



UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO

FACULTAD DE LETRAS
DOCTORADO INTERINSTITUCIONAL EN ARTE Y CULTURA

**CONSTRUIR EL CONCEPTO DE *CUERPO COLECTIVO* EN LA DANZA
CONTEMPORÁNEA DESDE LOS PROCESOS DE CREACIÓN: LA SERPIENTE
DANZA CONTEMPORÁNEA, EN CORTO COLECTIVO Y EPIICO**

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
DOCTORA EN ARTE Y CULTURA

PRESENTA:
MARTHA YUNUÉN MORENO MORALES

DIRECTORA:
DOCTORA ALEJANDRA OLVERA RABADÁN



MORELIA, MICHOACÁN, OCTUBRE DE 2023

AGRADECIMIENTOS

A mi asesora, la doctora Alejandra Olvera que me brindó su invaluable tiempo, su atención, observaciones y consejos, además de constante aliento y una cálida guía con la que siempre me sentí respaldada y alentada para culminar esta investigación. Muchas gracias por acompañarme.

A mi estimada mesa de sinodales, la doctora Grit Kirstin Koeltzsch, la doctora María del Carmen Mena Rodríguez, la doctora Rocío del Carmen Luna Urdaibay y la doctora Teresa Puche Gutiérrez, quienes me proporcionaron observaciones precisas y sugerencias indispensables, sin las cuales este proyecto de investigación no habría llegado a una exitosa conclusión ni a su versión más pulida.

A mi compañera de posgrado, Adriana Delgado, que se convirtió en amiga cercana y confidente. Recordaré siempre todos los momentos que compartimos, desde el primer viaje para la entrevista, hasta las horas de preocupación, las noches de insomnio frente a la hoja en blanco, las charlas de motivación y las alegrías.

A mi familia, que es la base que me sostiene incontestablemente, especialmente a mi mamá. Gracias a tu amor sin límites soy quien soy. Mis logros, mi carrera y mis ánimos de ser siempre mejor te los debo a ti.

A mis amistades más queridas, a todos los que siento cerca en mi corazón aunque estén lejos en la distancia, y a los que están siempre cerca para reírse conmigo, cuidarme, animarme y abrirme otros mundos. Gracias por estar en mi vida.

A R. de quien he aprendido tanto, que me ha ayudado a crecer tanto con sonrisas y amor.
心の底から愛してる.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	8
CAPÍTULO I. EL CUERPO COLECTIVO: TEORÍA Y PRÁCTICA ETNOGRÁFICA..	23
I.1 La red conceptual.....	23
I.1.1 El cuerpo colectivo.....	25
I.1.2 Cuerpo creativo, cuerpo-contacto y multicuerpo	26
I.1.3 Cuerpo-bisagra y cuerpo-multitud	28
I.1.4 Articulando la red conceptual	30
I.2 Aproximación al cuerpo colectivo desde la etnografía de la danza, la etnografía audiovisual y la autoetnografía.....	32
I.2.1 Etnografía y procesos creativos	33
I.2.2 Posibilidades de la etnografía de la danza	34
I.2.2.1 El cuerpo del investigador	37
I.2.2.2 El vínculo cuerpo-cámara	38
I.2.3 La autoetnografía: herramientas para la investigación.....	41
I.2.4 Etnografía audiovisual y el documento etnográfico audiovisual.	42
CAPÍTULO II. LA CREACIÓN COLECTIVA	46
II.1 La creación colectiva en los siglos XX y XXI: colaboraciones y autoría compartida	48
II.2 Clasificaciones en torno de la creación colectiva.....	53
CAPÍTULO III. PRESENTANDO A LOS GRUPOS.....	58
III.1 La Serpiente Danza Contemporánea/Proyecto Serpiente	58
III.2 En Corto Colectivo Escénico	60
III.3 EPIICO (Espacio de Experimentación, Práctica e Investigación en Improvisación de Contacto)	62
III.4 Estudiantes de la licenciatura en Danza	64
III.5 Situación de las agrupaciones dentro de la creación colectiva	65
CAPÍTULO IV. ORÍGENES DEL CUERPO COLECTIVO EN LA DANZA POSMODERNA Y CONTEMPORÁNEA.....	72
IV.1 El Judson Dance Theater: crear en colectividad en la danza posmoderna	72

IV.1.1 Construyendo un cuerpo colectivo desde otros cuerpos colectivos. Antecedentes e influencias de las vanguardias del siglo XX en la danza posmoderna	72
IV.1.2 El Judson Dance Theater. Aportes	75
IV.1.2.1 El cuerpo en el Judson Dance Theater	78
IV.1.2.2 La dimensión colectiva del Judson Dance Theater	81
IV.2 Organización y creación colectiva de danza contemporánea en México: desarrollo histórico	84
IV.2.1 De lo colectivo a lo nómada, de lo nómada a lo colectivo.	86
IV.2.1.1 La década de los setenta: los “pioneros independientes”	86
IV.2.1.1.1 Expansión 7	87
IV.2.1.1.2 Forion Ensamble	88
IV.2.1.2 La década de los ochenta: el Movimiento de Danza Contemporánea Independiente	90
IV.2.1.3 La década de los noventa: el FONCA.	94
IV.2.1.4 El siglo XXI: nómadas, colectivos y poscolectivos.	97
IV.2.2 Caracterización general de los grupos independientes de danza contemporánea en México	99
 CAPÍTULO V. EL CUERPO COLECTIVO EN LA ACCIÓN CREADORA	 101
V.1 Procesos de creación colectiva: co-creadores, laboratorios y construcción de obras dancísticas.....	101
V.1.1 Momentos y fases de los procesos creativos	105
V.1.1.1 Los entrenamientos y las clases	106
V.1.1.2 Los laboratorios de movimiento	109
V.1.1.3 La improvisación, herramienta de creación colectiva.....	112
V.1.1.4 Otras etapas de los procesos creativos de danza contemporánea: composición, montaje, ensayos y obra.	118
V.2 Improvisación de contacto. Fundamentos y propuestas desde lo colectivo	123
V.2.1 Los principios de la Improvisación de Contacto	124
V.2.2 Los procesos creativos y la improvisación	127
V.2.3 El tercer cuerpo.....	132
V.2.4 El tacto y la escucha en la Improvisación de Contacto.....	134
 CAPÍTULO VI. LAS CONEXIONES PROXÉMICO-CINÉTICAS DEL CUERPO COLECTIVO	 138

VI.1 Análisis de las interacciones estéticas cotidianas	140
VI.1.1 Proxémicas y cinéticas somáticas	143
VI.1.2 El <i>underscore</i> de Nancy Stark Smith	148
VI.2 Tablas de conexiones proxémico-cinéticas. Una propuesta para mirar el cuerpo colectivo	150
VI.2.1 Conexión proxémico-cinética primaria	151
VI.2.2 Conexiones proxémico-cinéticas de congregación	152
VI.3.3 Conexiones proxémico-cinéticas de convergencia.....	156
VI.3.4 Conexiones proxémico-cinéticas de bifurcación.....	170
 CAPÍTULO VII. SER CUERPO-CONTACTO, CUERPO-BISAGRA, CUERPO-MULTITUD EN LOS PROCESOS CREATIVOS DE DANZA: CONEXIONES.....	 176
VII.1 Conexiones proxémico-cinéticas en los entrenamientos y clases	180
VII.2 Conexiones proxémico-cinéticas en los ejercicios de convocatoria	191
VII.3 Conexiones proxémico-cinéticas en los círculos de diálogo.....	195
VII.4 Conexiones proxémico-cinéticas en los laboratorios, exploraciones, improvisaciones y <i>jams</i>	199
VII.4.1 Acuerdos y consignas.....	199
VII.4.2 Creando en expansión	201
VII.4.3 Creando en reunión-aglomeración.....	204
VII.4.4 Creando en solos, parejas y multitudes	209
VII.5 El cuerpo colectivo: espacio y territorio	230
 CONCLUSIONES	 236
 FUENTES	 244
 ANEXO 1	 256
 ANEXO 2	 258
 ANEXO 3	 260

Resumen

Esta tesis se aboca a la tarea de construir y expandir la noción del cuerpo colectivo en la danza contemporánea mediante el análisis de las prácticas corporales y relaciones ocurridas durante los procesos de creación de distintas agrupaciones de danza. Este objetivo es respaldado por una revisión histórica en torno de la creación colectiva así como del surgimiento de las agrupaciones de danza; por otra parte, su sustento teórico y metodológico se alimenta de la teoría de la danza y las disciplinas de la proxémica y la cinética.

El cuerpo colectivo se presenta como una opción de resistencia frente a los procesos de individualización predominantes y frente a las normas de creación establecidas como hegemónicas en el campo del arte. Al mismo tiempo, la danza sostiene su capacidad para facilitar y fomentar la creación desde una perspectiva colectiva, donde las experiencias y el conocimiento parten siempre de una interacción y retroalimentación mutua.

Consideramos que es fundamental definir claramente el concepto de cuerpo colectivo con el objetivo de convertirlo en un marco a través del cual se pueda analizar, reflexionar y comprender el funcionamiento de diversas comunidades en la danza contemporánea e incluso de colectivos de otras áreas del arte.

Palabras clave: cuerpo, colectivo, danza, prácticas corporales, creación

Abstract

This work addresses the task of building and expanding the notion of the collective body in contemporary dance through the analysis of body practices and relationships that occurred during the creation processes of different dance groups. This objective is supported by a historical review around collective creation as well as the emergence of dance groups; on the other hand, its theoretical and methodological support is fed by dance theory and the disciplines of proxemics and kinetics.

The collective body is presented as an option of resistance against the prevailing individualization processes and against the norms of creation established as hegemonic in the field of art. At the same time, dance maintains its ability to facilitate and encourage creation from a collective perspective, where experiences and knowledge always result from mutual interaction and feedback.

We believe that it is essential to clearly define the concept of collective body with the aim of converting it into a framework through which to analyze, reflect on and understand the functioning of various communities in contemporary dance and even collectives from other areas of the arts.

Keywords: body, collective, dance, bodily practices, creation

Cuerpo colectivo, cuerpo bisagra, cuerpo contacto, articularnos, cuerpo membrana, marea, cardumen, semillas en el sartén, agua y aceite, agua y azúcar, cuándo, cómo, por qué, dónde, por cuánto tiempo. (Participante anónimo. Círculo de diálogo en el Encuentro de Improvisación de Contacto 2022 de EPIICO).

INTRODUCCIÓN

En el contexto actual de la sociedad globalizada, promotora de las lógicas y tendencias consumistas e individualistas, nos encontramos sumergidos en un sistema vertical que impone su hegemonía y normas sobre los cuerpos. Cuerpos a los que vincula e identifica con productos y objetos, a los que modela y encaja en categorías, etiquetas y significados a través de innumerables dispositivos y espacios de regulación. Es ahí donde las prácticas colectivas y la creación artística se presentan como uno de los bastiones fundamentales para la generación de modos alternativos de vida y como constructoras de nuevas miradas en torno de las corporalidades.

El mundo es *ineludiblemente corporal* (Castillo 2015). La primacía del cuerpo, como dimensión común del ser humano es el sitio de contacto y de relación con los otros y con el entorno. Los teóricos y artistas a quienes acudimos en esta investigación y que han puesto el acento en el cuerpo, colocan en primer plano a la experiencia sensible como vía para las transformaciones que se efectúan en las prácticas, en las representaciones sociales y en la misma configuración de la sociedad.

