desprendidas y posibles, cuanto múltiples relaciones tuvieren. Su conocimiento no vendría a ser entero ni absoluto, sino modal y fraccionario; coherente al discurso entorno al “*Corpus*”. Por otro lado, Condró (2016) analiza la autonomía para mover y dejar mover todos los cuerpos que aparezcan en un cuerpo, pensado siempre fuera de su límite. A su vez, recuerda la conciencia sobre el espacio que está afuera y adentro en relación al cuerpo; dichos conceptos se encuentran en su investigación “*Asymmetrical-Motion*”, Finalmente, ambas disciplinas convergen en la presencia de la propuesta personal que compete a la corporeidad; donde se pretenderá atender las necesidades del cuerpo frente a sus aparentes limitaciones físicas y dialécticas.

2. El habitar la corporalidad al crear desde el movimiento.

El pensamiento corporizado de habitar empieza en nuestro territorio personal; es decir, un individuo se identifica como un ser que no pertenece, si no es un cuerpo. En concreto, es un signo móvil que expresa desde los conflictos inmersos de su anatomía. Entonces, el artista intérprete lidia con esas nociones desde el movimiento para revalorizar el espacio conectable que ya está construido en sí mismo.

Para Islas (1995), la conciencia propioceptiva de un artista intérprete depende del estilo de la codificación cultural del movimiento, así que el individuo requiere entender que es lo que pasa con el cuerpo al moverse para llegar al trasfondo de este. Además, darle un lugar a preguntarse por la experiencia sensorial inmersa en un entramado social. (p. 228) Caso que aplica la danza contemporánea, habitando un código abierto en su posibilidad de integrar la consulta al propio cuerpo para otorgarle una dirección a su praxis.

Los estudios que otorguen importancia al cuerpo actuante del investigador, siendo este individuo de conocimiento quién aprende mientras acciona e incluye sus vivencias corporales, lidian directamente con su habitar en la danza. Según Sanabria & Ávila (2014), concebir una creación-investigación nos permite reconocernos como sujetos equipados con elementos de reflexión, modos de conocer y alterar circunstancias que activan la capacidad de agencia para con el contexto, cuyo rol social no es estático. (p.139)

La práctica dancística, agrega Brozas & Vicente (2017), permite seguir explorando infinitas posibilidades de relacionar corporalidades que construye cada sujeto, adaptándose así a las situaciones donde éste se sitúa frente a su propio desconocimiento, sus dificultades o ausencia de experiencia previa. (p.76) De esta manera, habita lo perceptivo y sensible de cada espacio para la indagación corporal, siendo insumo de análisis y sistematización. En adición, para Vásquez (2017), el cuerpo es exposición inacabable del presente; por ese motivo cada una de sus partes tiene en sí misma la importancia en la exposición del ser, sin apuntar a un propósito externo. (p.7) La danza contemporánea afirma la conexión entre la presencia y el tiempo en su abierta codificación² donde la exploración corporal conduce al lugar de lo desconocido, prima el imaginario, y tal vez lo amorfo. Sin duda, habitar esta herramienta, de acuerdo a Le Breton (2010), desbloquea territorios silenciados debajo de la piel, para pensar en la posibilidad de cuerpos inéditos; reafirmando

² “El movimiento se genera a partir de una consulta con el propio cuerpo (...) El individuo tiene mucho que hacer por sí mismo al ponerse en contacto con su propio cuerpo” (Islas, 1995: 231).

que la condición humana es corporal (p.108). En pocas palabras, el habitar participa como carácter regenerativo posado en un organismo que se enriquece de experiencias y les proporciona un sentido.

Para finalizar, el agente investigador en danza determina que su habitar se encuentra en la capacidad de su cuerpo para fabricar una identidad para sí mismo desde su sensibilidad, de allí ejercitar la habilidad de reajuste para habitar un material dancístico, donde siempre se verá interferido por la emotividad e historia que posee. El cuerpo describe desde lo sensorial y perceptivo que operan de forma distintas, ya que no es lo mismo explicar cómo se ejecuta un movimiento en danza, que intentar narrar desde la experiencia, o el compartir el desarrollo interno de la sensación. (Sanabria & Ávila, 2014, p.135). Toda herramienta yace de la curiosidad de entender qué pasa en el cuerpo cuando baila o cuando se siente bailar, y por qué debe y puede encontrar nuevos lugares significativos que soporten con mayor claridad al proceso creativo.



CAPÍTULO I

Cuerpo creado, que se fragmenta, y que danza en esa fragmentación

“Qué se escriba no del cuerpo, si no el cuerpo mismo” (Nancy: 2016, 13)

La palabra que se adecua al cuerpo. La clasificación simbólica de un proceso está en la orilla de continuar una línea de códigos ya preestablecidos o potenciar una óptica extraordinariamente diferente. En este caso, se apoya la codificación abierta asignada por Islas (1995) a la danza propia de la contemporaneidad y se plantea una postura discursiva para con el cuerpo, donde la fragmentación próximamente aludida, es equivalente a un acompañamiento consciente del dinamismo que posee un cuerpo cuando produce un movimiento intencionado, cuando danza.

Como artistas no estamos exentas de responsabilidades éticas al registrar y producir nuevo conocimiento, especialmente, cuando se presentan nuevas nominaciones. En ello, no hay manera de excluir lo corporal. Las herramientas metodológicas en danza son el pretexto ideal para introducir un ejercicio reflexivo sobre nuestro rol comunicativo en una sociedad, al no solo hacer hincapié a las problemáticas actuales que arremeten contra el cuerpo, si no, forjar caminos que validen y optimicen relaciones cada vez más saludables con él.

En lo que respecta el principio constitutivo de este estudio, la investigación-creación gira alrededor de la noción de cuerpo-fragmentación. Es ese lugar después de la ruptura, punto posterior al quiebre. Además, esta concepción es producto de ideas e inquietudes asimiladas desde la corporeidad aprendida y registrada en una cultura que reconoce esta “fragmentación” empíricamente, de la que son partícipes los artistas referentes seleccionados. Por lo tanto, se presentará un repaso significativo de nociones como: *Rizoma*, *Cuerpo sin órganos* y *Corpus*, para dar cabida a esta postura conceptual.

1. Un cuerpo puede ser dos o más, cuando danza.

La vitalidad del movimiento se instala en todas las partes del cuerpo, pero no se encierra en ningún lado; es el recorrido del oxígeno por sus sistemas. Las partes del cuerpo a su vez equilibran sus presencias a una forma singular de reconocimiento; por eso hacen de la noción de anatomía una cosa viva. Ellas se fragmentan. Repiten el proceso, las veces que sea necesario para apuntar a la vitalidad del ser; puesto que, encuentran en el quiebre cierta estabilidad. Hoy y mañana profesarán su independencia y correlación entre ellas, de diferentes formas, en diferentes cuerpos, solo si se les permite.

Aún en la contemporaneidad, existen nociones de la corporalidad que pretenden representar lo debidamente correcto, construcciones de cuerpos obedientes simplificados hacia lo homogéneo; posiblemente ignorando la particularidad que cada materia habitada es distinta de las demás. Con esto quiero decir que, cuestionar la organización del cuerpo totalizado es cuestionar los supuestos que dictaminan lo que puede y debe hacer el cuerpo. A su vez, experimentar el cuerpo-fragmentación, que representa el tránsito de fuerzas y flujos en el campo sensitivo, abre la posibilidad de despertar y enfrentarse con su propia sensibilidad, al atender su constitución para con su contexto. Pone a prueba las tendencias funcionales de lo políticamente digerible y actualiza los estándares corporales interrelacionados.

Dentro de los conceptos que anteceden al cuerpo-fragmentación e influyen profundamente en sus cimientos, se encuentra el “Rizoma³” por Deleuze y Guattari (1976). Este lleva al límite el pensamiento de la materia como totalidad. En sí, apuesta por una multiplicidad del espacio entre las partes, respondiéndole a fines unificadores que no hay expedición alguna para su existir y componer, más bien menciona estar en el medio de nunca acabar. Este concepto aclama lo múltiple como una acción de sobriedad en cuanto a la cantidad de dimensiones, puesto que no se trata de añadir elementos, si no de reconocer las direcciones cambiantes que solo una puede manifestar. (Deleuze y Guattari, 1976, p.16). En el caso del cuerpo-fragmentación, resguarda la idea de que un mismo cuerpo sea lugar de diversas corporalidades simultáneamente. De manera que, el cuerpo, contenedor de experiencias, sea un armado de piezas que lidia con sus encajes desconectados; en otras palabras, presupone que la única relación entre las corporalidades que participan en la ejecución del movimiento es la desconexión entre ellas. De donde resulta que, la conexión distinguible se lograría en la ampliación de los límites de cada pieza, para la búsqueda de nuevos encajes.

Para Deleuze y Guattari (1976) el rizoma se compone de lazos entre cada línea de origen, donde se remiten directamente a la territorialidad; es decir, no cesa de unir eslabones para ampliar formas de exposición, evidenciando mejores y peores relaciones empalmadas en el territorio del cuerpo (p.17-18). Las líneas llegan a cambiar la naturaleza de otras, una vez se multiplique el flujo de ampliación; aunque un rizoma puede llegar a

³ “Una conglomeración de sistemas que parecen ser pequeñas figuras de rompecabezas y es allí donde esta lo mágico, se puede reinventar, unir las piecillas de infinitas y diversas maneras, no hay una sola manera de hacerlo si no que diversas” (Deleuze y Guattari, 1976, p. 14)

romperse o ser interrumpido en alguna de sus entradas, siempre se regenera. Claramente, el rizoma representa horizontalidad al crecer por donde puede, de tal manera que no se identifique un principio ni un fin; muy por el contrario de las raíces arbóreas⁴ que dictaminan un orden jerárquico y vertical. Por ejemplo, Deleuze y Guattari (1976) explican el desenvolvimiento del rizoma animal de las hormigas, que por mayor destrucción pasase, tienden a la reconstrucción (p.20-22). Este tallo subterráneo se fragmenta cuando amplía sus rutas para llegar de una entrada a otra, de modo que resguarda una independencia espacial.

Como se aprecia anteriormente, el modelo rizomático no cesa de constituirse ni desvanecerse, asimismo, contiene un proceso acentrado, no jerárquico ni signifiante: *“No llegar al punto de ya no decir yo, sino a ese punto en el que ya no tiene importancia decirlo”* (Deleuze y Guattari, 1976, p. 9). Está armado de microfisuras que posibilitan restaurarse, siendo las mesetas de la estructura aquellas que significan la multiplicidad conectable. El rizoma no se podría precisar solo de una fuente de poder, si no cualquiera de sus líneas situadas hacia el medio. (Deleuze y Guattari, 1976, p. 47-52). Como resultado, el concepto de cuerpo-fragmentación retoma la idea de la desconexión para demandar el ejercicio de explorar espacios rizomáticos, donde prevalezcan la transmisión de sentido colectivo entre partes libres de límites arbóreos; adjudicando a las mesetas, fuente de poder situado hacia el medio, la responsabilidad de que cada entrada rizomática posea una singularidad. El cuerpo-fragmentación se encuentra en tomar riesgos.

Consideremos ahora, la propuesta de Deleuze y Guattari (1976) sobre el “Cuerpo sin órganos”. Esta no refuta directamente contra los órganos, sino contra las jerarquías y funciones que estos suelen determinar; un orden estricto de la organización del cuerpo. Objeta también, la identidad que se apertura una vez se extrae toda esta carga sistematizada. Aparentemente, el *Cuerpo sin órganos* no se opone al cuerpo organizado, sencillamente lo invita a cuestionarse a sí mismo. (Pinzón, T. Briyith, E., 2017, p.15-16). Por una parte, el cuerpo organizado se encuentra determinado solo por una ideología que conduce las acciones. Por otra, el cuerpo-fragmentación no se conforma con un discurso, pues necesita ser atravesado por varios.

Según Pinzón & Briyith (2017), Antonin Artud determina lo inaccesible que es el “Cuerpo sin órganos”, reduciendo la experiencia desde el dolor. La simple entrega a esta

⁴ Término usado por Deleuze y Guattari (1976) para catalogar las organizaciones centradas que son representadas por una sola raíz. (p.53)

concepción es un estado caótico no muy lejano a la muerte. (p. 51- 63). Para este pensador, el *cuerpo sin órganos* era el resultado de un proceso que no busca complacer nada más que validez de lo corporal, y la ruptura de paradigmas que encarcelan el ser. Él reconoció que existe cierta fragmentación desde la agonía y la crueldad, donde un órgano en su malestar funcional hace notarse ante otros. De manera semejante, el cuerpo-fragmentación prueba vaciar de contenido al cuerpo social, para renovarlo de aquello que no limita la movilidad corpórea en su construcción consciente.

Desde otro punto de vida, Nancy (2000) recorre precisamente por el conocimiento corporal del sujeto contemporáneo que trasgrede las fronteras de lo natural⁵, posibilitándose el pensamiento del cuerpo emancipado correspondiente al “Cuerpo sin órganos” de Deleuze y Guattari (1976). Asimismo, cuestiona su carácter natural del cuerpo en morfología y organización, al plantear una sumatoria de fragmentos como un *Corpus*. (Vásquez 2012, p.5-8). Este fragmentar como acción misma no precisa una relación entre la materia dividida, pero expone y apertura un espacio flexible a la construcción de nuevas corporalidades. El cuerpo-fragmentación, sí pretende resguardar el cohabitar entre estas partes, correspondido al diálogo entre los límites que indican el fin de una para el inicio de otra. De modo que, exista una independización, y a la vez conexión en la práctica de desprenderse de un cuerpo hermético, para apostar por la capacidad de estremecer y ser estremecido.

De lo alegado se infiere que, todo punto impropio a cada codificación corporal deja de serlo cuando se aterriza en la razón de uso de otros códigos. Para ilustrar mejor, expondré la ambigüedad de inclinar la cabeza hacia abajo desde la mirada de dos codificaciones corporales diferentes: En la primera, la postura se encuentra ligada a la sumisión y condescendencia; mientras que, en la segunda, equivale a una muestra de profundo respeto. Lo manifestado no necesariamente desencadenaría en un conflicto entre codificaciones, pero sería una buena partida al cuestionamiento del que se es parte. Por ese motivo, en la gestación conceptual, apuntar a la carencia de forma es una excusa para incentivar a nuevas formas. Cuando Nancy (2000) opera la fragmentación como una exposición infinita del cuerpo volcado hacia el afuera, desestabilizado por las imágenes que este mismo produce en su accionar dentro del flujo social (Vásquez, 2012, p.13), no se leen

⁵ Nancy (2000) acredita al arte la capacidad de derrotar la muerte y la exaltar de la vida, por lo que supera los límites naturales desde su poética del cuerpo.

imágenes corporizadas, sino el acontecer de ellas en movimiento, entonces da pie a lo amorfo.

Reconocerse en el cuerpo-fragmentación sería agotador si se tratase de una teoría sobre la entera y absoluta innovación. La idea no es santificar lo novedoso ni condenarlo; por el contrario, es creer en el potencial lógico de explorar lo que un cuerpo es capaz de ser y hacer, cuya ejecución ya conllevaría una singularidad. Explorar y avalar lo explorado, estaría cada vez más cerca en complacer las exigencias coherentes a la diversidad de cuerpos en el mundo.

Carecería de sensatez idealizar discursos o metodologías de creación que estén hechos para todos los cuerpos, sería una postura pretenciosa. Por lo tanto, creo firmemente en aquello que está en potencia, y que su flexibilidad globalizada sea un ejercicio saludable pero no un pase gratuito. Cada quien debe acreditarse la concientización de su cuerpo por sus propios méritos, y paralelamente, intervenir por el reconocimiento de las corporalidades de terceros, especialmente de las que estén transitando por lo amorfo. Entonces concuerdo con Nancy (2000) sobre la posición ética, aparte de estética, que lo fragmentario constituye en la subjetividad del cuerpo, donde la noción de corpus encuentra un punto medio en la alteridad. (Vásquez, 2012, p.18).

2. La operación dancística del cuerpo-fragmentación

Percibirnos como inventores de lugares y, por lo tanto, capaces de dar encarnadura a códigos ya enraizados desde la crítica que ofrece el movimiento consciente, puede acercarnos a un estado de creación. La asimilación corpórea de información y posterior apropiación de ella, puede enmarcar el discurso de una pieza. Según el antropólogo David Le Breton (2010), cada agente opera una mixtura compositiva desde su esencia:

“La exploración de posibilidades del cuerpo, acuerdos y desacuerdos de los gestos, desplazamiento de los movimientos, la danza devela el lugar y despliega el tiempo. La danza es la invención de un mundo inédito, apertura a lo imaginario, una fuga fuera de los imperativos de significación inmediata. Cada coreografía construye su propio relato, o se deja llevar por los movimientos de los intérpretes y construye su propia necesidad. (Le Breton, 2010, 107)

Entonces, con miras a la toma de decisiones corporales, opté por rescatar la premisa “El cuerpo no tiene nada de evidente” dentro del proceso creativo. De ella planifiqué un entrenamiento que desbloqueara movilidad; no obstante, una vez acentuada la noción del

cuerpo-fragmentación, se planteó dinámicas que resguarden y cuestionen su veracidad, involucrando de por sí un marco terminológico que contenga un acercamiento artístico, escénico y discursivo. Conforme a la cita de Le Breton (2010), la creación en danza implica tomar una postura, bien sea de lo previamente estudiado y afirmado; de esa manera, la fuga fuera de los imperativos de significación inmediata correspondería a las necesidades de una investigación-creación.

Por un lado, la propuesta estética abarca solo la gama corporal de un cuerpo fragmentado que, desde la perspectiva de Le Breton (2010), invita a la retroalimentación y autocrítica de los elementos compositivos; otorgándole una identidad a cada exploración que apareciese. Así que, para Le Breton (2010), el coreógrafo o intérprete: *“Abandona los códigos sociales que protegen de la angustia y hacen que el mundo sea familiar y hospitalario para el hombre.”* (p.105-106). Con miras a un estado de creación, la responsabilidad por el aporte sustancial desde la danza, implica un estado de vulnerabilidad.

Por otro lado, afirmo que esa responsabilidad también es compartida con los cuerpos involucrados en este proceso, dado en el momento que coexiste mi habitar con el movimiento de otro cuerpo en su estado de apreciación. Primordialmente, aludo a los docentes participantes de mis ensayos abiertos dados en mi proceso creativo, donde el flujo de emisión y recepción de información me alentó a transcribir mi aproximación al ejercicio compositivo, desde experiencias particulares de mi cuerpo en movimiento.

a. Aproximación al ejercicio compositivo:

La sistematización es un recurso de organización de data. Amoldar la danza al cuerpo durante un proceso responde al *cómo*, pero proyectar un impacto con las herramientas artísticas responde al *por qué*. Mientras el cuerpo disciplinado en cierre se ajusta a un prontuario de la capacidad corporal, la construcción del *Cuerpo sin órganos* mediante el pensamiento *rizomático*, es la coherencia del discurso y la práctica de un código abierto, y la noción de cuerpo-fragmentación, la diferencia que está conectada.

En el planteamiento, se pretende atender la presencia de cada fragmento del cuerpo a través de consignas sobre la disociación corporal, pensadas en la resistencia del rango de movilidad de ciertas zonas auto-censuradas en la organización de un cuerpo disponible al movimiento. En los siguientes enunciados, se describen los principios energéticos, temporales y espaciales entorno al cuerpo-fragmentación:

i. Consigna: Monigote

La pretensión de técnicas contemporáneas al solo activar los sistemas motores necesarios para ejecutar un movimiento, es ahorrar energía, prevenir de lesiones, entre otros. Habría que decir también, Condró (2016) manifestó en sus aportes pedagógicos sobre la acción de soltar, cuyo descontrol favorecía a la autenticidad del movimiento, y simultáneamente, una conciencia de la articulación de las partes, sean unidas o separadas. (Condró & Messiez, 2016,11). Por ello, en esta consigna se piensa en la conexión del dominio corporal y la sobre-activación de los sistemas, para transitar por el agotamiento y la relajación del cuerpo.

Así mismo, se trabajó con la manipulación de un objeto inanimado (un monigote), con el propósito de cuestionar el uso utilitario del cuerpo en la danza, seguido de incluir la misma experiencia en mi cuerpo. Según Deleuze y Guattari (1976), el concepto rizomático es afín a los hilos de una marioneta, cuando esta maniobra su danza por la multiplicidad de las fibras nerviosas con las que fue formada, de la pura habilidad de los tejedores (p. 19). En otras palabras, el acto en la danza de articular o desarticular, soltar o sujetar, debería remitir de las necesidades del cuerpo mismo.