Desde mitades del siglo XX, lo que hoy se conoce como las *artes del cuerpo* (los *happenings*, el *performance*, el arte relacional, la danza y el teatro), comenzaron a cuestionar y a poner en evidencia los “modos de uso, abuso y des-uso, e instrumentalización de la condición corporal humana por todas las formas del poder y sus violencias” (Castillo 2015, 10), y lo han hecho mediante sus prácticas creativas, pero también desde sus modos de organización. Las *artes del cuerpo*, con un afán de transversalidad que compartieron con otros campos del arte, abrieron paso a la experimentación e investigación con énfasis en la experiencia, en el acontecimiento, en los procesos, en el acercamiento del arte con la vida cotidiana y en la construcción de *intersensibilidades* (Castillo 2015), es decir, intercambios de sensibilidades que atraviesan tanto a los sujetos como a las colectividades.

El cuerpo volvió a estar en el centro de los debates, pero ya no como el cuerpo escindido de la razón, sino constituido como ser-cuerpo, como un todo inseparable. En ese sentido, las visiones de los artistas de las *artes del cuerpo* concordaban con la fenomenología del filósofo Maurice Merleau-Ponty: buscaban la reivindicación del saber adquirido, experimentado y generado en y por el cuerpo, que no es un saber racional, pero sí es *conciencia de cuerpo* que

permite conocer, experimentar y entender el mundo. Al mismo tiempo, las *artes del cuerpo* abrieron espacios de agencia porque posibilitaron formas no hegemónicas de pensarse y de relacionarse, visibilizando y encarnando otros modos de convivencia y existencia.

A partir de la crítica y de la consecuente ruptura del binomio cuerpo-mente y del surgimiento del *giro corporal* que cobró fuerza desde la década de los noventa, en el campo de las humanidades se fundaron los llamados *estudios del cuerpo*, muchos de los cuáles han abrevado de la fenomenología y del existencialismo. Desde entonces, se ha revalorizado y abordado el cuerpo desde muy diversos ángulos disciplinarios, temáticos, metodológicos y teóricos, y se ha construido una multiplicidad de propuestas de experimentación e investigación que ha aportado de forma importante a la crítica, la reflexión y la teorización en torno del cuerpo. No obstante, la mirada que existe del cuerpo en las artes se acota a una pequeña parcela a la que, sin embargo, se incorporan cada vez más teóricos, sobre todo desde la filosofía, la teoría de la danza, la etnografía de la danza y desde la misma práctica de la danza y de las artes vivas.

Las prácticas corporales que comenzaron a desarrollarse desde las propuestas de Merce Cunningham en la década de 1950, encontraron un emplazamiento importante en la Judson Memorial Church¹ y en el posterior nacimiento de la danza de improvisación de contacto.² Los artistas que se formaron en esos espacios y que se autodenominaron como posmodernos, fueron los que cuestionaron más profundamente las bases del hacer danzario en ese momento. Las formulaciones de la danza posmoderna cambiaron las formas de enunciación y presentación del cuerpo, aterrizando en la concepción de que el ser humano no *tiene* cuerpo, sino que *es* cuerpo, pues no es posible una separación entre el ser y su corporalidad, no puede existir la conciencia separada de la materia corporal. Estas nociones, que se encontraban en concordancia con lo que había planteado Merleau-Ponty en la década de 1940, marcaron un parteaguas que condujeron al cuestionamiento de la teoría de la representación y, a partir de ese momento, el ser-cuerpo que danza dejó de pensarse como un instrumento que representa o que interpreta algo fuera de sí mismo. Se comenzó a concebir al cuerpo como un

¹ La Judson Memorial Church fue un espacio que albergó a la comunidad de pioneros de la danza posmoderna y que desarrolló sus actividades en la década de los sesentas.

² Esta danza también es referida por los practicantes e investigadores como *contact improvisation*, *contact impro*, o simplemente *contact*. En este trabajo nos referiremos a esta corriente como improvisación de contacto o *contact*.

acontecimiento, de lo que se desprendieron nuevas formas de moverse, de entenderse y de ser cuerpo, de vivir la corporalidad ahora como un proceso de construcción constante que nunca está cerrado ni completo.

Desde la teoría y la práctica de la danza, se ha hablado del cuerpo individual como raíz del accionar y de la creación, sin embargo, fue la danza posmoderna la que planteó la desestructuración y desjerarquización de dicho cuerpo y uno de los presupuestos fue la construcción de la danza en colectividad, constituyéndose la organización y la acción creativa y performativa a partir de un *cuerpo colectivo*. Tomando como base esa perspectiva, se instauraron formas de organización en colectividad y maneras alternativas de crear centradas en el hacer colectivo, por lo que fue en esas instancias donde se originó la idea del *cuerpo colectivo*.

Actualmente, existe una diversidad de grupos, compañías y colectivos de danza que se empeñan en salir de las estructuras verticales y procuran funcionar como unidades de creación, a pesar de plegarse a ciertos mecanismos de validación y negociaciones propias del campo artístico, en muchas ocasiones van contracorriente de lo que proponen las políticas culturales del Estado y las formas normadas de corporalidad. Así pues, la noción de *cuerpo colectivo* se encuentra presente no solamente en la práctica de las artes escénicas, sino en los trabajos académicos que se han desarrollado acerca de los colectivos artísticos, de la danza posmoderna y contemporánea, y se ha erigido como base desde la que, a lo largo de varias décadas, se han cuestionado las formas hegemónicas de organización social, del hacer danza y de vivir la corporalidad.

Ahora bien, si consideramos que el *cuerpo colectivo* no es sólo un agregado de cuerpos individuales y que es un fenómeno efímero pero observable, ¿cómo podemos definirlo?, ¿qué es el *cuerpo colectivo* y cómo se manifiesta en los procesos de creación de la danza actual?, y ¿qué elaboraciones teóricas de la filosofía y la teoría de la danza pueden ayudarnos a construirlo como concepto?

El proceso de concepción de nuestro objeto de estudio tuvo su origen en la experiencia previa de la investigadora en el mundo de la danza que se remite a unos 10 años atrás: como asistente a los cursos de danza que se ofertan en Morelia, Michoacán y como espectadora en

las presentaciones de diversos grupos y compañías.³ En esos andares, y mediante las relaciones que llegamos a formar con artistas de ese campo, nos fue posible observar el fenómeno que formulamos como foco de nuestra investigación. Desde aquí, volvimos nuestra mirada a las teorías y nociones que nos ayudaron a explicar y construir el fenómeno observado y que, posteriormente, se consolidó en un movimiento constante de ir y venir entre la construcción teórica, las prácticas de observación, de registro y de participación en el campo.

El presente proyecto surgió de la corriente de preguntas por el cuerpo, por la danza, por las prácticas corporales y las maneras de vivir la corporalidad que se han formulado en diversos espacios disciplinarios. Las corporalidades definen constantemente el ser y estar de las personas y son atravesadas por una infinidad de ejes y vertientes relacionados con el poder, la cultura, el género, la sexualidad, las relaciones afectivas y sociales, lo simbólico, lo discursivo, la creatividad y la libertad. Sin embargo, lo que nos interesa en esta investigación son las prácticas colectivas de creación, es decir, la conformación de un *cuerpo colectivo* en estado de danza, y que deviene de lo que en principio enunciaron los artistas de la danza posmoderna.

Nuestra inquietud nace, pues, de la necesidad de desarrollar conceptualmente la noción de *cuerpo colectivo* presente en las formas creativas de agrupaciones de danza contemporánea que se encuentran en activo y que en el amplio contexto mundial proponen una alternativa contestataria a los procesos de individualización y de creación hegemónicos. Aquí, el *cuerpo colectivo* actúa como la unión de creatividades subjetivas encaminada hacia una multiplicidad creadora y opuesta a la lógica del individuo aislado y autosuficiente. Este

³ La historia de la danza contemporánea en Morelia, Michoacán, se remite a los años cuarenta del siglo XX, con la inserción del ballet y la danza moderna en los recintos culturales y algunos pequeños espacios educativos. Fue hasta las décadas de los setenta y ochenta que surgieron los llamados artistas pioneros, quienes empezaron a institucionalizar y profesionalizar a la danza contemporánea en los espacios conocidos como los “semilleros”, tales como la Casa de la Cultura. A partir de la década de los noventa, emergieron las primeras generaciones de profesionales egresados de la recién fundada licenciatura en danza de la Escuela Popular de Bellas Artes. A lo largo de su historia y hasta la actualidad, en la ciudad se han creado muchas compañías y colectivos, los cuáles han conformado a las generaciones principales de artistas de la danza de Morelia. Para profundizar en la historia de la danza contemporánea en esta ciudad, consultar: Moreno, Martha Yunuén. 2017. *Política Cultural y Educativa en la Profesionalización de la Danza Contemporánea en Morelia (1970-2009) (Tesis de Maestría)*. Morelia: UMSNH.

modo de operar no solamente se manifiesta en el ámbito artístico, sino que podemos encontrarlo, por ejemplo, en comunidades científicas y académicas. Es decir, la idea de colectividad es una constante en un mundo cuyas lógicas tienden a la individualización. De ahí que la fuerza de la danza consista en posibilitar y promover la creación desde la horizontalidad colectiva, donde los otros siempre están *coimplicados*.

Ahora bien, la creación en colectivo ha sido estudiada por una variedad de teóricos cuyos enfoques anteceden y dan cimiento a este trabajo. Debido a su complejidad, no existe una definición última y precisa de lo que es la creación colectiva, pero sí una amplia gama de aportaciones, perspectivas y clasificaciones de teóricos del arte como Karl Popper (1980), Nicolás Bourriard (2008), René Passerón (1981), Charles Green (2001), Claire Bishop (2006), Teresa Marín (2003), Txaro Arrazola (2012), y un largo etcétera. Tanto René Passerón⁴ como Frank Popper⁵ pusieron en duda que la actividad creativa pudiera provenir sólo de una única mente y se propusieron analizar las diferentes modalidades de creación grupales y sociales.

Popper (1989) vincula la creación colectiva a lo que llama *nuevo arte popular*, arte producido por cualquier persona común o por una combinación de distintas mentes, fueran consideradas como artistas o no. Por su parte, Charles Green (2001), nos dice que uno de los momentos más fructíferos en cuanto a modalidades de colectividad en el arte occidental contemporáneo se dio a finales de la década de los sesenta y durante toda la década de los setenta.

Nicolás Bourriard⁶ es otro teórico que en su *Estética Relacional* (2008) postuló al arte relacional como aquellas prácticas artísticas y autónomas que se basan en las interacciones y relaciones humanas, y pertenecientes a un contexto social específico, lo que amplía la noción de autoría compartida, incorpora la intersubjetividad y sitúa la construcción colectiva de sentidos como un tema central. En estas modalidades ubicadas ya en el siglo XXI, la obra es *lo que ocurre* por las invitaciones, los encuentros, las citas o las convivencias organizadas por los artistas para el público, y que se instauran como espacios de comunicación y relación alternos a los esquemas sociales dominantes y a la comunicación de masas.

⁴ Pintor e historiador del arte.

⁵ Historiador del arte.

⁶ Crítico, curador e historiador del arte.