Fuente: Bitácora - Sinmangas



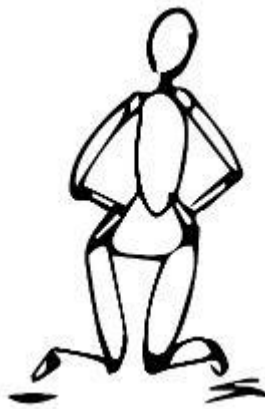
Fuente: Bitácora - Sinmangas

ii. Consigna: Colisión ficticia

Entre extremidades, el cuerpo "a" se pone en contacto con cuerpo "b" por medio de una colisión, resultado que siempre conservará la cantidad de movimiento. Sin embargo, en el ejercicio en descripción se manipula la reacción natural de ambos cuerpos, añadiendo matices de energía. Para Islas (1995) explorar diversas temporalidades de contacto, de reacción y acción involucra la coordinación aleatoria de los segmentos corporales. En su investigación sobre los usos extracotidianos de la energía corporal, plantea el aislamiento y la aproximación de partes del cuerpo que no suelen aplicar ese nexo. (p. 203). De acuerdo con Lucas Condró (2016), la conservación de movimiento produce un infinito rastro de repercusiones en el espacio donde se habita. En particular, el cuerpo-fragmentación apuntará al habitar corporalidades colisionadas.



Fuente: Bitácora - Sinmangas

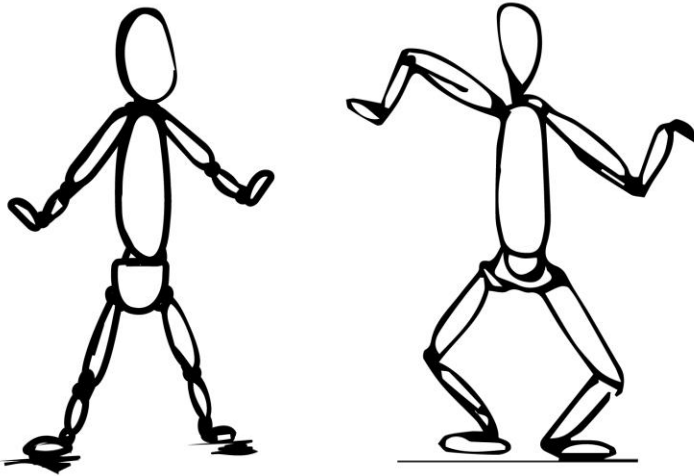


Fotografía: Paula Peña, 2019

iii. Consigna: Mudanza

Cuando procede un impulso de movimiento, sea de baja o alta frecuencia, genera ondulaciones por el resto del cuerpo, cuya resonancia de energía motiva a cambiar los puntos de soporte. El dominio de esta ligadura fue pensado en una organización ósea, pero también puede ser acompañado con niveles de vibración, tensión o relajación muscular. Según Pinzón y Briyith (2017), la intensidad del impulso en un *Cuerpo sin órganos*, impartido por Deleuze y Guattari en 1980, no se deja interrumpir, y es esa característica que le permite estar en un campo de creación (p. 65). En la práctica, el cuerpo-fragmentación fraterniza con ese planteamiento en la mudanza, pero no con la desaparición de la frecuencia energética.

Complementando la correlación de los usos corporales, Islas (1995) menciona que el desfase y simultaneidad de la fracción del movimiento debe invitarnos a objetar: “¿*Con qué partes del cuerpo guarda equilibrio cotidianamente un grupo social?*” (Islas, 1995, 206). Dicho desde el movimiento, la alteración de formatos específicos de danza estremece a más de un cuerpo, y se distingue en la mudanza de codificaciones corporales.



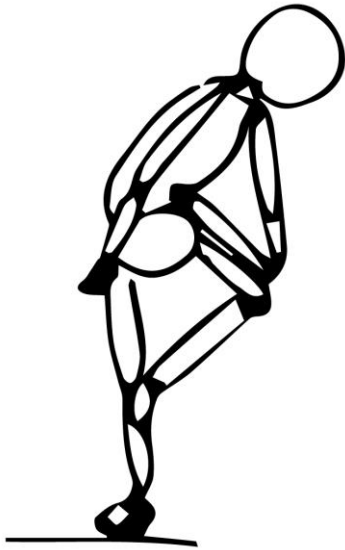
Fuente: Bitácora - Sinmangas



Fotografía: Paula Peña, 2019

iv. Consigna: Armado de piezas

Por medio de movimientos angulares, se presupone un espacio entre las partes, donde participan como cimientos arquitectónicos bajo el principio de la estabilidad. A partir de esa consigna derivaron un cúmulo de imágenes sobre la construcción del cuerpo, por consiguiente, es una cualidad que enfatiza al detalle la simetría y la asimetría de la imagen corpórea⁶; y consecuentemente con el uso de la respiración para generar espacio entre fragmentos. Cabe resaltar que, el sentido de edificación puede desplazarse horizontal o verticalmente, porque según la lectura de Pinzón y Briyith (2017) sobre el “Cuerpo sin órganos”, el orden del cuerpo más que un concepto es una práctica: *“Era importante ordenar el cuerpo para poder repararlo para “curarlo” por ello los órganos vienen siendo como piezas que se pueden cambiar y reemplazar según sea la situación y es así como se inicia un control sobre el cuerpo y sobre la vida misma.”* (Pinzón, T. Briyith, E., 2017, 17). Entendiéndose; por ejemplo, como una red de pesca, donde un punto se une a otro, y a otro sucesivamente hasta lograr dicha forma.



Fuente: Bitácora - Sinmangas



Fotografía: Paula Peña, 2019

⁶ “Aspectos visibles del cuerpo, desde sus propiedades intrínsecas (tamaño, forma, color) a los tratamientos que se le aplican (pinturas, tatuajes, escarificaciones, vestimentas, peinados, adornos” (Citro & Aschieri, 2012, 49).



Fotografía: Paula Peña, 2019



Fuente: Bitácora - Sinmangas

v. Consigna: Balance de masa

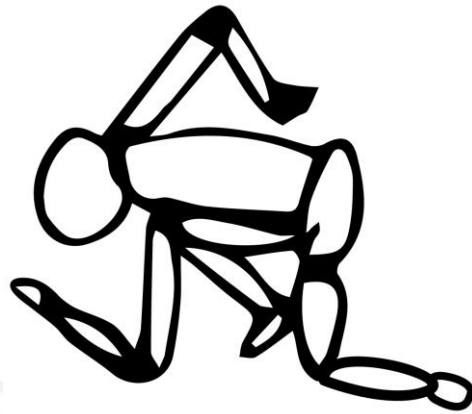
La proporción de peso es repartida por la cantidad de puntos de apoyo que se utilice, en este caso se delimitó hasta el máximo de 6; por ejemplo, la colocación de las extremidades superiores, inferiores, cabeza y pelvis. Distribución que, propone expandir la micro y macro movilidad de las partes en el espacio, teniendo en cuenta la resistencia natural del cuerpo en ciertas posiciones poco exploradas.

A esta consigna, Islas (1995) tal vez comentaría sobre el positivo uso extracotidiano del espacio, mientras se enfatiza una posición sólida o simplemente se desvía la posición normal de las partes del cuerpo. (p.206). En cuanto a Condró (2016), podría contrastar con la experimentación entre las partes del cuerpo: *“La tensión junta las partes, arma bloques. Es la negación del peso. Soltar separa y abre direcciones (...) Si cada pieza del cuerpo tiene su peso, entonces la estructura ósea hará su trabajo de compensaciones. El cuerpo estará siendo sostenido por el movimiento”* (Condró & Messiez, 2016, 10). Según el autor, el movimiento de una parte siempre afectará al resto de ellas, con eso, su independencia es ajena a ese estado. En cambio, el cuerpo-fragmentación considera la tensión presente,

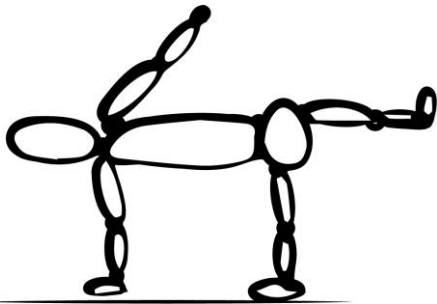
en la solidez mencionada, una vía necesaria hacia experiencias corporalmente líquidas⁷, que a su vez dinamizan las mecánicas de movimiento.



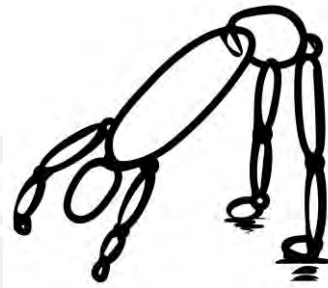
Fotografía: Paula Peña, 2019



Fuente: Bitácora - Sinmangas



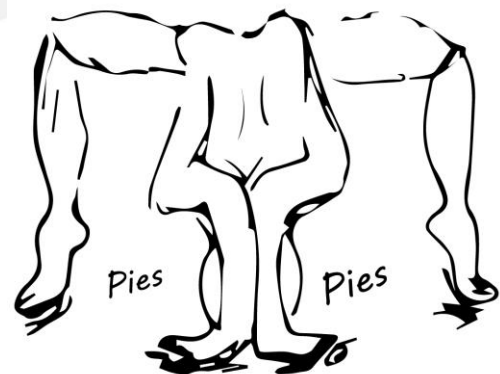
Fuente: Bitácora - Sinmangas



Fuente: Bitácora - Sinmangas



Fotografía: Paula Peña, 2019



Fuente: Bitácora - Sinmangas

⁷ Caracteriza la fluidez y amortiguación en el trayecto de un movimiento a otro.

vi. Consigna: Capa energética

A partir de la comprensión del cuerpo como materia concreta, abstracta y simbólica, resalto el lugar de su plasticidad; por ese motivo, incluyo en el proceso acciones diarias (rascar, sujetar, acariciar, etc.) para promover su repetición agilizada, sin extraviar la definición del acto o hacerlo por completo. En esta pauta, incluyo el acceso a la producción de material en movimiento desde la imaginación y cotidianidad de los acontecimientos dentro del marco de exploraciones; por lo cual, la óptica de Antoni Artaud sobre la posibilidad del cuerpo energético⁸ es compatible a la permeabilidad de ser habitada. Para el autor, los patrones de movimiento a los que estamos acostumbrados son el tipo de material apto para ser atravesado por variadas cualidades. El cuerpo energético tiene innumerables oportunidades de experimentar y ser (Pinzón, T. Briyith, E., 2017, 55). En esa línea se ejercita, la ejecución del movimiento acelerado por las fuerzas energéticas desde un lugar reconocible o amorfo.



Fotografía: Paula Peña, 2019

⁸ “Entendiendo energía como esa sensación fuera de la razón, como esa potencia que da espacio para la experimentación” (Pinzón, T. Briyith, E., 2017, 53)

En modo de cierre, no es altisonante asumir un límite de percepción del cuerpo entorno a las mecánicas de movimiento, siempre y cuando, ese no sea un impedimento para fortalecer su facultad. Implementar nociones de exploración y que estos respondan a una nomenclatura, nos compromete con una elaboración coreográfica. En adición, Islas (1995) afirma que, si llegase a existir cierta dotación en la danza, se encontraría en la creatividad desde son pensados los discursos coreográficos y no en los rangos de movimiento: *“No hay que olvidar que detrás de la obra coreográfica, pensada siempre como el lugar de la creatividad y la libertad estética, está un tipo de entrenamiento analítico disciplinario, como base de la inventiva del creador”* (p.224). Con ello, da lugar a considerar que, la eficacia de un material coreográfico se encuentra en su habitar. La teorización del contenido contribuye significativamente al sustento; pero no es el sostén. El sostén es el arte mismo.

Retomando el análisis de los elementos compositivos involucrados, se puede mencionar que, las consignas han derivado unas de otras, se complementan e influyen, respaldadas por la noción de cuerpo-fragmentación. Sin glorificar el ejercicio compositivo a un instructivo, ni condenarlo a regímenes insustanciales, la denominación de su trayecto solicitará siempre una renovación de ideas, danzas y cuerpos que habitar; y se nutrirá de dinámicas cada vez más saludables y curiosas.

3. Principales referentes dancísticos

El concepto de fragmentación en la danza pertenece a una cultura de movimiento, y son muchos los agentes artísticos que despliegan diversos enfoques en su aplicación. Para afianzar la noción de cuerpo-fragmentación a una escenificación, extiendo una necesaria mención de los referentes dancísticos que potencian un discurso del cuerpo, desde investigaciones-creaciones compatibles a la previamente mencionada. Los referentes de próxima mención aportan desde sus diversos panoramas culturales, sociales, y académicos a la reflexión filosofía de esta investigación. Más aún, al construir y defender una postura teórica-práctica de sus actividades profesionales:

En primer lugar, en una entrevista del 2015 ofrecida al Conectedance, en la ciudad de Sao Paulo, el bailarín y coreógrafo brasileño Eduardo Fukushima, autor de la pieza “Homem Torto” que en español se traduce como “Hombre Torcido”, manifiesta su historia de vida. Le comunica a este medio las emociones evocadas dentro el proceso, decisiones escénicas, y su expectativa para con su ejecución.

Pies como manos. Por medio de la exploración de los bordes de sus pies, varia la organización del cuerpo y la repercusión vertical de su movimiento, encontrándose en constante desequilibrio. La piel, superficie que conecta con su espacio personal, le proporciona la libertad de expresar gestualmente su sensibilidad en escena.

Otro rasgo de su proceso es el clima de ensayo, donde en su rol de coreógrafo emerge todo aquello con lo que lidia su humanidad. Según la naturaleza de la pieza, un hombre son varios lados. En esa situación juega e improvisa desde las corporalidades que habita su cuerpo al bailar consigo mismo⁹. En una pasarela de luz, el intérprete se traslada de un extremo de la habitación al otro, compartiendo sin autocensurarse la relación con su cuerpo.



Fotografías: Inés Correa. 2016

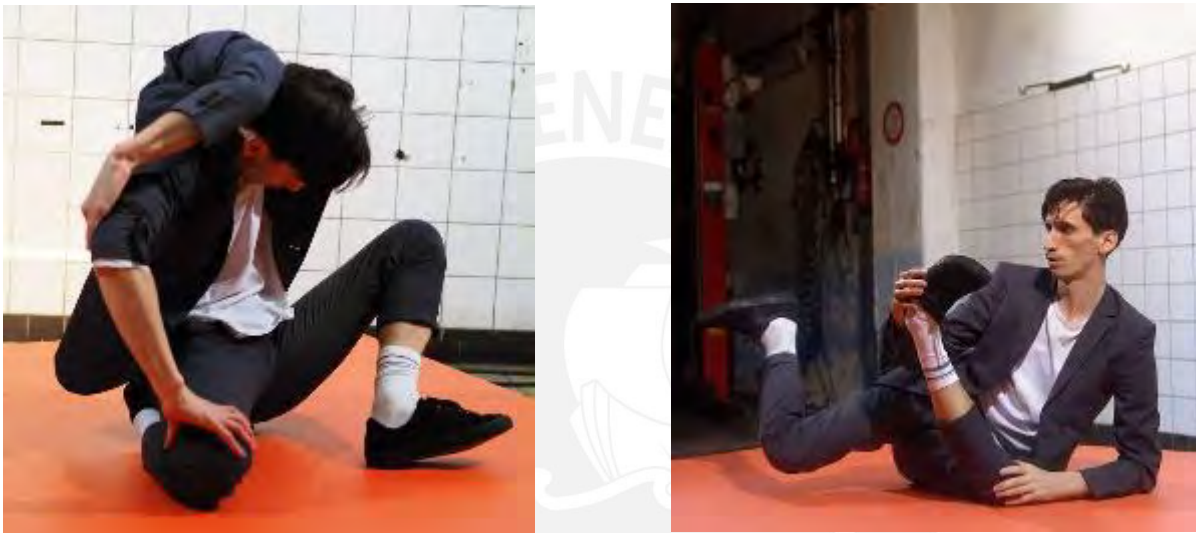
En segundo lugar, en el marco del festival CaDance edición 2019, en la ciudad de Holanda, el bailarín y coreógrafo holandés Simon Bus explica los principios compositivos de su obra *“Self-portait”* llevada a un espacio de vida cotidiana. Introducir una plataforma lisa de 4x4 en un garaje establece un contacto directo a la pieza individual, por ende, sugiere intimidad. Cabe resaltar que, la proximidad favorece a la percepción de los micro movimientos, como detalles en general.

El ejecutor de break dance y técnicas contemporáneas fue inspirado por el soporte ideológico de la danza Butoh, principalmente, por el representante destacado Kazuo Ohno, en la filosofía con su cuerpo, así como también de la danza expresionista de Mary Wigman,

⁹ El formato unipersonal es esencial para la ejecución de la pieza de Eduardo Fukushima.

en el estilo dancístico que lo caracteriza. No obstante, personaliza su estilo con el estudio de sus posibilidades biomecánicas.

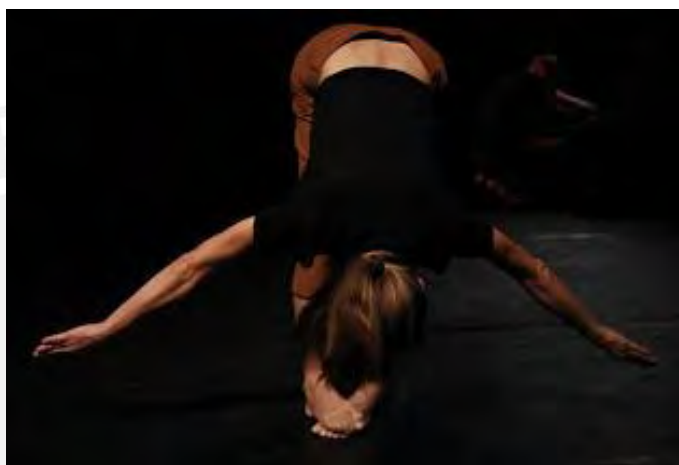
Particularmente, en *“Self-Portait”* se aprecia la dificultad de concordancia entre los parámetros sociales y las demandas del cuerpo. El cuerpo se disocia en medio de su autocrítica y batalla por la conciliación entre sus partes. Alega a la autoimagen y la caricatura. Es vulnerable a la permutación, mientras intenta conservar su singularidad.



Fuente: CaDance Festival, 2019

En tercer lugar, por la gestión y producción de la compañía Nexus en el 2016, la bailarina y coreógrafa italiana Simone Bertozzi presentó la obra titulada *“Anatomía”*. Acompañada del músico Francesco Giomi, estructuran un guion espacial entorno al cuerpo. La danza es tomada como la anatomía del sonido. Según ella, el cuerpo es la conglomeración de las presencias de sus partes anatómicas, cuando pasan por tres procesos: aprehender, encuerpar y emancipar. Entonces, el procedimiento consta en discernir la asimilación de información entre una parte y otra, experimentación corpórea, y luego, proyección de principios relacionales entre sistemas anatómicos. Su metodología es derivada por el estudio del Teatro Anatómico, originario en Madrid en el siglo XVII para la transmisión de conocimientos pedagógicos entorno a la medicina. Además, promulgaban la relación entre el discurso del cuerpo y las constelaciones.

La coreografía y la composición musical expresan una redundancia circular; es decir, está poblado de sonidos repetitivos que aviven el flujo energético y pulsaciones del cuerpo, en ese sentido, la respiración y el ritmo de vibraciones otorgan musicalidad a la obra. También, Bertozzi trabajó específicamente sobre ocho zonas del cuerpo que no tienen una frontera visible, haciendo de la palabra anatomía la inicial de cada parte; permitiéndole ahondar en: dislocaciones; proyecciones hacia el afuera, y su pulsación; fragmentaciones; relaciones con esa materia biológica y sonora.



Fotografías: Luca Del Pia, 2019

En cuarto lugar, a cargo del director Vitaliy Kim y con el apoyo de instituciones públicas y privadas de Rusia, la coreógrafa y bailarina, Laura Aris, y el también bailarín, Álvaro Esteban, desarrollaron el concepto del videodanza “Cualquier mañana”. En el 2017, esa producción audiovisual integró la metodología de creación llamada “The anatomy of broken things” y herramientas de *partnering* en danza contemporánea. Estas dos propuestas compositivas enmarcan la perspectiva de Aris entorno a las preguntas desde y por el cuerpo.

Voltear el calcetín hacia afuera. La co-autora de “Cualquier mañana”, considera relevante llevar a la superficie todas las pasiones por las que transita el cuerpo, desde cada fragmento. Su entrenamiento es a base de la relación entre lo que reprimimos y lo que nos resulta placentero, invitando a preguntarse ¿Cómo desnudar el cuerpo sin desnudarse? El cuerpo desnudo se muestra entero, pero la desnudez está rota, fragmentada. Por lo menos desde la escena, eso le permite al artista romperse, las veces tanto le sea necesario, para sentirse entero.



Fuente: Infoartes.pe, 2017



Por último, en vinculación a las metodologías de creación previamente expuestas, el coreógrafo estadounidense Anton Lachky ha desarrollado un sistema de entrenamiento y creación llamado “Puzzle Work”, donde destaca las posibilidades físicas y energéticas del cuerpo humano. En la actividad promueve la libre interpretación de la forma, generando un hilo narrativo, y al mismo tiempo un juego interminable. Encuentra en la danza un beneficio para el acondicionamiento corporal; sin embargo, a diferencia del deporte, las formulas cambian constantemente para el manejo del cuerpo.