Grant Kester⁷ extiende los límites del arte relacional hacia lo que llama arte dialógico, que desancla las prácticas artísticas de los circuitos del arte y las vincula a actividades más amplias como el trabajo social, la etnografía y el *artivismo*;⁸ estos se fundamentan en el diálogo y la colaboración, y nos hablan de procesos de resignificación de lo que se considera arte. El público ya no se concibe como tal sino como parte de la comunidad y como co-creador de las piezas en las que el artista sólo es el facilitador de las situaciones dialógicas (Krent 2013).

Teresa Marín⁹ propone dos definiciones de creación colectiva: una en la que establece el acto de crear en colaboración con un objetivo común, a diferencia de la creación individual; y otra en la que la colaboración la llevan a cabo individuos diferentes que comparten principios, objetivos, experiencias y/o estilos. En un trabajo posterior, Marín amplía su definición y señala que la creación colectiva abarca múltiples formas de crear o producir de manera colaborativa, y que estas formas conllevan diversos niveles de corresponsabilidad, de implicación y de reconocimiento de la autoría, pero lo que está siempre presente es la afirmación de la creación junto con otros (Marín 2007; 2008).

Marín también evidencia que la creación colectiva ha sido ignorada a raíz del mito del creador único y aislado con el que se han legitimado y asignado valor simbólico y económico a las obras de arte. Al cambiar la forma de entender el acto de creación en el siglo XX y considerarlo como algo de carácter colectivo, no solamente sale a la luz la implicación de varias personas en el hacer artístico, sino que se acepta como plausible que:

los procesos creativos pueden ser compartidos tanto en las fases de materialización como en la idealización o conceptualización, lo que supone aceptar la corresponsabilidad y el reconocimiento de algún grado de coautoría. [A ello se añaden] procesos derivados de la interacción [...] que fundamentalmente tiene que ver con la comunicación, el desempeño de roles y actividades, así como los aspectos de carácter afectivo y vivencial (Marín, T., 2007, pp. 210-211).

⁷ Historiador del arte y profesor.

⁸ El artivismo es un cruce entre arte y activismo y refiere prácticas que abarcan cualquier disciplina artística que produce piezas artísticas que buscan la reivindicación de los derechos humanos, la denuncia de la violencia y el saneamiento de los lazos sociales. Por lo general es promovido por colectivos, asociaciones civiles y artistas.

⁹ Artista, investigadora y profesora especialista en teoría y práctica de creación colectiva y prácticas autogestivas.

En este breve repaso de las propuestas sobre creación colectiva señalamos algunas perspectivas que han abordado la creación colectiva y que abonan a los debates sobre la conformación de las autorías y las interrelaciones que las posibilitan respaldadas por diferentes principios éticos, filosóficos, sociales y políticos. Los diversos niveles de difuminación de los nombres individuales no sólo presentan dificultades para ser incorporados al sistema del arte, sino que conllevan la configuración de una identidad del *nosotros* que cuestiona los valores establecidos alrededor del concepto de autor por dicho sistema en el mercado del arte. La autoría compartida pasa a tomar el lugar de la autoría individual como un efecto colectivo.

Enfocándonos específicamente en el campo de la danza, quienes han hecho más esfuerzos por aproximarse a la teoría en las últimas décadas han sido los artistas de la danza, a los que se han sumado propuestas interdisciplinarias desde las ciencias y las humanidades. Así pues, existen varios estudios que desde el campo disciplinario de la danza se han enfocado en las lógicas de organización y autogestión de agrupaciones de artistas de la danza.

En una de sus obras más extensas, *Danza y poder* (2006), la doctora Margarita Tortajada perfila y examina las circunstancias históricas en las que surgieron los primeros grupos independientes de la danza contemporánea en México y los modos en que estos trabajaron desde la idea de la colectividad y la horizontalidad. Mientras tanto, en *Danza y género* la autora pone el acento en el cuerpo, el cual, al estar determinado por la visión racionalista, se ha ignorado como “fuente de conocimiento y poder”, obviando su capacidad transgresora (Tortajada 2011, 19) Tortajada habla del cuerpo individual, un cuerpo subjetivo y privado que se constituye en cuerpo social mediante las prácticas, sentidos, significados y contenidos que adquiere culturalmente: “el cuerpo tiene una doble dimensión: público-privado y objetivo-subjetivo, y a través de él es posible entender la relación social-individual” (Tortajada 2011, 22). Así pues, aunque en sus investigaciones ha examinado agrupaciones de danza cuyo motor de creación es netamente colectivo, el enfoque de la autora se ha dirigido principalmente hacia la recuperación de la memoria histórica, lo que nos plantea el desafío pendiente de desarrollar el concepto de *cuerpo colectivo* en esta época y en las que están por venir, y de teorizar sobre cómo funcionan sus procesos de trabajo.

Las condiciones de creación de danza contemporánea en México (1988-2012), investigación doctoral de Mónica Rueda (2006), enfatiza las particularidades de los grupos

independientes y las interrelaciones de la creación artística con las políticas culturales gubernamentales. La autora busca construir categorías de análisis para las investigaciones sobre los procesos de creación, organización y subsistencia de los grupos de danza, a los que caracteriza como espacios de resistencia con un fuerte sentido de colectividad. Rueda se enfoca principalmente en las condiciones materiales y económicas en que dichos grupos se desarrollaron:

Surgió entonces una generación de jóvenes que quisieron probar nuevas formas de organización para hacer danza [...] Tenían claro que querían innovar tanto en sus creaciones, como en la manera de organizarse. Se fundaron pequeños colectivos, con estructura participativa y mucho más horizontal. Dichos colectivos fueron reconocidos en el gremio de la danza como grupos independientes, en oposición a las compañías subsidiadas, haciendo referencia tanto a su independencia creativa, como al hecho de que ellos no recibían entrega de recursos constantes (Rueda 2006, 138).

De este modo, la autora habla de una reorganización del campo de la danza contemporánea y de las políticas culturales a partir de lo cual comenzaron a desaparecer las compañías subsidiadas y surgieron los poscolectivos.

El trabajo de Carolina Galea, *Auto-organización de las Artes Escénicas en Chile* (2015), busca responder al cuestionamiento de cómo los colectivos artísticos, especialmente aquéllos que trabajan las artes escénicas, construyen y conservan su independencia y qué estrategias utilizan para subsistir en su entorno social. La autora utiliza la teoría de los sistemas sociales de Niklas Luhman para definir a los colectivos artísticos como sistemas organizacionales con estabilidad en el tiempo, que se encaminan a la creación colectiva y dentro de los cuáles los integrantes cumplen roles determinados, definen metas comunes y comparten una identidad (Galea 2015). Partiendo de la perspectiva del sociólogo Howard Becker, Galea destaca la dimensión colectiva de la creación como un elemento fundamental en las artes escénicas, y nos da luz para aproximarnos al estudio de los colectivos, aun cuando el tema del cuerpo está ausente de su análisis.

En *Historicidad corporal y el cuerpo en la danza* (2013) Pilar Leal y Estefanía Pereira delinear una conceptualización del *cuerpo colectivo* en la que adjudican a la danza una esencia colectiva, y donde la implicación de cuerpos diversos para con los otros y la sincronía son centrales:

La colectividad viene desde el origen de la danza, la danza es originaria.
En la colectividad de la danza, el poder de la interpretación es importante

ya que es en ese suceso en que existe una diversidad de cuerpos, de experiencias, de movimientos, en el que se requiere la atención a nivel tridimensional por parte de un cuerpo para todos esos cuerpos. En la colectividad, se evidencia esa sincronía espacial, temporal y corporal de los cuerpos danzando y devela a través de la interpretación de cada cuerpo, esa capacidad corporal común que permite una comunicación orgánica, fluida, acogida a todos los sentidos y que comúnmente en la danza se conoce como *escucha grupal* [...] Lo efímero de la danza por un momento es, en los intérpretes, un solo momento, un solo movimiento, un solo ritmo, una sola danza. Un solo cuerpo. (Leal y Pereira 2013, 56).

A partir de los elementos que rodean esta caracterización del *cuerpo colectivo*, como el sentido del común, de la *coimplicación* y del acontecimiento, Leal y Pereira lo bosquejan como un elemento más de la danza, aunque no desarrollan el concepto a lo largo de su investigación.

El trabajo *Construir singularidades y colectividad: la creación colectiva en la danza* (Botelli, Machado y Machado 2012 b) es una investigación académica en la que se conectan planteamientos sobre la danza, el cuerpo y la creación colectiva. Aquí la dimensión colectiva de la creación danzaria se propone como una contestación a la situación del cuerpo como objeto del consumo y la exaltación del individuo emanados de las lógicas capitalistas. Nuestro propio trabajo se inspiró en las propuestas teóricas de esta investigación que, aunque no llega a desarrollar la noción de *cuerpo colectivo*, aborda la cuestión del hacer danza y ser cuerpo a partir de la interrelación de las subjetividades, y entiende la colectividad como una forma de crear algo singular que no es posible que logre un individuo separado de la comunidad. En ese sentido, concibe a la danza como promotora y posibilitadora de otras maneras de vivir el cuerpo, de democratizarlo, de construir saberes y visibilizar percepciones, valores y sensibilidades no hegemónicas.

Podemos observar que en las investigaciones aquí revisadas se manifiesta la idea del colectivo y de los grupos independientes que actúan en colectividad, hay un reconocimiento de las características de estos cuerpos colectivos, pero no se enfoca de manera precisa la práctica de la creación en colectividad a partir de la dimensión corporal ni qué es lo que define a ese *cuerpo colectivo*, por lo que estos trabajos dan paso a esta posibilidad.

Como mostramos en los antecedentes, al momento de esta investigación no localizamos trabajos académicos que se enfocaran específicamente en teorizar acerca del *cuerpo colectivo* en la danza contemporánea. Si bien, desde las humanidades se han hecho estudios acerca de los procesos organizativos, administrativos y de gestión de los colectivos

artísticos, son escasos los trabajos que se han dedicado al análisis de los procesos de creación en colectividad, y más escasos son aquellos que se abocan a esta temática desde la teoría de la danza o desde los estudios del cuerpo. Por otra parte, existen investigaciones y textos que se han centrado en los colectivos artísticos y que han propuesto clasificaciones para su estudio y caracterización, sin embargo, los hemos encontrado limitados para estudiar a los grupos de artes escénicas, específicamente de danza contemporánea.

Nos pareció pertinente construir este concepto, ya que existen muchos trabajos sobre creación o colaboración colectiva donde se proponen caracterizaciones y definiciones de los grupos, los equipos o los colectivos artísticos, siendo de las más conocidas el *grupo comunidad* de René Passerón o los *microcosmos* de Teresa Marín; se les ha pensado también como *entes creativos* (Taxos Arrazola), o como *sistemas organizacionales* (Carolina Galea). No obstante, estas definiciones tienen limitaciones al momento de mirar desde ellas a las agrupaciones de danza, principalmente porque la dimensión corporal está ausente.

Precisamente, lo que quisimos aportar con nuestra investigación fue construir y desarrollar el concepto de *cuerpo colectivo* en la danza actual, dado que, como pudimos observar, emerge en las investigaciones teóricas y en el hacer propio de los artistas, pero no ha sido suficientemente teorizado. Esto lo logramos con base en la teoría de la danza y las disciplinas de la proxémica y la cinética mediante el análisis de las prácticas colectivas de creación de las compañías La Serpiente, En Corto Colectivo y EPIICO. Dichas agrupaciones se conciben como *cuerpos colectivos* que se organizan y crean desde la idea de colectividad, noción que, a su vez, proviene de lo que enunciaron los artistas de la danza posmoderna.