Aún en el cansancio, el más pequeño movimiento conserva su carisma. Lachky usa la herramienta de la repetición para la coordinación y constancia en distintos periodos de tiempo, de esa manera el cuerpo aprende y sostiene el aprendizaje en patrones dancísticos de alta complejidad. El coreógrafo menciona que, la precisión del sistema ocurre cuando los individuos reconocen y disponen de sus capacidades motrices y sensitivas en cada sesión.



Fuente: Programación del Summer Intensive Festival, 2020

CAPITULO 2

El eterno ensayo de habitar

El apetito de habitar el cuerpo humano es instintivamente insaciable. Cuando Baruch Spinoza¹⁰ se pregunta qué puede el cuerpo, rechaza el abastecimiento absoluto de las facultades del cuerpo, y proclama la potencia de la experiencia corpórea.

Por su parte, Antonio Negri subrayaría la producción artística en esa pregunta. El paradigma experimental que Negri (2000) desarrolla sobre la “*Multitud*” es el carácter singular que emana del trabajo en colectividad; cuyo poder reside en el arte. De lo heredado por Heidegger, Negri trastoca el habitar como el lenguaje abstracto y poético de la multitud. Entonces, el arte, en una cultura de apropiación, es una multitud de singularidades en movimiento, particularmente, del ser singular en el mundo productivo. (Negri, 2000, 49)

En definitiva, este estudio le otorga importancia al cuerpo del investigador y su imaginario. Como se ha mencionado, el cuerpo-fragmentación necesita ser atravesado por varios discursos. Sin un orden necesariamente consecutivo, las relaciones que se compartirán a continuación corresponden a esa teorización. El vaciamiento, la imagen y el hogar revelan el criterio de habitar este proceso creativo. Las herramientas metodológicas usadas (bitácoras y microfilmes) en la investigación, remiten sensaciones emergidas y posturas conceptuales que dieron cabida a una composición escénica.

1. El cuerpo-vaciamiento

De acuerdo a lo revisado en el primer capítulo, la danza es un sistema simbólico que implica colectividad. Las técnicas contemporáneas, así como las descendientes de ellas operan con el habitar de este signo móvil. El cuerpo es el terreno prestado a resguardar las historias de nuestras vidas; pluralizado por el carácter trascendental de vivir con o en un otro. En continuidad, el ejercicio de habitar las consignas *Colisión ficticia* y *Mudanza* involucró un vaciamiento, donde el estado de incertidumbre le otorgó porosidad al cuerpo; es decir, aspiró sustraer demandas físicas, comunicativas e identitarias que obstruyen su renovación de sentido, para validar aquello que está en vías de formación.

¹⁰ “(...) Para Spinoza la certeza de la existencia del cuerpo es indudable. Aunque esto no significa que tengamos una comprensión adecuada del cuerpo (...)” (Rodríguez, 2016: 729)

Nancy (2006) en su obra *“El intruso”* comparte la reflexión sobre el cuerpo reconocido en ese vaciamiento. Tras la experiencia de un trasplante de corazón, el autor se cuestiona la posibilidad de habitar un órgano forastero, y su participación en la incógnita del cuerpo. En ese escenario, conflictúan las partes de su cuerpo al enunciar un sujeto intervenido por lo desconocido: *“Todo me llegará de otra parte y desde afuera en esta historia, así como mi corazón, mi cuerpo, me llegaron de otra parte, son otra parte <<en>> mí.”* (...) *La vida no puede hacer otra cosa que impulsar a la vida, pero también se dirige hacia la muerte*” (Nancy, 2006,23). En sus palabras responsabiliza al cuerpo, de la tardía asimilación, del rechazo hacia lo ajeno, y el tambaleo de su empatía, mientras lidia con la certeza de portar un cuerpo penetrable. Del mismo modo, Nancy (2006) descarta la posesión de un cuerpo, para contemplar el ser uno: *“(...) el trasplante impone la imagen de un pasaje a través de la nada, una salida hacia un espacio vaciado de toda propiedad o toda intimidad, o, muy por el contrario, de la intrusión en mí de este espacio”.* (p. 26-27).

La auto representación, esparcida en el desconcierto, concedida por un cuerpo cuya esperanza de vida fue prolongada a causa de la intromisión, nos demuestra una de las dificultades de reconocernos en el otro, y construir nuestra manera de ser y estar en conjunto.

2. El cuerpo-imagen

El cráneo es una cavidad que contiene un órgano capaz de concientizar el espacio que rodea al cuerpo, mas no del contenedor esquelético que posee; no obstante, la experiencia espacial no es inaccesible. El filósofo e historiador del arte George Didi- Huberman (2008) expresa que, generalmente, es invertida o exterminada la teorización de las formas y exploración anatómica ante esta visión paradójica; por ello propone un abordaje antropomorfista¹¹ (p. 19), cuya entrada es por medio de la imagen.

Sin lugar a duda, el cráneo es un objeto estructural que disfruta del mundo de las imágenes, al ser contenedor-conector de ellas: *“No sería habitación el sitio dentro de lo cual habitamos, sino lo que nos habita y nos incorpora a un tiempo. Esculpiendo esto, evidentemente en reversa al espacio.”* (Didi-Huberman, 2008, 92). Hacer del afuera el

¹¹ Término utilizado como: *“El Lugar para inventar-en el sentido arqueológico del término: cavar para sacar a la luz- una forma humana inédita. Lugar para que surja lo esencial, es decir una inquietante rareza.”* (Didi-Huberman, 2008: 27)

adentro y del adentro el afuera, es como el autor revierte todas las coordenadas espaciales usuales.

Por otro lado, desde una investigación exploratoria en el lenguaje audiovisual Alexandra Jelkh aporta a la relevancia de la imagen previamente mencionada, en la relación entre el cuerpo y el objeto¹². De manera que, aborda la desarticulación de la figura humana en su composición física para su comprensión instrumental en las artes. La autora especula que el cuerpo contemporáneo ha perdido todo rastro de identidad al no estar realmente conectado a la vida o a un espacio en concreto, puesto que su rutina agitada posee activa sus funciones, pero su producción y reacción son similares a una máquina. (Jelkh, 2014, 22). Por ese motivo, la artista visual comparte a lo largo de su proceso práctico, la estrategia de fragmentar el cuerpo a través de la fotografía. En sus capturas, encuentra alternativas ópticas de cómo habitar un cuerpo. Jelk (2014) alude, con las herramientas empíricas, la percepción orgánica del espacio del cuerpo con el uso de la imagen que formuló Didi-Huberman (2008).

En las consignas, *Monigote* y *Capa Energética* se hizo captura de esa experiencia espacial que mencionan Jelkh (2014) y Didi-Huberman (2008) para construir en la danza el limbo de lo indefinido antes de la concretización de la imagen corpórea¹³.

3. El cuerpo-hogar

*“Todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa”
(Bachelard, 1957, 28)*

La casa es un espacio que alberga historias personales y hacemos de ella una asociación de imágenes que manifiesta nuestra relación más primitiva con el habitar. El filósofo Gastón Bachelard considera que la casa natal reserva los valores de intimidad, donde nos permitimos soñar y vivir. Según Bachelard (1957), es necesario estudiar fenomenológicamente las imágenes que emergen de ella para obtener concretamente los valores del espacio que se habita: *“(...) dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad. Reimaginamos sin cesar nuestra realidad: distinguir todas esas imágenes sería decir el alma de la casa; sería desarrollar una verdadera psicología de la casa.”* (Bachelard, 1957,

¹² *“(...) hechos por cuerpos y para cuerpos, cada uno tiene su funcionalidad y su razón por la cual fue creado”* (Jelkh, 2014, 29)

¹³ Término que hacer referencia a la expresión visualmente duradera del cuerpo.

37). Entonces, los cimientos arquitectónicos que definen nuestro hogar, son los fragmentos del cuerpo que anuncian su presencia en el mundo.

La metáfora de la arquitectura como hogar, surge como un puente de comunicación entre el ser divisible y el ser indivisible. En mi caso, me remonta a experiencias con cada lugar físico o fantástico al que he nombrado, llegado y habitado como mi hogar; principalmente, a la relación que poseo con mi cuerpo vivo; específicamente para la elaboración de las consignas *Armado de piezas* y *Balance de masa*. En el proceso creativo, escribí muchos textos sobre mi hogar, eso contaba como un registro del estado de mi cuerpo. Para Bachelard (1957), el hogar se multiplica y reserva en la concepción del cuerpo humano, ya que adquiere su energías morales y físicas: “(...) *construir la casa en los cuidados mismos con los que se le conserva la vida y se le da toda claridad de ser (...) luminosa de cuidados se reconstruye desde el interior, se renueva por el interior.*” (Bachelard, 1957, 76).

Por otro lado, el arquitecto Juhani Pallasma se plantea la acción de habitar como una forma sensitiva y corporal de estar en el mundo; por ello destaca la figura del hogar en las numerosas perspectivas que aluden al cuerpo. Además, destaca el almacenamiento de experiencias sensoriales que estimulan el dialogo entre lo que nos forma, contempla, mide, y organiza en un espacio delimitado. Para Pallasma (2016), el domicilio es el refugio del cuerpo cargado de identidad y memoria. Cada fragmento que cuenta con una función metabólica esta anexado al hogar, por lo que el cuerpo habita en un hogar y el hogar en el cuerpo. (p. 98)

4. En la danza

Danza que nos mueva, que sacuda cada partícula de nuestro ser con un acto poético, seduzca la convicción de la palabra y trascienda a lo corpóreo la sed de movimiento. Según Negri (2000), un espectáculo de Pina Bausch era bellísimo¹⁴ por su potencia innovadora. Las pasiones del ser humano constataban su pensamiento escénico. (p.45)

Las relaciones tituladas y desarrolladas en este capítulo fueron extraídas del análisis del proceso creativo hacia un formato escénico que expone la pieza SINMANGAS. La

¹⁴ Término en referencia al compromiso social: “*El artista que produce lo bello está comprometido. Y si no se considera tal es un hipócrita o no es un artista.*” ((Negri, 2000, 38)

aparición de este lugar significativo se dio una vez ingresé mi experiencia corporal como carga creadora y sensitiva de cada color, sonido, vestimenta y luz que conservé en esta investigación exploratoria.

En lo que respecta a la influencia artística de Laura Aris, Simone Bertozzi, Eduardo Fukushima, Simon Bus y Anton Lachky en la propuesta de movimiento en discusión, han construido ontológicamente un terreno explícito de habitar el cuerpo. Sus herramientas coreográficas están condicionadas al reconocimiento de sus corporalidades cuando danzan, situadas en una cultura de apropiación. Por medio de su experiencia coreográfica, extraigo que el primer escenario al que accedemos es el cuerpo.