Consideramos que era necesario precisar conceptualmente dicha noción en aras de que el concepto se constituya en una lente para observar, pensar y entender el funcionamiento de distintas agrupaciones de la danza actual que aborden sus procesos creativos en colectividad. Para tal propósito, partimos de la siguiente hipótesis: el concepto de *cuerpo colectivo*, que como modo creativo/organizativo puede encontrarse en la danza contemporánea actual puede construirse mediante la observación y el análisis de las dinámicas y procesos de creación de quienes performan dichas prácticas. De forma simultánea, puede cimentarse mediante el diálogo con la red conceptual que vinculamos a él, a saber: el cuerpo-contacto, el cuerpo-bisagra, el cuerpo-multitud, el multicuerpo y la intercorporalidad.

Esta hipótesis, la trabajamos planteándonos las siguientes preguntas generales: ¿Qué elementos e interrelaciones corporales constituyentes de los procesos creativos de las agrupaciones de danza La Serpiente, En Corto Colectivo y EPIICO nos posibilitan la construcción del concepto de *cuero colectivo* en el contexto de la danza actual? Y ¿cómo esos elementos entran en diálogo con las conceptualizaciones asociadas a *cuero colectivo*: cuerpo-contacto, cuerpo-bisagra, cuerpo-multitud, multicuerpo e intercorporalidad?

Nuestras preguntas específicas fueron las siguientes: ¿Dónde se gesta históricamente el concepto de *cuero colectivo* en la danza del siglo XX?, ¿cómo se manifiestan las nociones de cuerpo-contacto, cuerpo-bisagra, cuerpo-multitud y multicuerpo en las prácticas y discursos de La Serpiente, En Corto Colectivo y EPIICO?, ¿qué elementos e interrelaciones corporales nos permiten afirmar que el *cuero colectivo* de La Serpiente, En Corto Colectivo y EPIICO funciona como cuerpo-contacto, cuerpo-bisagra, cuerpo-multitud y multicuerpo? Y ¿cómo opera el *cuero colectivo* de La Serpiente, En Corto Colectivo y EPIICO desde la intercorporalidad?

Con base en ellas, el objetivo general que perseguimos fue desarrollar el concepto de *cuero colectivo* desde los procesos de creación de La Serpiente, En Corto Colectivo y EPIICO, mediante un diálogo simultáneo entre la práctica etnográfica y la red conceptual que conformó a dicho concepto en el contexto de la danza contemporánea.

Más específicamente, nos propusimos identificar los orígenes históricos de la idea del *cuero colectivo* en la danza del siglo XX; definir los modos en que las prácticas y discursos de La Serpiente, En Corto Colectivo y EPIICO se manifiestan como *cuero colectivo*; explicar qué elementos e interrelaciones corporales constituyen y caracterizan al *cuero colectivo* como cuerpo-multitud, cuerpo-contacto, multicuerpo y cuerpo-bisagra durante los procesos de creación de las agrupaciones; y finalmente, dilucidar cómo desarrollan sus procesos creativos delineando el carácter de *intercorporalidad* y sinergia en el *cuero colectivo* y observando cómo se manifiesta en su universo discursivo y de prácticas.

Así pues, en un proceso de ir y venir entre la teoría y la realidad percibida, establecimos un diálogo entre la observación del hacer creativo de las agrupaciones y la red conceptual vinculada al concepto de *cuero colectivo*. Esta acción dialógica fungió como nuestro esquema teórico, el cual se desarrolló en la red conceptual presentada en el capítulo I. Esta se fundamentó en los aportes de la filosofía y la teoría de la danza, considerando que utilizamos

los conceptos como guías o como lentes para mirar el objeto de estudio. Tales fundamentos se pusieron en juego con las evidencias recogidas del fenómeno observable, para lo cual, la observación y la participación (cuando fue posible) fueron una base importante. Consideramos entonces necesarias la utilización de técnicas etnográficas para la realización de trabajo de campo mediante:

- a) La observación del hacer colectivo de las agrupaciones en momentos determinados y previamente acordados en que se encontraban inmersas en procesos creativos.
- b) Un registro fotográfico y audiovisual del trabajo de campo que complementó las descripciones y ayudó a entender las dinámicas de creación colectiva de las agrupaciones.¹⁰
- c) Entrevistas semiestructuradas. Las entrevistas son herramientas que devienen de la esfera de lo subjetivo y de lo intersubjetivo, y permitieron captar experiencias y sentires expresados en el discurso de quienes conforman el *cuerpo colectivo*.
- d) Un registro autoetnográfico de la participación de la investigadora en determinadas actividades de algunos de los grupos.

Por otro lado, las entrevistas se configuraron siguiendo el método de elicitación etnográfica de James Spradley (1979), el cual contribuyó a encontrar y analizar las categorías que utilizan los investigados para construir su universo discursivo, mediante el cual entienden, clasifican y construyen su mundo; así como las interrelaciones existentes entre dichas categorías y el contexto en el que las producen.

Los tipos de preguntas se dividieron en tres: descriptivas, estructurales y de contraste. Las descriptivas aluden a la memoria, los recuerdos, las emociones y la descripción de personas, lugares o acontecimientos; las estructurales pretenden recuperar las categorías y términos dominantes¹¹ a partir de los cuáles los sujetos ordenan y entienden su mundo de la vida; las contrastantes se utilizan para corroborar o distinguir significados atribuidos a esas categorías y términos por los sujetos (Spradley 1979). Se desarrollaron en torno de siete ejes temáticos: historia personal y de la agrupación, las concepciones sobre la danza, las concepciones sobre el cuerpo, las dinámicas de creación en colectivo, los procesos creativos,

¹⁰ En el marco de las libertades individuales y el derecho a la protección de la propia imagen, los integrantes de los grupos que colaboraron con este proyecto aceptaron la toma y el uso de su imagen y voz, las cuales serán utilizadas únicamente para los fines académicos de esta investigación.

¹¹ Los dominios son los tópicos, temas y categorías centrales o recurrentes en el discurso de los hablantes.

la organización grupal, y el entrenamiento. Estas fueron adaptándose conforme surgía información particular en cada sesión.

Posteriormente transcribimos las entrevistas, y siguiendo el método de elicitación etnográfica, trabajamos las sesiones para realizar un análisis componencial del discurso, durante el cual se identificaron diferentes términos dominantes y categorías subyacentes, los cuáles se organizaron en cuadros de relaciones semánticas y en mapas mentales. Este método nos permitió organizar y visualizar una parte del universo discursivo de cada agrupación en particular, en torno de conceptos clave desde los cuáles trabajan y que facilitaron la explicación y profundización del funcionamiento de los grupos como *cuercos colectivos*.

Así pues, en el primer capítulo elaboramos un primer bosquejo del concepto de *cuercos colectivo* como una convergencia y un punto de encuentro de las nociones de *cuercos contacto*, *cuercos-bisagra*, *cuercos-multitud* y *multicuercos*. Buscamos conectar estos personajes conceptuales con las ideas de sinergia, de la *intercorporalidad* y del *nosotros*. También presentamos la metodología propuesta explicando por qué la etnografía de la danza, la etnografía audiovisual y la autoetnografía son aproximaciones metodológicas apropiadas para abordar nuestro tema de investigación. Asimismo, describimos las herramientas técnicas que proporcionan y que posteriormente aplicamos durante la fase de trabajo de campo.

En el segundo capítulo nos adentramos en la noción de creación colectiva con el propósito de respaldar nuestro concepto al ubicar al *cuercos colectivo* en el marco histórico de los procesos creativos del arte de los siglos XX y XXI. Ponemos de relieve las contribuciones y categorizaciones de expertos en el ámbito de la creación colaborativa, lo que nos permite esquematizar la amplia gama de modalidades en las que se ha manifestado la creación colectiva.

Dentro del capítulo tercero, presentamos el perfil de cada uno de los grupos que colaboraron con este trabajo, explorando su trayectoria y su enfoque artístico. Además, incorporamos sus propias perspectivas sobre su identidad como agrupación creativa. La elección de estos grupos para nuestro estudio se basa en su participación en el fenómeno investigado, así como en su capacidad para servir como ejemplos concretos de nuestro concepto debido a sus métodos de creación.

En el cuarto capítulo, exponemos las influencias ejercidas por las vanguardias y neovanguardias artísticas de la primera mitad del siglo XX, así como los enfoques

innovadores que generaron en las propuestas de la danza posmoderna y contemporánea. En un segundo momento, describimos las contribuciones conceptuales y artísticas más destacadas del grupo Judson Dance Theater, con el objetivo de resaltar la dimensión colectiva que se promovió en su trabajo. Asimismo, presentamos las principales características de las agrupaciones de danza contemporánea en México, con el propósito de resaltar la cohesión que se originó a partir de estas iniciativas. Establecemos las distinciones entre las compañías financiadas por el gobierno y los grupos independientes, y trazamos una trayectoria histórica de la formación de colectivos y agrupaciones de danza en México desde la década de los sesenta, haciendo hincapié en sus particularidades y en cómo el espíritu de colaboración y creatividad dio forma a la escena contemporánea en la que operan las agrupaciones que estudiamos.

Para el quinto capítulo, analizamos las fases generales que componen los procesos de creación colectiva a través de la revisión de literatura especializada y de las observaciones realizadas durante la investigación de campo. Estas fases se pueden agrupar en: sesiones de entrenamiento y clases, círculos de diálogo y laboratorios. Dentro de este análisis, destacamos la importancia de la improvisación como una herramienta clave para la creación. En otro momento, dedicamos un apartado específico a la danza de improvisación de contacto para destacar las cualidades creativas de esta corriente del movimiento.

En el sexto capítulo, nos centramos en la consideración de la dimensión relacional y corporal y en cómo esta nos permite identificar las prácticas corporales involucradas en los procesos creativos y destacar las dinámicas de interacción, comunicación y diálogo dentro de cualquier grupo de bailarines. Para lograrlo, exploramos la base teórica de Katya Mandoki sobre las interacciones estéticas cotidianas, los códigos proxémicos de Edward Hall y el *underscore* de la bailarina Nancy Stark Smith. Aquí también presentamos uno de los aportes fundamentales de esta tesis: nuestra propuesta para analizar el movimiento y las dinámicas de relación de los grupos, utilizando la proxémica y la cinética. Desarrollamos así, lo que denominamos conexiones proxémico-cinéticas, que son aquellas intrínsecas a cualquier situación en la que un cuerpo interactúa con otro en un espacio concebido para la creación.

Finalmente, en el último capítulo aplicamos nuestro análisis a cada una de las etapas identificadas en los procesos creativos de los grupos, con el fin de señalar cómo estos se manifiestan como *cuerpo-contacto*, *cuerpo-bisagra*, *multicuerpo* y *cuerpo-multitud*.

Resaltamos la simultaneidad, la repetición y la consistencia de las interacciones en los entrenamientos y clases, los círculos de diálogo, los ejercicios de convocatoria y los laboratorios, detectando las diversas categorías de conexiones y los patrones de las distribuciones a lo largo dichos episodios, revelando tanto la amalgama de significados compartidos como la expresión de experiencias individuales. Sostenemos que las repeticiones y tendencias en los movimientos, desplazamientos y relaciones infunden un valor simbólico al espacio que los cuerpos han generado conjuntamente. Estas repeticiones nos proporcionan información sobre la experiencia de habitar y dar vida al espacio, y a su vez, este es definido como un territorio al que se le otorgan dimensiones, límites y funciones colectivas.