Además, resalto que investigar sus metodologías de creación y pedagogías, me permitieron sentirme acompañada por experiencias con principios similares de estudio. Por ese motivo, al citarlos en este trabajo reafirmo y visibilizo sus posturas como un aporte destacable.

La ética profesional del investigador-creador en la selección y trasmisión de consignas aplicadas al movimiento (*Colisión ficticia, Mudanza, Armado de piezas, Balance de masa, Monigote, y Capa energética*), está ligada a un diagnóstico y reconocimiento de la experiencia dancística del cuerpo. Este personaje es responsable de que los hallazgos prácticos residan en el concepto de *Multitud* para la invención de cuerpos inéditos.

CAPÍTULO 3

SINMANGAS: experiencia escénica

“La obra se activa en el momento de su presentación” (Mujica, 2012,64)

Del curso Proyecto Final 1 se produjo la base del estudio teórico-práctico en la creación de un unipersonal original en danza, cuyo material dancístico estaba conformado por experiencias lúdicas, frases de movimiento que representaran un estilo propio, y retroalimentación grupal, que sugestionarían un tema de investigación desde las artes. Luego, en el curso Proyecto Final 2 se definió los pilares de la propuesta metodológica para la creación, y consecuentemente, su aplicación en la disciplina dancística.

En la experiencia escénica SINMANGAS, acontecen los hallazgos teóricos y prácticos vistos en el proceso creativo. En cuanto a la visión coreografía, considero que esta esparcida en toda la investigación; no obstante, en el marco de construcción artística es apto identificar cuatro momentos que estructuran la pieza en concreto.

En general, las prendas de vestir dejan su uso doméstico y se convierten en los elementos escénicos más destacados dentro de la composición. En la primera exploración, un guante, un sombrero, dos botas y una blusa colgados en un perchero, proponen una combinación estética¹⁵. Mientras a un costado, acontece la corporalidad del monigote en la relación con la imagen del saco, sobre un cuerpo. La instrumentalización ambiental sintoniza con gran parte de las secuencias de movimiento. Las emociones identificadas guardan simpatía con la vergüenza y el temor de ser colgado con el resto de signos inmóviles. Existe un tránsito hacia la verticalidad y las preguntas rondan sobre el cuerpo que no habita las prendas colgadas, quien



Fotografía: Paula Peña, 2019

¹⁵ Configuración que alude activación sensorial: *“Una experiencia artística activa un modo primitivo de experiencia encarnada en la obra e indistinguible de la misma; la separación y la polarización del objeto y del sujeto se pierden temporalmente.”* (Pallasma, 2016, 63)

jamás fue instruido por un modelo sobre el uso de su fisionomía o el poder sobre sí mismo, pero es consciente que su principal soporte son los pies. Aún no se replantea su existencia, pero tiene la virtud de llegar tan alto como pueda, pisar fuerte o suave, porque se regocija de estabilidad.



Fotografías: Paula Peña, 2019

En la segunda exploración, es sustraída la estabilidad para proponer un estado de vaciamiento, mientras el cuerpo es una conglomeración de piezas que mantiene una relación horizontal entre ellas, abriéndole paso a lo amorfo. La fragmentación ocurre en la transición en un momento a otro y como se reconoce este cuerpo en su fuerza motriz. Cada parte posee autonomía y la dirección espacial entre ellas es dispersa, existe una dificultad en el conceso. La ruta de luz es lineal, por lo que las partes conflictúan en red. La sombra, por su lado nutre de otras perspectivas de observación. Además, el cuerpo desmotivado y adolorido en el colapso de cada soporte fallido, aplica la autolesión. La amortiguación es debatible para un cuerpo ruidoso¹⁶ (todo sonido emitido por el encuentro brusco entre las

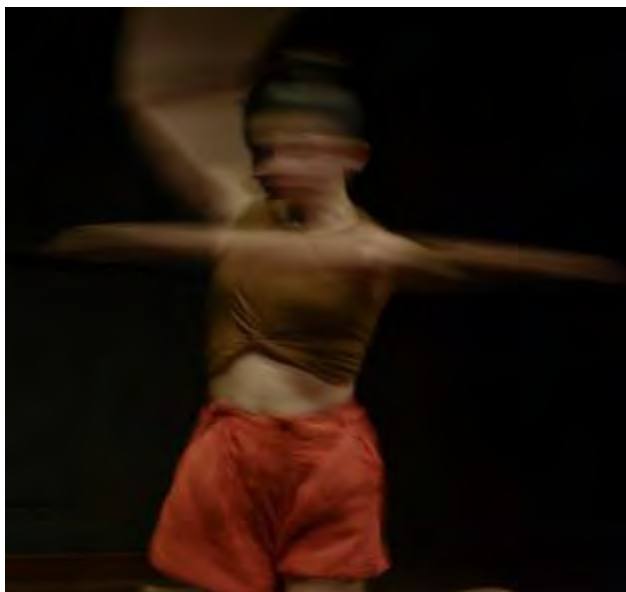
¹⁶ Término que guarda relación con la perspectiva de Bachelard (1957): *“Nada sugiere, como el silencio, el sentimiento de los espacios ilimitados. Yo entraba en esos espacios. Los ruidos colorean la extensión y le dan una especie de cuerpo sonoro”* (p.57)

partes y el suelo) y fragmentado; hasta que la circunstancia del presente determine volver a la verticalidad confortable.



Fotografías: Paula Peña, 2019

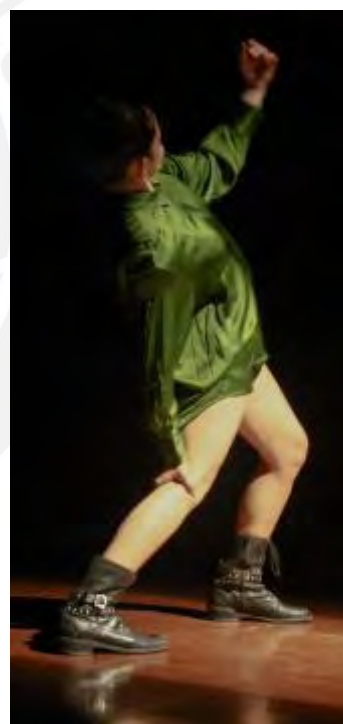
En la tercera exploración, se objetan las normas ya preestablecidas y se resalta la experiencia corporal. Esta corporalidad trabaja los patrones rítmicos sobre una capa energética. Mientras que la primera pieza musical utilizada correspondía al género Trip Hop, esta fue extraída del género bellydance. Por los mismos requerimientos de la disciplina, la composición maneja una íntima correspondencia entre la música y la danza, lo que permite el diálogo con la fragmentación. La duración de este momento es tan efímera como las miradas hacia el cuerpo, como las consignas que lo dirigen.



Fotografía: Paula Peña, 2019

La última exploración no se presenta un cierre¹⁷, sino más bien de ella brotan las características del *Cuerpo sin órganos*, sobre la reproducción de un texto que es detonador del punto más frágil de este cuerpo: su hogar. En el transcurso, florecen palabras que generan micro movimiento por la tensión de sentirse vulnerado. Por ello, se solicitó la interpretación del texto a un habitante de ese hogar: mi madre.

En contraste, la prisión de una identidad se refleja en la neutralidad forzada de un rostro, cuyos gestos son tan fragmentados como el mismo. El cabello nunca dejó de estar sujeto. Entre cada encaje, esta estructura corporal produce y almaceno conocimiento sobre su transparencia en un estado de afectación por la fragmentación. El cuerpo ya no se autocensura, luce colorido y pisa más firme que nunca. Hasta que se vuelva a fragmentar.



Fotografía: Paula Peña, 2019

¹⁷ Línea que hacer referencia al activismo artístico: “El arte ha dejado de ser una conclusión; al contrario, es un presupuesto. Sin alegría, sin poética, ya no habrá revolución. Una vez más el arte se ha anticipado a la revolución” (Negri, 2000: 49)

Texto escrito por Luciana Calderón: Soy un cuerpo

Parece que todo está dicho.

Las cortinas casi siempre están abiertas,

una suerte de espejismo me hace ver el afuera en fragmentos.

Las puertas no tienen chapas o se dificultan al cerrar y generan un laberinto de trabas.

Tres empujes abren paso y sientes que todo está estable.

Está conectado por un lazo rizomático,

carece de privacidad pero abunda el bloqueo.

Hay muchas cosas rotas y sin reparar,

el vidrio es importante porque la transparencia lo es.

Doy por sentado que alguien más lo hará o espero al que le importe.

Mi hogar promete ser dejado todos los años, así como su renovación.

Ninguno de ellos se concreta.

¿Realmente tengo que hacerlo?

Acumular es entretenido y desechar es abandono.

Las paredes son delgadas y el sonido es libre.

Se pintan, las quiero ver diferentes a la fuerza.

Los pensamientos son el lugar menos favorito.

Allí hay habitantes, polizontes y viajeros.

Nadie quiere realmente vivir ahí.

Yo sí, soy un cuerpo.

1. Reflexiones del proceso creativo y experiencia escénica

En la creación del unipersonal se formularon situaciones escénicas que asumen la complejidad de la noción cuerpo-fragmentación, habitado desde mi experiencia corporal. Pienso que la autenticidad del escenario ontológico radica en la construcción de un Solo en danza, inmerso en una metodología de creación que aclama la colectividad, por lo cual es provechosa la capacidad de ser artista y obra al mismo tiempo.

Gran parte de los estilos dancísticos que confabulan en la propuesta personal corresponden a la era de la contemporaneidad, esto quiere decir que, la teorización sobre y desde el cuerpo se renueva y potencia en los principios del movimiento intencionado. Ahora bien, ¿Por qué mantener el formato unipersonal?

La configuración orgánica de esta investigación-creación tiene el propósito de ser vivenciada y adoptada por relaciones corpóreas, que dictaminen los hallazgos positivos como negativos de su aplicación. También, señala la correspondencia entre las nociones involucradas en el proceso y el cuerpo habitable. Por lo tanto, el acercamiento más honesto fue desde mi interpretación dancística, cuya decisión no es excepcional al patrón de obras piloto de artistas modernos, pos-modernos y contemporáneos.