CAPÍTULO I. EL CUERPO COLECTIVO: TEORÍA Y PRÁCTICA ETNOGRÁFICA

I.1 La red conceptual

En este primer capítulo desarrollamos la red conceptual que hemos tejido en función de nuestro objetivo de investigación, que es construir el concepto de *cuero colectivo* en la danza contemporánea actual a partir de los procesos de organización y creación de tres agrupaciones de danza. Aunque no es definida explícitamente, la noción de *cuero colectivo* concurre no solamente en trabajos de investigación acerca de los colectivos artísticos y de la danza posmoderna y contemporánea, sino que se ha erigido como base desde la que se han cuestionado las formas hegemónicas de organización social, del hacer danza y de vivir y enunciar las corporalidades. En esta investigación enfocamos nuestra atención en la dimensión creativa del actuar del *cuero colectivo*, donde este es una condensación e intersección de nociones que se entretajan con el sentido del *nosotros*, y otros conceptos como la *intercorporalidad* y la sinergia.

Elegir qué conceptos, nociones y categorías se enlazan con nuestro concepto para explicar fenómenos observables en lo que conocemos como nuestra realidad es una labor vinculada con el trabajo creativo de quien investiga, es decir, se trata también de un proceso de creación. Al evidenciar las redes que tejemos con nuestro concepto, señalamos las relaciones que guarda con las búsquedas de múltiples investigaciones, reconocemos las influencias de las ideas de otras personas en nuestro hacer y las insertamos en un diálogo, en un flujo de intercambio de visiones y perspectivas. Nos parece, pues, pertinente y acertada la afirmación de la investigadora de danza, Roxana Ramos, cuando enuncia que:

Escribir y estar en contacto con las palabras es una construcción mental, en la que evidentemente están involucrados el pensamiento, las sensaciones, las emociones, el cuerpo; un proceso que requiere de diálogo constante [...] un juego, porque brinda la posibilidad de hilar palabras, conceptos e ideas; trasponerlos, mezclarlos, crearlos para dar sentido, [...] dar movimiento y vitalidad a todo aquello que se ha encontrado. (R. Ramos 2008, 75-76).

En *¿Qué es la filosofía?* (1997), Gilles Deleuze y Félix Guattari explican que los conceptos no son inventos o fabricaciones, sino creaciones, pues en parte provienen de la dimensión de lo sensible, y necesariamente llevan consigo el sello de quien los crea. Los

conceptos nacen en función de su necesidad, es decir, de conjuntar las palabras que nombren aquello que desean señalar o un problema al que aluden, pero no constituyen formaciones acabadas o finitas. Expresan el acontecimiento, pero no su esencia o la cosa en sí.

Deleuze y Guattari nos dicen que un concepto está necesariamente acompañado de personajes conceptuales, que son los que abonan a su definición y posibilitan la aparición de dicho concepto en el pensamiento. El concepto es, pues, una multiplicidad, una intersección, una condensación y una articulación. Esos personajes o componentes son conceptos que se encuentran en el mismo plano y que han nombrado problemas que se relacionan con el concepto central, el cual no puede existir sin esos componentes, pero tampoco puede abarcarlos a todos: tiene límites, aunque irregulares, definidos por esas conexiones y por las elecciones de la óptica desde la que se mira el fenómeno sobre el que se pretende construir el concepto, o sea que implica también una posición que se enuncia. Aunque los personajes conceptuales sean distintos entre sí, el concepto central es el que los vuelve inseparables dentro de sí mismo, porque en algún punto tienen “zonas de proximidad” con otro de los componentes de la red. Hay una continuidad que los lleva del uno al otro y esto es lo que establece la consistencia interna del concepto central.

Bajo estas consideraciones es que procedimos a construir el concepto de *cuerpo colectivo* en la danza como el punto focal de una red conceptual que implica a otras nociones ubicadas en el mismo plano de pensamiento, la cual se fue edificando y modificando a partir de la observación e interpretación del fenómeno. Consideramos que dichas nociones que conforman la red conceptual se encuentran en dos dimensiones del fenómeno que es nuestro objeto de estudio:

- En los procesos de organizarse colectivamente, es decir, de constituirse como grupo, colectivo o compañía para crear danza y gestionar lo necesario para ello (espacios, horarios de trabajo, entrenamientos, presupuestos, recursos materiales, relaciones, difusión, etc.).¹²
- Durante los procesos creativos para la creación de piezas o intervenciones que surgen de la experimentación o de laboratorios de movimiento en donde todos los

¹² Esta dimensión requiere de una investigación exclusivamente concentrada en ella por lo que no formará parte de nuestro estudio.

integrantes ponen de sí para crear la pieza u obra artística. Esta segunda dimensión será el centro de nuestra investigación.

I.1.1 El cuerpo colectivo

Primeramente, enunciemos nuestro propio concepto: concebimos al *cuerpo colectivo* en la danza contemporánea como una modalidad de organización artístico-creativa y como un motor de creación, es decir, como la fuerza que mueve el acontecimiento creativo. Este se construye con base en determinadas prácticas de convivencia, comunicación y escucha entre sus integrantes, y actúa mediante configuraciones corporales (proxémico-cinéticas) que le son particulares durante los distintos momentos de sus procesos creativos.

El *cuerpo colectivo* cobra vida en virtud de cuerpos que dialogan con otros cuerpos desde sus posibilidades y sensibilidades particulares. Entre ellos existe la apertura para implicarse, para generar constantemente una complicidad que guía la creación de la danza y que nutre el trabajo creativo de naturaleza sinérgica. Dicho modo de operar propicia, a la vez que potencializa experiencias creativas corporales y colectivas que solamente surgen al incorporar la empatía, la confianza, el valor y reconocimiento de los otros como co-creadores. Estos elementos abrirían la posibilidad de alejarse de las lógicas individualistas que promueven la privatización de las experiencias y la nulificación de la capacidad creativa mediante la fabricación de mundos para su consumo. Por otro lado, sin oponerse a la creación individual, es decir, a aquellos artistas que no requieren o no eligen conformar un grupo para desarrollar su trabajo, el *cuerpo colectivo* acciona mediante dinámicas opuestas a las teorías de la creación que se decantan por el mito del artista como genio solitario.

Cada manifestación de la danza tiene sus propias formas de concebir y de pensar el cuerpo, así como sus modos de crear desde él, por eso podemos aventurar que el *cuerpo colectivo* que proponemos funciona de maneras específicas en el campo de la danza contemporánea y de corrientes del movimiento como el *contact*. Las autoras cuyos conceptos hemos retomado para construir nuestra red conceptual han desarrollado su labor profesional y de investigación en este campo, y es dentro de él que han construido sus propuestas.

I.1.2 Cuerpo creativo, cuerpo-contacto y multicuerpo

La doctora en Ciencias del Arte, María del Carmen Mena, construyó el concepto de *cuerpo creativo* a partir de su experiencia artística y pedagógica. El *cuerpo creativo* incluye tanto la dimensión individual como la grupal; para mirar el fenómeno de nuestra investigación, retomamos la parte que dedica al cuerpo grupal, el cual se activa principalmente en los procesos de aprendizaje y de creación y “presupone el sentido de pertenencia y participación como sujetos activos” (Mena 2013, 61), por lo tanto, requiere un cambio de visión sobre la danza y la creación por parte de coreógrafos e intérpretes.

Precisamente, uno de los propósitos de la doctora Mena es desarrollar un concepto que estuviera acorde con los debates y transformaciones en torno del cuerpo, de la danza y de la autoría que se han desplegado desde la década de los sesentas y que, a su vez, han dado lugar a nuevas prácticas y modos de ser cuerpo y de hacer danza. Otro de sus objetivos es el de activar un término que permita profundizar y extender esas nuevas prácticas y corporalidades, es decir, que “se asuman otros usos y modos de presencia del cuerpo en los procesos de creación coreográfica dentro del quehacer danzario.” (2013, 10).

Mena teje en su red conceptual diversas nociones relacionadas con la colectividad. Entre ellas habla del *multicuerpo* (2013, 23), que implica la incorporación de intérpretes de diferentes edades, pesos, estaturas, colores de piel, procedencias culturales y formaciones danzarias, y que, por dichas características, apunta a la desarticulación de un ideal corporal establecido. Retoma también las anotaciones del semiólogo Víctor Fuenmayor quien, aunque trabaja desde el campo de la pedagogía del arte, señala la importancia de la construcción del *cuerpo grupal*, uno de cuyos rasgos más importantes es constituirse en un espacio donde se posibilita la aceptación y sensibilidad hacia los otros y cuya base son las interrelaciones, la escucha y la reciprocidad: “ser escuchado y comprendido se da al hacerse sentir desde el adentro del cuerpo del otro, y al querer ser aceptado en el espacio y en el pensamiento del otro” (Mena 2013, 45). Justamente, las relaciones estables, la escucha y la reciprocidad son el fundamento de un buen funcionamiento organizacional para cualquier grupo o equipo de trabajo, y con mayor razón para los *cuerpos colectivos* cuyo propósito es la creación.

Una de las nociones más interesantes de la investigación de Mena es la de *cuerpo-contacto*, que es aquel que funciona a partir de la acción proxémica de los cuerpos y que en

el flujo y devenir del movimiento abre la comunicación corporal y formas de movilidad particulares (Mena 2013, 13). Estas modalidades se concretaron en el *contact*, pero se han extendido a diferentes prácticas de improvisación que existen en la danza actual. Esta noción nos ha servido para comprender que el *cuerpo colectivo* puede surgir y entenderse como un *cuerpo-contacto* cuyas interrelaciones corporales son de carácter proxémico-cinético. Este es constituido por cuerpos comunicantes y receptivos, pero no sólo de pesos, de flujos de energía y de movimientos, sino de ideas y de afectos.

El *cuerpo creativo* de Mena está pensado como una unidad, aludiendo tanto a los cuerpos de los individuos como al *cuerpo grupal* (ambos cuerpos culturales, cuerpos vividos), y que “pone en jaque” las nociones tradicionales del binomio cuerpo-mente y del cuerpo como instrumento. Esto, a su vez, nos ha llevado a pensar en el *cuerpo colectivo* como aquel que extiende el límite del cuerpo físico e individual, e incorpora en sí las vivencias, experiencias, lenguajes y trasfondos culturales de quienes lo integran.

Hablando desde su experiencia personal, la doctora Mena opina que las prácticas de creación artística en las artes escénicas se han enfocado principalmente en la individualidad, así como en el aspecto del entrenamiento físico y los ideales corporales. Por esas razones, se ha dejado de lado el reconocimiento de los otros cuerpos con quienes se trabaja y que aportan también al proceso creativo; es decir, para ella hay una invisibilización de la dimensión colectiva de la creación. Por ello, es necesario arrojar luz sobre los aspectos y posibilidades que la colectividad abre en los procesos creativos, como el establecimiento de un sentido de pertenencia, de colaboración y del compartir, así como la construcción de un imaginario e identidad grupal que funciona como un canal por el que fluctúan las ideas, los afectos, las imágenes y las energías de quienes integran el grupo.

La dimensión grupal del *cuerpo creativo* es, pues, el lugar en el que se entretejen lo personal y lo plural, donde se abre espacio a los otros cuerpos, a sus ideas y necesidades, y se posibilita la concepción del otro como co-creador. Por ello, representa la potencia de prácticas creativas y de generación de experiencias artísticas que dejan atrás la jerarquía tradicional que pone al maestro/coreógrafo por encima de los intérpretes. Es un *multicuerpo* que recalca el hacer creativo que incorpora necesariamente las diferencias.