Con esto quiero decir que, en el rubro artístico contemporáneo, las primeras creaciones individuales escénicas deben acoger un rol multifacético, que acredite virtuosismo en la técnica de movimiento o un amplio manejo presupuestal en producción; de lo contrario, se reducen las probabilidades de destacar en el caudaloso río de propuestas experimentales o performáticas. A pesar de que, en el periodo de la danza moderna europea, la gran Isadora Duncan logró la autonomía en la gestión de sus piezas reivindicando el Solo dancístico por medio de la emancipación del cuerpo femenino (Brozas & Vicente, 2017, 77). Sin promover la individualización, ni el rigor técnico arbóreo, puedo permitirme reconocermé en la pieza, así como en su sobria producción escénica.

Por otra parte, la autodirección requiere de mucha organización y herramientas etnográficas sumamente concretas. Es innegable que, durante el proceso creativo en danza, uno se sumerja en sobre exigencias hacia su persona, más aún cuando se filtra información relevante en prácticas de su misma índole artística. En este caso, opte por aterrizar en una composición literaria, cuyo resultado justifica la inclusión del texto "Soy un cuerpo" en la pieza SINMANGAS. Cabe resaltar que, el proceso estuvo nutrido de diversas asignaturas (poesía, fotografía, videografía e ilustración) en cada una de sus etapas.

Habría que decir también que cada sesión práctica fue un banco de pruebas y oportunidades; en esos espacios, pude profundizar en aquello que hacía particular mi danza. Por consiguiente, soy artista y obra al mismo tiempo, cuando tengo la libertad de ir a un ritmo propio, parcializando o no el movimiento, mientras que esta internamente conectado con habitar la repetición o el desentendimiento, de modo que me vea obligada a explorar otros caminos.

CONCLUSIONES

En primera estancia, la postura conceptual *cuerpo-fragmentación* afirma que el carácter inédito en la práctica dancística se encuentra en el ejercicio de atender la multiplicidad de lo corpóreo al estar en movimiento, enfáticamente, en el cuerpo que se habita. Desde la organicidad que alega, la fragmentación es habitada en las corporalidades amorfas, colisionadas, y que guarden correlación e independencia entre ellas. De manera semejante el cuerpo de la investigadora, un signo móvil, evalúa y explora los límites corporales cuando se fragmenta, para incentivar nuevas formas de exponer su habitar en la danza. Como resultado, la aplicación práctica derivó tres destacas situaciones en el proceso creativo: material de movimiento con entradas regenerativas físicas, diálogo entre la afección que se produce y se ofrecen en el proceso creativo, y el co-habitar de las corporalidades surgidas en el formato escénico. A continuación, desarrollaré cada situación para mayor comprensión de su síntesis.

El material de movimiento seleccionado engloba la influencia discursiva vista en el primer y segundo capítulo, al reconocer organizaciones corpóreas horizontales en el panorama artístico contemporáneo; afirmando la actividad de una cultura artística que alberga a *cuerpo-fragmentación*. Al mismo tiempo, las consignas mencionadas conservan su plasticidad al estremecer diferentes partes del cuerpo. Esto se debe al espacio entre sus encajes desconectados, dado cuando se construye una corporalidad que no esté conectada directamente con la anterior, siendo ese su único lazo relacional. La razón por la cual, en la aproximación al ejercicio compositivo, una pieza co-habita con la otra cuando danzan, mientras desbloquean otras posibilidades de exponer su singularidad.

En definitiva, el diálogo estuvo presente durante todo el proceso creativo. Considero que, la fidelidad por volcar el cuerpo hacia afuera y verter el afuera hacia el cuerpo aterriza en la capacidad de agencia para con nuestro habitar, aun así, la conciencia corporal se nutrirá de manera fragmentaria. Escarbar hasta lo recóndito de lo estandarizado por mi propio cuerpo implicó un estado de vulnerabilidad; por consiguiente, fragmentar la atención al recopilar información de las exploraciones, pongamos por caso las extremidades distales, proximales y mediales del cuerpo, no forzó un enfrentamiento entre las partes, más bien propuso una reconciliación entre ellas cuando danzan.

En cuanto al co-habitar, de las corporalidades surgidas desde el proceso creativo e interpretación en un formato escénico, compila un lugar significativo antes de la

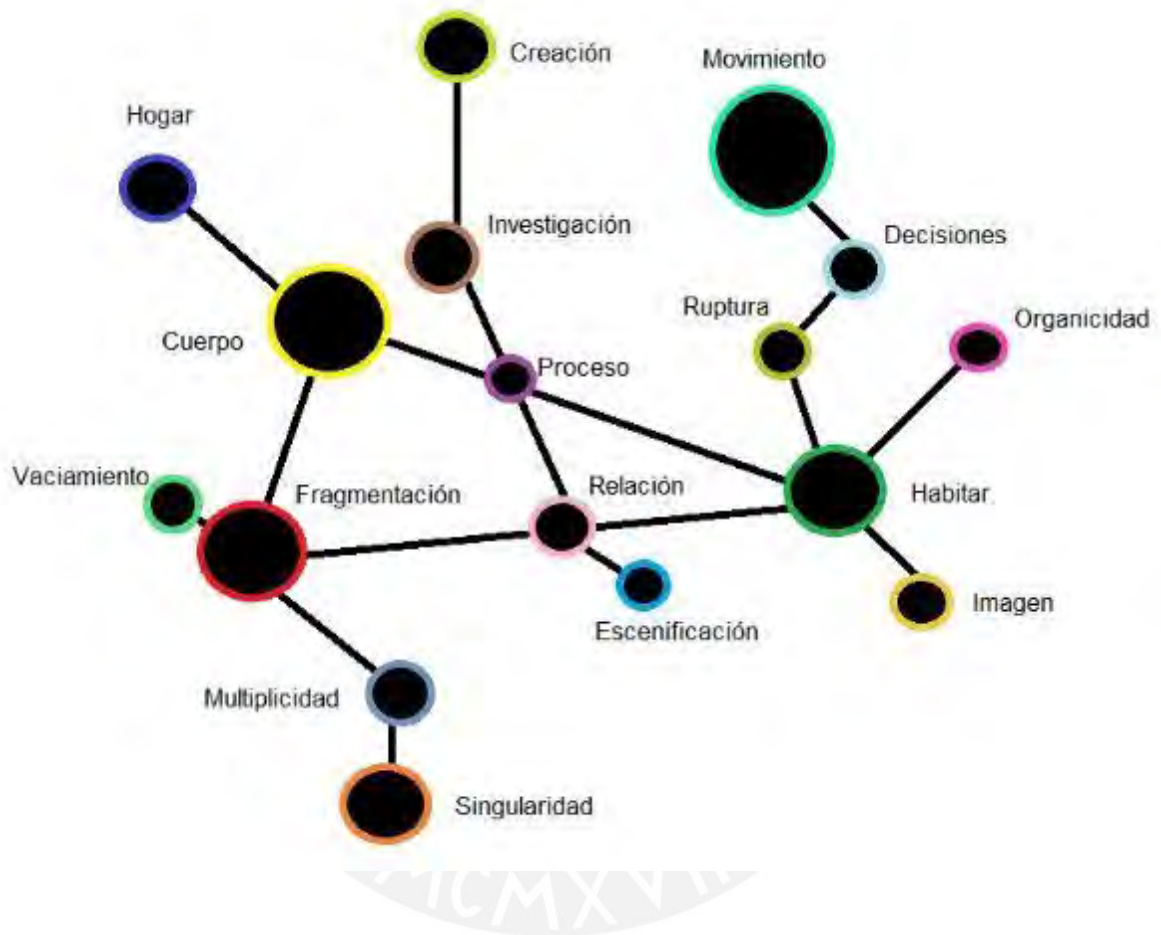
concretización de la imagen corpórea. El ejercicio compositivo discrimina por medio de una nomenclatura cada dirección cambiante manifestada en el territorio del cuerpo, reafirmando que la danza propia de la contemporaneidad transita por un código abierto. En consecuencia, las consignas derivadas de principios energéticos, temporales y espaciales, más el cuerpo-vaciamiento, cuerpo-imagen, y cuerpo-hogar forman la fuente de poder situada hacia al medio, proporcionando una mixtura estética. Es decir, no es posible desarrollar un concepto sin hacer mención de otro, por lo que revela su nexo maleable de ajuste. Además, esta fuente de poder situada hacia el medio, aludida por Deleuze y Guattari (1976) como mesetas, se encuentra en aquello que está fuera de nuestro control, pero que actualiza el sentido de empleo. De ahí que, la aplicación práctica del *cuerpo-fragmentación* es representada figurativamente por la respiración humana, en cuanto alcance, mantenimiento, intercambio, y actualización de los discursos que competen al cuerpo en la danza.

En segunda instancia, elaborar un proceso creativo contemporáneo genera nuevas expresiones, formas y espacios para identificar puntos de observación del tejido social donde la propuesta artística se inscribe; de manera que, el artista profesional se identifique en una comunidad de respeto y cuidado, para una producción y ejecución cada vez más consiente, como responsable. La gestación del *cuerpo-vaciamiento*, *cuerpo-imagen* y *cuerpo-hogar* inauguran nuevas miradas al formato escénico en el campo exploratorio. Por lo tanto, como investigadora-creadora sistematice mi experiencia corporal para emplear, en un formato escénico, un aporte a las codificaciones abiertas en la formación profesional en danza contemporánea. Es a partir de las herramientas teóricas y prácticas recibidas en mi formación, que abogo por el reforzamiento que el cuerpo siempre reflejará colectividad en investigaciones desde las artes.

En tercera instancia, la experiencia escénica SINMANGAS está enraizada a una metodología de creación que sustenta un aporte consciente de la multiplicidad de cuerpos que se mueven, explorando nuevas posibilidades para organizar el cuerpo; desprendiéndose de paradigmas arbóreos. Motivo por el cual, en un área académica, fortalece el sector dancístico afectado por la fragmentación.