I.1.3 Cuerpo-bisagra y cuerpo-multitud

En su tesis *La red de encaje, creación colectiva en danza* (2012 a), la doctora en psicología Mabel Botelli, trabaja con una amplia red conceptual para explicar cómo ocurren los procesos de creación en la danza y cómo estos conducen a la construcción de individualidades y colectividades enriquecidas. Para Botelli, el colectivo que se conforma en procesos de creación no funciona recurriendo a la búsqueda de homogeneidad sino a partir de la incorporación de las diferencias y del diálogo entre ellas; es decir, la diversidad es condición *sine qua non* de la colectividad. De esa manera, se promueve que las singularidades se alimenten del espíritu de lo colectivo y que las colectividades se enriquezcan con los aportes heterogéneos de las singularidades.

La autora coincide con Mena al considerar a la creación colectiva como portadora de un potencial particular dado que, mediante el establecimiento de redes, articula lo que está separado, conectando cuerpos que, al unirse y organizarse, van reuniendo y aportando lo que está latente en cada uno de ellos. Hay, pues, una cualidad especial en la danza que acontece por el entretrejimiento de diferentes corporalidades, pero no se trata de corporalidades escindidas sino de seres-cuerpo concebidos fuera de los postulados binarios que separan cuerpo y mente.

Para la autora, la comunicación grupal, que es esencial para la conformación colectiva, es una aportación central de esta modalidad de creación porque conlleva al ejercicio y la práctica del contacto, de la convivencia y de la escucha del otro de forma cotidiana, también amplía la percepción individual al demandar una atención multifocal y promueve el desarrollo del sentir común, pues quienes conforman el grupo se integran en una dinámica relacional que los lleva a sentirse dentro de un *nosotros*.

Botelli logra diálogos fructíferos con las teorías y propuestas de autores muy diversos, desde las que ella va enunciando y puliendo sus propias nociones. De Marcus Almeida, doctor en pedagogía del movimiento, la autora retoma la centralidad que este autor da a las prácticas y al hacer cotidiano como elementos constitutivos de lo que llama *cuerpo creación* y *cuerpo artesanal*, que se basan en la disposición del cuerpo de crear, puesto que se hace a sí mismo, se crea y recrea constantemente: “arte es creación constante de sí [...] es esa capacidad del cuerpo para producir nuevas existencias creativas” (Almeida en Botelli 2012

a, 24). Es decir, mediante el *hacer*, mediante las prácticas, es posible experimentar modos diferentes de pensar, de estar y de ser en el mundo. El ser-cuerpo que experimenta y *performa* las prácticas y las incorpora en sí, se erige como el lugar desde el que dichas prácticas pueden cuestionarse y transformarse. Para Almeida, el *hacer* es “constituidor de nuevo saberes, nueva percepción del mundo, nuevo deseo en el cuerpo y para el cuerpo, es decir, nuevas subjetividades” (Botelli, 2012 b, 135).

Para Mabel Botelli, la danza es uno de los resquicios en los que los cuerpos pueden resistir a la masificación, a la homogeneización de las fuerzas del mercado y de la globalización mediante la expresión de sus singularidades, sus diversidades y las transformaciones que se operan en ellas. Al alejarse de los cuerpos normados e idealizados, se abre el espacio para valorar cuerpos múltiples en formas, memorias y sensibilidades. Como construcción colectiva, la danza constituye sentidos de vida que se implican en la creación y recreación de sí y de mundos individuales y colectivos abiertos a la relación con otros.

A partir de las teorizaciones del sociólogo Bruno Latour, la autora habla del cuerpo que se arriesga a hacer bisagra, es decir, que se permite ser afectado por las diferencias. Las singularidades nacen de la diferencia, y las bisagras, que son la apertura a esas diferencias, las articulan. Como resultado de esto ocurre la colectividad, cuya práctica continua permite el ejercicio de la sensibilidad y la apertura hacia los otros, hacia sus ideas y propuestas, constituyéndose así en “cuerpos que aprenden a ser afectados por diferencias que antes no podía registrar [...] Un sujeto articulado es alguien que aprende a ser afectado por los otros [...] un sujeto sólo se hace interesante, profundo, cuando resuena con los otros, cuando es efectuado, influenciado, puesto en movimiento por nuevas entidades” (Latour en Botelli, 2012 a, 23). De aquí que crear danza como *cuerpo colectivo* conlleve necesariamente ser *cuerpo-bisagra*, es decir, co-implicarse, afectar y ser afectado por los otros e involucrarse en procesos intersubjetivos que, al mismo tiempo, construyan subjetividades.

Asimismo, la autora adopta el concepto de *cuerpo-multitud* de las investigadoras de danza, Isabelle Launay e Isabelle Ginot. Este *cuerpo-multitud* tiene dos dimensiones: primero, como vivencia desde el individuo, es decir, lo que hay en los otros cuerpos vivido en el propio. Y, por otro lado, los cuerpos de las individualidades en conjunto, *haciendo multitud*, resonando entre sí, y transformándose por ese actuar de las resonancias. Este

cuerpo-multitud es “el cuerpo que, al sentir, percibir y moverse incorpora muchos en sí. Y también el cuerpo que al expresarse transforma y moviliza el colectivo” (Botelli 2012 a, 37).

Los fundamentos del *cuerpo-multitud* son la construcción y el mantenimiento de relaciones, la ampliación de las sensibilidades, el ejercicio de la escucha activa, el respeto de las ideas, la aceptación, el cuidado del otro y de todos; implica, entonces “dejar que el otro entre en mí” (Botelli, Machado y Machado 2012 b, 138) y, por lo tanto, entrar también en el otro. El colectivo aparece en este encuentro en el que la danza se crea mediante ese proceso relacional y de enlace.

Las proposiciones en torno de la creación colectiva en danza de Mabel Botelli nos permiten profundizar la mirada sobre el fenómeno que engloba nuestro concepto. Para esta autora, la creación colectiva es una práctica significativa que requiere de singularidades que colaboren, que tengan la voluntad de estar juntas, de escuchar, de hacer suya la propuesta del otro, de experimentar e improvisar, de vivir otro tipo de experiencia creativa. Justamente en el hacer, en el ser-con de la creación colectiva es donde se gesta el *nosotros*. Botelli nos recuerda que es necesaria la confianza en el trabajo en conjunto, en que éste guarda un potencial creativo, y en que lo colectivo y la conformación de lo común, son elementos valiosos que llevan hacia nuevas convivencias y nuevas corporalidades.

I.1.4 Articulando la red conceptual

La noción de sinergia viene a articular la red de nuestro concepto. El término sinergia se encuentra presente tanto en las ciencias naturales como en las sociales y humanas, y en los intersticios en que estas se entrecruzan, por ejemplo, en la teoría general de sistemas que empezó a desarrollar el biólogo Ludwig von Bertalanffy, en el concepto de *autopoiesis* propuesto por Francisco Varela y Humberto Maturana (2003) o en las proposiciones sobre los sistemas sociales de Niklas Luhmann (Marcelo y Osorio 1998).

La sinergia refiere al efecto o resultado del trabajo conjunto de determinados elementos que por separado no podrían producir dicho resultado. También apunta a la visión holística aristotélica que plantea que el todo es más que la suma de las partes: la sinergia, que se representa con la ecuación $2+2=5$, sería un derivado de esa suma, el cual no se encuentra en los elementos que lo conforman por separado. Ese conjunto de elementos formaría un todo

orgánico *intercorporal*, y el hecho de que, dentro de ese todo, los elementos trabajen entre sí, potencia su acción (Barrera 2019). El *cuerpo colectivo* es pues, por naturaleza, un cuerpo sinérgico.

La *intercorporalidad* va de la mano con la sinergia y se encuentra también en el eje de nuestra red. Entendida desde los planteamientos la filósofa Marina Garcés (Un mundo común 2013), la *intercorporalidad* es el espacio de articulación anónima de los cuerpos que no implica una fusión ni una suma de individuos. No se trata tampoco de una difuminación de los rostros, sino de la relación *entre* los cuerpos que posibilita la existencia mutua y la constitución de un mundo común. El *entre* está interminablemente lleno de relaciones que nos involucran con el mundo, donde están involucrados también todos los demás, porque es el lugar de la articulación de la dimensión común.

La *intercorporalidad* se entretiene con el sentido de la *coimplicación*, es decir, la inviabilidad del sujeto aislado y unidimensional, y la relación y dimensión necesaria de los otros en él porque el ser-cuerpo aislado de los demás es una imposibilidad. Desde que pertenece y *es* en el mundo, pertenece y *es* en colectividad. Garcés, haciendo eco de Gilles Deleuze y de Maurice Merleau-Ponty nos dice: “La suma de tú y yo no es dos. Es un entre en el que puede aparecer cualquiera. [Se trata de] una experiencia del nosotros que [...] sobre todo, desafía un determinado escenario de relaciones de poder. [Con ello] hemos dibujado las coordenadas de la dimensión común. Ha aparecido un mundo *entre* nosotros.” (Garcés 2006, 1)

En ese lugar se genera un sentimiento de pertinencia, se vive como un territorio creado al que se pertenece, es estar *coimplicados*, es necesariamente ser-con. El *nosotros* es, además, una experiencia que se ejercita “en los escenarios, las prácticas, los procesos, las acciones. Cuando dibujan las coordenadas del común, podemos decir que en ellos se ha dado una experiencia del nosotros.” (Garcés 2013, 89) Esta se ubicaría en una lógica relacional basada en las alianzas, en la que los cuerpos no están juntos ni separados, sino en una relación de continuidad (no reducida a la dimensión física) de un cuerpo por el otro: “porque son finitos. Donde no llega mi mano, llega la de otro. Lo que no sabe mi cerebro, lo sabe el de otro. Lo que no veo a mi espalda alguien lo percibe desde otro ángulo” (Garcés 2013, 19).

El *nosotros*, que se entiende fuera de la dualidad unidad/separación, no se explica por la suma de singularidades, sino por el sentido de la *coimplicación*, el *nosotros* es

precisamente el sentido que se expresa en las prácticas y los procesos de creación colectiva en la danza, especialmente desde la dimensión corporal, dado que el cuerpo es el que posibilita el afectar y ser afectado, es el medio de la *coimplicación*.

A partir de estas nociones que se tejen en la conceptualización del *cuerpo colectivo* en la danza, podemos observar que este no sería pues el opuesto del cuerpo individual porque justamente se constituye de la capacidad imaginativa, sensible y creativa de cada ser-cuerpo. El *cuerpo colectivo* presupone la presencia, la acción y la voluntad de los individuos, así como las interrelaciones, los afectos, las energías y las ideas que confluyen y que se comparten entre ellos, la sinergia que se crea y que actúa entre ellos. Solamente podría considerarse como una contrapropuesta al individuo en el sentido de que el concepto nos permite reconocer que necesitamos de los otros para construir cualquier cosa, no borrando las individualidades, sino co-implicándose, haciendo bisagra.

Podemos constatar pues que han surgido nuevas nociones sobre el cuerpo en razón de las transformaciones que ocurren en el campo de la danza. Nuestra red conceptual se enlaza con nociones y conceptos provenientes de la filosofía, pero principalmente de aquellos que buscan actualizar o dar nombre a fenómenos observados y experimentados en el campo de la danza. Tanto Botelli como Mena proponen la colectividad como una conjunción de corporalidades diversas que se alimenta de la diferencia de cada ser-cuerpo y desarrolla la escucha y la sensibilidad hacia los otros. El *nosotros* se ejercita y requiere de la voluntad de estar juntos.