En última instancia, el aporte consciente a la danza no debe establecerse solo en metodologías de creación. Para concluir, la noción de cuerpo-fragmentación ha de ser propuesta en otros cuerpos, y como herramienta artística medir su impacto; aspirando a ser parte de una educación desde las artes. Con la intención de cultivar múltiples raíces que

trasciendan a la pedagogía, se diseñó un mapa rizomático que deja esa otra posibilidad abierta:



REFERENCIAS

- Aris, L. (2017). *Cualquier Mañana Film*. Recuperado de <https://www.lauraaris.com/dar-vitaly-kim>
- Bachelard, G. (1957). *La Poétique de l'espace*. París: Presses Universitaires de France (versión castellana: La poética del espacio, Fondo de Cultura Económica de Argentina, Buenos Aires, 2000).
- Bertozzi, S. (2018). *Anatomía*. Recuperado de <http://simonabertozzi.it/2018/07/11/anatomia/>
- Brozas, M.P., Vicente, M. (2017) *La diversidad corporal en la danza contemporánea: una mirada retrospectiva al siglo XX. Arte, Individuo y Sociedad*. Ediciones Complutense, p.71- p.87. Recuperado de <https://doi.org/10.5209/ARIS.51727>.
- Citro, S., Aschieri, P. (Coords.) (2012). *Cuerpos en movimiento: antropología de y desde la danza*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Condró, L. Messiez, P. (2016). *Asymmetrical Motion: notas sobre pedagogía y movimiento*. Madrid: Editorial Con tinta me tienes.
- Deleuze, G. Guattari, F. (1976). *Rizoma. Introducción*. Valencia: Pre-Textos.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Ser cráneo. Lugar, contacto, pensamiento, escultura*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Fernández, E. (2010). *La danza líquida en la contemporaneidad*. Medellín: Institución Universitaria de Envigado.
- Islas, H. (1995). *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Jelkh, A. (2014). *Introducción al Cuerpo – Objeto*. Bogotá: Pontificie Universidad Javeriana.
- Lachky, E. (2019). Anton Lachky on puzzle work, sports, and dance as a collective adventure. [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?feature=youtu.be&v=XFGjPCJ_6n4
- Lepecki, A. (2008). *Agotar la danza: performance y política del movimiento*. Barcelona: Mercat de les Flors.

- Le Breton, D. (2010). *El cuerpo sensible*. Santiago de Chile: Salesianos Impresores S. A.
- Mujica, V. (2012). *La emergencia del cuerpo en la danza contemporánea: Pensar la danza desde el cuerpo, y el cuerpo desde la danza*. (Trabajo de grado). Universidad de Chile, Santiago de Chile.
- Nancy, J. (2006). *El intruso*. Buenos Aires: Colección Nómadas.
- Nancy, J. (2016). *Corpus*, 3º ed. Madrid: Arena Libros.
- Negri, A. (2000). *Arte y multitud. Ocho cartas*. Madrid: Editorial Trotta S.A.
- Omroep West. (2019). *CaDance se muda al garaje con una actuación de baile*. Recuperado de <https://www.omroepwest.nl/media/28324/CaDance-wijkt-met-dansvoorstelling-uit-naar-garage>
- Pabón, C. (2010). *Construcciones de Cuerpos*. Recuperado de <https://es.scribd.com/doc/45332816/Pabon-Consuelo-Construcciones-de-Cuerpos>
- Pallasma, J. (2016). *Habitar*. 6ta ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL.
- Pinzón, T. Briyith, E. (2017) *Proceso experimental: en búsqueda del cuerpo sin órganos*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Polo, M. Frantini, R., Raubert, B. (2015). *Filosofía de la danza*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Ponzio, A. (30, abril 2015). *Eduardo Fukushima – “Homem Torto”*. [Entrada de blog] Recuperado de: <https://conectedance.com.br/video/eduardo-fukushimahomem-torto/>
- Rodríguez, I. (2016) *El cuerpo como principio de libertad en Spinoza*. Recuperado de: <https://revistas.um.es/daimon/article/view/269451>
- Sanabria, C., Ávila, A. (ed.). (2014). *Pensar con la danza*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Humanidades.
- Vásquez, A. (2012). *Ontología del cuerpo y estética de la enfermedad en Jean-Luc Nancy: De la téchne de los cuerpos a la apostasía de los órganos*. Recuperado de <http://revistadefilosofia.com/index.htm>

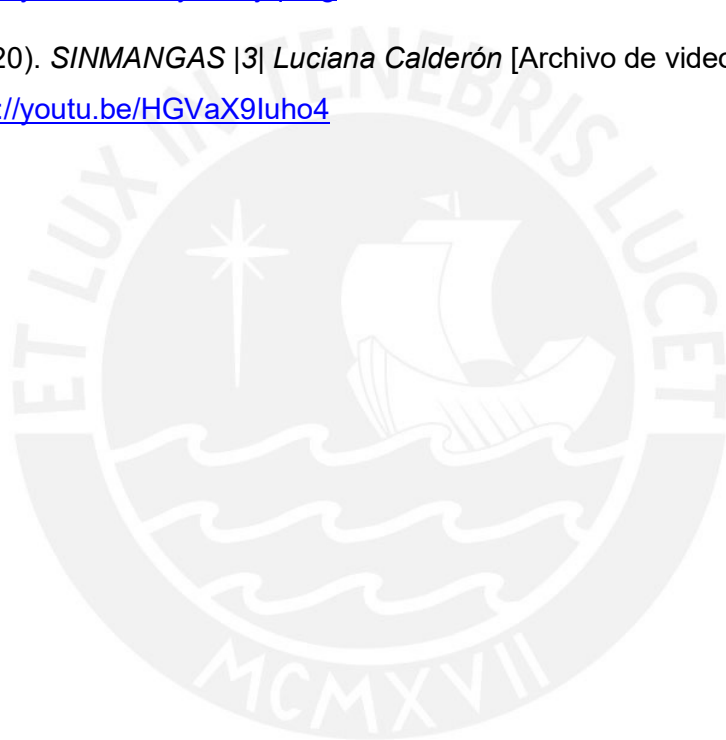
REGISTRO

Calderón, L. (2020). *SINMANGAS* [Bitácora]. Recuperado de <https://sinmangas.wixsite.com/misitio>

Calderón, L. (2020). *SINMANGAS* |1| *Luciana Calderón* [Archivo de video]. Recuperado de <https://youtu.be/EEMclgoxiTk>

Calderón, L. (2020). *SINMANGAS* |2| *Luciana Calderón* [Archivo de video]. Recuperado de <https://youtu.be/9XyBRRyq5Sg>

Calderón, L. (2020). *SINMANGAS* |3| *Luciana Calderón* [Archivo de video]. Recuperado de <https://youtu.be/HGVaX9luho4>



ANEXOS

ANEXO 1. CRONOGRAMA GENERAL

Secuencia de acciones que se realizarán durante el desarrollo del proceso creativo.

| Etapas del proyecto | Descripción de actividades | Agosto | | | | Septiembre | | | | Octubre | | | | Noviembre | | | | Diciembre | | | |
|--|---|---------------|---|---|---|------------|---|---|---|---------|---|---|---|-----------|---|---|---|-----------|---|---|---|
| | | S e m a n a s | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 |
| Periodo I Recopilación y regulación de información desde la teoría y práctica. | -Elaborar un cronograma personal de ensayos y su inicio de ellos. | X | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | -Búsqueda y selección de referentes desde las artes. | | X | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | -Transitar por las posibilidades del tema desde la danza. | | | X | X | X | X | | | | | | | | | | | | | | |
| Periodo II Fijación de material de movimiento y propuesta de composición escénica. | -Realizar primera etapa de ensayos abiertos para exponer material seleccionado. | | | | | | | X | | | | | | | | | | | | | |
| | Elaborar instrumentos de producción del proyecto escénico. | | | | | | | X | | | | | | | | | | | | | |
| | -Revisión de bitácora y registro audiovisual. | | | | | | | | | X | | | | | | | | | | | |
| | -Elaborar la justificación, objetivos, tema y preguntas. | | | | | | | | | X | | | | | | | | | | | |
| Periodo III Evaluación de coherencia entre la investigación, proceso creativo y muestra en escena. | -Organizar sesiones de trabajo con elementos escénicos. | | | | | | | | | X | | | | | | | | | | | |
| | -Realizar segundo etapa de ensayos abiertos. | | | | | | | | | | X | | | | | | | | | | |
| | -Revisión teórica y construcción escénica | | | | | | | | | | | X | | | | | | | | | |

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|---|---|---|---|--|---|---|---|--|---|
| | de artistas contemporáneos. | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | -Continuar el análisis desde las fuentes teóricas del estado de la cuestión y marco conceptual. | | | | | | | | | | | | X | | | | | | | | | |
| Periodo IV Organización de información proveniente de bitácoras y videos, según ejes principales de la investigación. | -Primera muestra general de la creación escénica. | | | | | | | | | | | | X | | | | | | | | | |
| | -Concretar el plan de producción. | | | | | | | | | | | | X | | | | | | | | | |
| | -Consolidar los capítulos de la investigación. | | | | | | | | | | | | | X | X | X | | | | | | |
| Periodo V Integración de herramientas teóricas y prácticas para la concretización de una puesta en escena. | -Muestra Final y entrega de su análisis por medio de un informe. | | | | | | | | | | | | | | | | | X | | | | |
| | -Redacción final de introducción, conclusiones y resumen. | | | | | | | | | | | | | | | | | X | X | X | | |
| | -Entrega final de la investigación con su respectivo registro audiovisual y fotográfico. | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | X |

ANEXO 2. PRESUPUESTO GENERAL

| Concepto/ Fase | Costo Unitario | Unidad de medida | Cantidad | Total |
|--|----------------|------------------|--------------|---------------|
| PRODUCCIÓN | | | | |
| Montaje escénico de un unipersonal en danza. | | | | |
| Diseño gráfico de afiche oficial de la muestra | Colaboración | Nuevos Soles | 1 | 0 |
| Diseño técnico de luces | Colaboración | Nuevos Soles | 1 | 0 |
| Impresión de afiches | 2 | Nuevos Soles | 12 | 24 |
| Registro fotográfico | 50 | Nuevos Soles | 1 | 50 |
| Transporte de carga | 6 | Nuevos Soles | 2 | 12 |
| Técnico de luces | 50 | Nuevos Soles | 1 | 50 |
| Técnico sonoro | Colaboración | Nuevos Soles | 2 | 0 |
| Vestuario | 30 | Nuevos Soles | 3 | 90 |
| Digitalización de bocetos | 4 | Nuevos Soles | 16 | 64 |
| Imprevistos | 100 | Nuevos Soles | 1 | 100 |
| | | | Total | s/ 390 |

ANEXO 3. FICHA ARTÍSTICA DE LA EXPERIENCIA ESCÉNICA

| | |
|--|-----------------------------|
| Título de la pieza: SINMANGAS | |
| Roles asumidos | Participantes |
| Dirección e interpretación | Luciana Calderón Casafranca |
| Asistente de producción | Bethel Moreno Leveroni |
| Diseñador gráfico y luces | Mauricio Linares Salinas |
| Técnico de luces | Rodrigo Medina Salas |
| Fotografía artística | Paula Peña Torres |
| Recepción y organización de público | Andrea Salgado |

ANEXO 4. AFICHE CORRESPONDIENTE A LA PUESTA ESCÉNICA: SINMANGAS



SINMANGAS

MUESTRA ABIERTA

PROYECTO FINAL
DE LUCIANA CALDERÓN

14 DIC 7:30PM
CAJA NEGRA

FACULTAD DE
ARTES ESCÉNICAS
ESPECIALIDAD DE DANZA



PUCP