Al hablar del *cuerpo colectivo* en el contexto de la danza actual, no necesariamente estamos aludiendo a cuerpos que se mueven al unísono, sino a cuerpos cuyo arte se suscita de las sinergias colectivas, de la generación de experiencias corporales, sensoriales, emotivas, intelectuales y afectivas que surgen del estar juntos, del organizarse y ser parte de una agrupación cuyo motor es la creación.

I.2 Aproximación al cuerpo colectivo desde la etnografía de la danza, la etnografía audiovisual y la autoetnografía

Para abordar el estudio del cuerpo colectivo en la danza contemporánea, integramos con el marco teórico una metodología cualitativa e interdisciplinaria, fundamentada en la

etnografía de la danza y la etnografía audiovisual; la primera para involucrar y centrar la dimensión corporal de la experiencia de la investigación y la segunda como sustento de la construcción del objeto audiovisual que acompaña al texto escrito.

¿Qué nuevas miradas o planteamientos pueden surgir de enfocar la danza y el *cuerpo colectivo* desde lo visual?, ¿qué proponen y aportan la etnografía de la danza, la etnografía visual y la autoetnografía en cuanto a sus metodologías, conceptos y acercamientos, que puedan ayudar a estudiar el *cuerpo colectivo*?, y ¿cómo pueden ayudarnos estas perspectivas en el paso a otros lugares de pensamiento y de observación?

El propósito de esta sección es explicar por qué consideramos que estas tres perspectivas metodológicas son adecuadas para tratar nuestro objeto de estudio y cuáles son las herramientas técnicas que nos ofrecen y que aplicamos en el trabajo de campo. Asimismo, proponemos la conformación de un documento etnográfico audiovisual que es parte del resultado de la investigación y, al mismo tiempo, la acompaña como otra modalidad argumentativa. Para ello partimos de la consideración de que el fenómeno creativo del *cuerpo colectivo* está fundamentado principalmente en las prácticas.

I.2.1 Etnografía y procesos creativos

Si pensamos en que el fenómeno creativo deriva de la acción del cuerpo colectivo y, además, que ocurre en un entorno constantemente cambiante y azaroso, ¿cómo puede percibirse la tangibilidad de la práctica creativa?, ¿en qué acciones concretas podemos situar la actuación y el hacer del cuerpo colectivo? Una posibilidad significativa se encuentra en pensar en las prácticas, en las interacciones corporales, en el “haciendo” y en el evento/acontecer manifestándose por mediación de ese hacer creativo. De esta forma, podemos conceptualizar a la creatividad como un fenómeno perceptible a través de los cuerpos.

El doctor en psicología organizacional, Björn Müller (2012), señala la necesidad fundamental de acercarse a las prácticas creativas mediante el análisis etnográfico, pero en un sentido inverso. Esto es, descartando el enfoque convencional que mira “hacia atrás” y que parte del resultado final que representa la obra o la pieza, y moviéndose “hacia delante”, desde el inicio de los procesos creativos, porque es en el “estar haciendo” donde se encontrará

a las personas en contexto, al movimiento “hacia adelante” que *da lugar* a las cosas, y a los acontecimientos “contingentes” que surgen de ese movimiento y que se van enlazando en los procesos creativos. Siguiendo la propuesta de Müller, podemos aproximarnos a entender el actuar del *cuerpo colectivo* como cuerpo que se organiza, se crea así mismo y actúa como unidad de creación. Además, podremos acercarnos a las dimensiones corporales y relacionales de las prácticas.

I.2.2 Posibilidades de la etnografía de la danza

Pero ¿cómo evidenciar el sentido de lo colectivo y del *nosotros*, de la acción de la *intercorporalidad* y la sinergia en las prácticas dancísticas mediante una investigación que ponga el acento en las corporalidades? La experiencia sensible nos llevó hacia la posibilidad de plantear una construcción conceptual, y de aquí, la teoría nos guió hacia las prácticas, hacia un involucramiento más activo y dinámico del ser-cuerpo: esto es, la práctica etnográfica.

Ahora bien, es importante señalar que desde el momento en que una investigación implica la interacción, la colaboración, el intercambio y el conocimiento de otros seres humanos se hace necesario el ejercicio etnográfico considerando el aspecto corporal. Específicamente, la etnografía de la danza está cimentada de forma ineludible en el cuerpo, en las prácticas, en las vivencias y en las experiencias, pues “todos los caminos llevan desde y de regreso a las personas en movimiento.” (Sklar 1991, 6).

A partir de la década de los sesenta, en el campo de la etnografía y la antropología se inició una redefinición del objeto de estudio, el cual retrajo la mirada de las sociedades exóticas y no occidentales hacia la sociedad a la cual pertenecían los teóricos. Dos décadas más tarde, cuando lo que se conoció como el *giro corporal*¹³ comenzaba a esbozarse dentro de las ciencias sociales y la teoría de la danza, se desarrolló la llamada antropología de los sentidos, a partir de lo que se afianzó la noción del “etnógrafo corporalizado” (Sáez 2016; David 2013). Desde ese momento, la práctica etnográfica centrada en el cuerpo permitió

¹³ El término “giro corporal” fue planteado por la bailarina, coreógrafa y filósofa Maxine Sheets-Johnstone al observar en el campo académico el retorno de la mirada al cuerpo.

reconocer elementos de los que no se podía hablar, o que no se podían poner en palabras escritas, pues no accede a ellos mediante el discurso sino a través del cuerpo.

Ciertamente, el *giro corporal* dentro de las ciencias sociales ha coadyuvado a la consideración de la etnografía de la danza y de la danza misma como disciplinas autónomas, capacitadas para generar conocimiento científico y/o académico de gran relevancia. Asimismo, ha posibilitado el intercambio dialógico entre diferentes ciencias y disciplinas en torno del cuerpo y de las prácticas corporales (David 2013).

La etnografía de la danza, en sus formas más elementales, busca entender la danza dentro de su entorno y la concibe como un tipo de conocimiento cultural (Sklar 1991). Alimentada por la antropología del cuerpo, esta rama de la etnografía provee de herramientas metodológicas que combinan saberes teóricos con saberes sensoriales y cinésicos, los cuales utilizan modos específicos de captar y describir lo que se percibe y siente con el cuerpo. Sin duda, la consideración del cuerpo como sitio de cognición posibilita el acercamiento a conceptos, valores, acciones, percepciones y relaciones a los que es difícil acceder desde una posición más alejada y fundamentada únicamente en la observación y el discurso.

De esta manera, la etnografía de la danza se posiciona como una de las formas alternativas de trabajo etnográfico, las cuales pueden ayudar a explicar y diversificar los conocimientos adquiridos por la vía de la observación y la recolección de información documental, dando la oportunidad de incluir en la investigación la dimensión humana y el espacio para las emociones, las relaciones, las sensaciones y experiencias tanto del investigador como de los investigados.

El trabajo etnográfico tiene un carácter de profundo compromiso con aquellos con quienes se colabora, y por ello, abre la posibilidad de traspasar fronteras que son normativas en la investigación académica. La dimensión colaborativa también ha sido visibilizada como una condición *sine qua non* de la investigación. Si se considera que en esta colaboración está implicada la dimensión corporal del investigador y los investigados, entonces es posible reconocer las relaciones que se forjan desde la fisicalidad compartida (Chrysagis y Karampampas 2017). Como hemos dicho antes, la etnografía es una disciplina que necesariamente conlleva una relación con el otro, y requiere de la disposición, apertura y colaboración de quienes son investigados. A partir de este contacto y de la inmersión del investigador en el campo, se van conformando lo que Chrysagis y Karampampas llaman

“espacios de intimidad y reciprocidad”, de carácter proxémico-cinético y relacional. Así pues, al entrar al trabajo de campo, debemos pensar en los mundos y espacios íntimos que se registran para dar cuenta del funcionamiento del *cuerpo colectivo*, porque es donde se desarrollan las relaciones, las experiencias y todo lo que está implicado en esa conjunción.

Desde el principio debemos ser conscientes de que no es posible entender y explicar un fenómeno sólo desde nuestra experiencia particular, pues debe existir también un cierto distanciamiento crítico, equilibrado con el acercamiento a través de la experiencia corporal, la sensibilidad y la colaboración. Para dar paso al conocimiento con validez académica, es importante entonces que haya un diálogo constante de las bases teóricas con todos los elementos de la investigación, como la observación y la participación, y que se tomen en consideración tanto los discursos como las prácticas, así como el conocimiento del contexto en el que estos son generados y construidos por los actores.

La introducción y la permanencia del investigador en el entorno de aquéllos a quienes investiga y que colaboran con su estudio, conlleva un proceso de extrañamiento en términos de experiencia corporal (Sáez 2016; Chrysagis 2017), que se manifiesta como sensaciones de aproximación y distanciamiento que ocurren de forma simultánea. Se trata de un posicionamiento que se experimenta y se asume como parte de la metodología, por lo que se debe reflexionar sobre cómo construir y manejar simultáneamente la observación crítica y la proximidad. Esta parte del proceso investigativo se conforma de momentos en que la presencia en el campo oscila entre observación y participación, con grados variables de implicación; en el caso de la participación, puede ir de muy activa a mínima. Dicha oscilación, que es continua y cambiante, requiere de una auto-reflexividad también constante (David 2013). Ese ir y venir ocurre de igual modo tanto en el momento de la experiencia en el campo y como en el momento del análisis de la experiencia y de la información recogida.

En función de lo hasta aquí dicho, accedimos al trabajo de campo asumiendo un estar-en-el mundo fundamentado en el reconocimiento del valor que guardan las experiencias corporalizadas. Para ello, abordamos el carácter corporalizado dentro de la investigación tomando en cuenta dos ejes:

- Las vivencias y experiencias corporalizadas de los grupos (como individuos y en conjunto) durante los procesos de creación.

- Las vivencias y experiencias corporalizadas de la investigadora durante el proceso de registro audiovisual, atendiendo a los distintos niveles de observación participante y participación.

I.2.2.1 El cuerpo del investigador

La etnografía de la danza propone el cuerpo como un lugar de conocimiento. Esto implica reflexionar sobre las acciones y el posicionamiento del investigador en el trabajo de campo. De igual forma, conlleva el reconocimiento de las ventajas y dificultades de la etnografía corporalizada centrada en las prácticas y las experiencias, así como un detenido análisis de los grados de participación desde los que se indaga. No se puede obviar, entonces, el efecto de la presencia del investigador, de su cuerpo, ni de su mirada.

La experiencia corporal de la investigadora o del investigador tampoco puede pasarse por alto, no obstante, hasta décadas recientes ha empezado a reconocerse. Como lo dice Anamaría Tamayo: “es imposible hablar de cuerpos sin ser cuerpo” y sin reconocer la subjetividad inherente a él (2016, 5). El investigador, como ser-cuerpo, como sujeto de conocimiento, también está presente e integrado en la investigación. Mientras niegue su dimensión corporal y sus implicaciones metodológicas y prácticas en el proceso, seguirá presente la idea de que el cuerpo es sólo un instrumento y un contenedor de la mente.

Son muchos los autores que invitan a recuperar la experiencia corporal como dato significativo. En algunos teóricos aún está presente la idea de la separación entre cuerpo y mente y la concepción del cuerpo como “herramienta”, como cuerpo-objeto que se “utiliza” (Muntayola 2010; Sáez 2016; Chrysagys y Karampapas 2017). Algunos otros (Foster 1996; Tamayo 2016; David 2013) proponen aproximaciones holísticas que hablan de ser, ver, percibir, conocer e investigar desde el cuerpo entendido como relación inseparable de todas las dimensiones humanas. Desde esta perspectiva, el investigador, como cuerpo posicionado, y la experiencia vivida como fuente de conocimiento, posibilitan matices y niveles de entendimiento y percepción que enriquecen la investigación, como lo veremos en el capítulo VI de esta investigación.

Susan Foster (1996) reflexiona sobre la experiencia de escribir e investigar desde el cuerpo y propone despojarlo de su concepción como un objeto en el que se leen signos y sobre el que se inscribe la cultura; le devuelve su capacidad de agencia y de generador de

ideas y de modos de ser. En consecuencia, los cuerpos de todos los involucrados en la investigación se instauran como espacios desde donde pensar, accionar y transformar prácticas, donde confluyen relaciones, tensiones, articulaciones y entendimientos. Así pues, la etnografía corporalizada (*embodied*) y la visión autoetnográfica fueron claves para entender las prácticas creativas del *cuerpo colectivo*.

I.2.2.2 El vínculo cuerpo-cámara

La observación y la participación son prácticas y procesos corporales. Exista o no participación activa, la naturaleza del trabajo de campo es corporal, la investigadora es cuerpo. Si lo que observamos y captamos es parte de esta dimensión y se encarna principalmente en las prácticas, el registro audiovisual por medio de una cámara ha sido una opción más que adecuada para la investigación etnográfica.

Las grabaciones de video digital implicaron cuestiones prácticas, de metodología y de posicionamiento de la investigadora. El uso de la cámara en sí mismo ha sido parte de ese posicionamiento, desde el cual nos aproximamos al trabajo de campo. Aquí estuvieron involucrados tres componentes: lo observado, es decir, el entorno y los informantes; los medios por los que se ha percibido y experimentado, es decir, el cuerpo y la cámara; y las perspectivas teóricas y metodológicas. Así como ocurrió a lo largo de todo el proceso de escritura, fue preciso que, durante esta fase, la práctica estuviera mediada y fundamentada en las bases teóricas, pues con ellas encuadramos la actuación de los *cuerpos colectivos* en acción, en el momento de su acontecer. Este proceso se trató, pues, de mirar a través de la lente desde la teoría y volver siempre al diálogo con nuestros conceptos.

La utilización de la cámara extendió las posibilidades de la participación, la observación y la descripción etnográficas, que se hubieran visto limitadas a la palabra escrita y a la experiencia desde una mayor distancia; dicha distancia, además no es garantía de objetividad positivista, porque dicha objetividad es inalcanzable. Se aspiró pues a un acercamiento desde dentro, cuyo resultado fuera un conocimiento veraz, con validez intersubjetiva. Como parte del método etnográfico, esta posición influyó en los modos de análisis de lo captado y en la misma construcción argumentativa de la investigación.

Para el cineasta y antropólogo Jean Rouch, la cámara pasa a ser *la* herramienta, indispensable para una investigación, pero no la concibe como un dispositivo pasivo que

capta la realidad, sino como un cuerpo activo que crea situaciones verosímiles (Grau 2005). De Rouch tomamos la proposición de no permitir que la cámara fuera un ente fijo, con carácter voyerista, sino un medio de acercamiento con las personas y con lo humano de la investigación, con el *cuerpo colectivo*: “La cámara etnográfica no es una cámara de vigilancia [...] No es una mera herramienta auxiliar, sino que [...] modifica la experiencia etnográfica, la relación del investigador con el campo, la interacción con los participantes y la construcción y análisis de datos” (Ardèvol 1998, 225).

El movimiento ha sido también posibilidad de comprensión desde el cuerpo, porque el conocer, pensar y aprender sobrevienen a través del movimiento y este se pudo encontrar también en la observación participativa, al introducir la cámara al proceso en los momentos en que fue posible. De ahí que haya sido valioso considerar la experiencia y utilidad del desplazamiento de la cámara, no como un ojo que lo observaba todo, sino como una mirada que construyó, que guió y mostró lo que el cuerpo-cámara atestiguó, experimentó y actuó. La movilidad de la cámara junto con el cuerpo de la investigadora dinamizó la relación con lo que se videograbó, de modo que la cámara fue el medio para entrar “en relación con”. El movimiento como cuerpo-cámara incluso fue otra forma de experimentar y dar paso al conocimiento corporalizado, pues devino en una “herramienta de mediación subjetiva” (Mora 2018).

Rodrigo Alonso (1995), escritor y curador de arte contemporáneo, habla de la coreografía de la mirada, recalando cómo esta es un elemento más que debe ser diseñado para recorrer el cuerpo, como terreno que se explora, para rescatar lo que queremos poner a disposición en la pantalla. Aunque Alonso se refiere a la creación de danza para la cámara o videodanza, al retomar esta forma de pensar la grabación de los cuerpos pudimos considerar el diseño de nuestra mirada, el cómo observamos el *cuerpo colectivo* desde una “coreografía de la mirada” que lo visibilizó desde el vínculo cuerpo-cámara de la investigadora.

En el proceso de grabación se involucró entonces una construcción coreográfica con la cámara. Y es que la mirada también es acción y es montaje, donde “el realizador-operador de cámara [...] es su primer espectador a través del visor [...] Cualquier improvisación gestual (movimientos, encuadres, duración de los planos) termina por equivaler al montaje en el momento del rodaje” pues se está eligiendo qué mirar (Rouch 1979, 14). El montaje sucede

en el *aquí y ahora* del acontecimiento que se graba. Si bien, el resultado se presenta como producto de una edición, la mirada ocurrió en el acontecer de aquel momento.

La observación participante ocurrió, pues, desde la cámara, al construir la narrativa en el momento, y lo registrado fue la creación de cuerpos múltiples, en tiempos y espacios compartidos. De esa forma, el uso de la cámara de manera dinámica no fue sólo una alternativa cuando la participación intensiva no fue posible, sino que se transformó en una modalidad de participación activa. Las herramientas y técnicas metodológicas que se utilizaron en esta fase de la investigación fueron las siguientes:

- Registro audiovisual *in situ*, que conjuntó en distintos momentos las diferentes modalidades conforme lo permitió la situación de registro y la relación de colaboración particular con cada grupo:
 - a) Cámara fija para grabación digital y fotografía de planos generales.
 - b) Cámara móvil: en mano o cargada con un arnés por la investigadora.
- Notas escritas y de audio de lo observado *in situ* y fuera del trabajo de campo.
- Notas corporales o *body notes* de las experiencias de observación participante.
- Entrevistas semiestructuradas individuales y grupales, registradas en audio o video digital.

Las notas de campo fueron una parte central de la metodología etnográfica y autoetnográfica, al ser formas específicas de registrar las observaciones y experiencias participativas que posteriormente se trabajaron en conjunto con las demás fuentes de información recolectadas. Por su parte, las *body notes* o notas corporales son un tipo de notas de campo propuestas por Jonathan Skinner que funcionaron a partir de la “escucha de lo corporalizado” de “la voz del cuerpo”, de las memorias que quedaron en los músculos (Skinner 2010). También consideramos la propuesta de Jaida Samudra (citada en Tamayo 2016) sobre las “narrativas somáticas” que, si bien refieren a experiencias de contacto y aprendizaje de movimientos y danzas particulares, nos ayudaron a pensar cómo utilizar la experiencia del cuerpo durante la fase de registro audiovisual. Estas narrativas fueron de gran utilidad para la perspectiva autoetnográfica que concentramos principalmente en el apartado 2 del capítulo VI.

Los periodos de observación y participación se determinaron adaptándonos a la disponibilidad y disposición de las agrupaciones, así como a sus propios calendarios de actividades. Durante ese tiempo también se realizaron las entrevistas semiestructuradas.

Una de las principales ventajas del registro audiovisual que se obtuvo mediante los ángulos de visión de la cámara, es que fue posible volver a ver lo que se registró y, de esa manera, construimos una propuesta de análisis a partir de lo que nombramos conexiones proxémico-cinéticas, la cual presentamos en el capítulo VI de este trabajo. Así, para el trabajo de campo acudimos a dos niveles de descripción y análisis: la experiencia de los individuos inmersos en los procesos creativos, y la observación y experiencia autoetnográfica de la investigadora como testigo y participante¹⁴ de las dinámicas interpersonales. Esto nos permitió relacionar las distancias e interacciones proxémico-cinéticas percibidas de forma externa con los sentidos subjetivos respecto de las conexiones y la empatía cinestésica desde dentro de los grupos. Consecuentemente, todas las características de la etnografía audiovisual que hemos enunciado posibilitaron la articulación de un documento etnográfico audiovisual, proveyéndole de cualidades argumentativas.

Hacer investigación sobre los cuerpos, desde el cuerpo, implicó una experiencia compartida al escuchar, sentir y comprender una parte de aquello en lo que nos involucramos, y aquellos con quienes conectamos, a quienes nos abrimos y que se abrieron a nosotros. Coincidimos con Tamayo (2016) en que todo ello supone una postura política que aboga por conmovir “las jerarquías de investigador/investigados, sujeto/objeto, conocimiento/experiencia, arte/investigación”. Esto implicó una reflexión sobre la experiencia del cuerpo vivido como investigadora, y conllevó asumirse como parte del *cuerpo colectivo* desde ese lugar de investigación.

I.2.3 La autoetnografía: herramientas para la investigación

La autoetnografía forma parte de nuestro método investigativo, especialmente cuando nos aproximamos a examinar nuestras propias experiencias dentro y fuera del trabajo de campo. Este enfoque cualitativo busca “describir y analizar sistemáticamente (grafía)

¹⁴ Nuestra participación se hizo posible durante algunas clases de contact que tomamos en la Facultad Popular de Bellas Artes y en un encuentro de contact convocado por uno de los grupos colaboradores.

experiencias personales (auto) para entender la experiencia cultural (etno)” (Ellis, Adams y Bochner 2019, 18), entendiendo que la experiencia revela y construye conocimiento. La perspectiva autoetnográfica da entonces sustento a la utilización de las notas de campo y a las *body notes*, dado que nos provee de métodos de registro basados en la experiencia del cuerpo, en la auto-observación, la auto-reflexión y la reflexión sistemática. Se trata pues de una forma de investigación que es también “movimiento y articulación corporal, involucra procesos creativos para revelar resultados investigativos, y de esta manera, enfatiza al cuerpo como interfaz entre el contexto social, la sociedad y el trabajo académico” (Koeltzsch 2021).

La autoetnografía acude a la narrativa de la vivencia personal (Chang 2008) y nos da la pauta para recuperar los sentires, las emociones y reflexiones que surgen del “estar ahí” como parte del cuerpo colectivo, al mismo tiempo que suma al testimonio de los discursos y las prácticas de la danza en colectividad. Así, en un momento posterior de nuestra tesis, nos provee también de la oportunidad de incorporar nuestra voz en un tono de narrativa personal, lo cual enriquece aún más la construcción del conocimiento y de nuestro propio concepto.

I.2.4 Etnografía audiovisual y el documento etnográfico audiovisual.

La imagen digital se estableció como dispositivo esencial de la comunicación desde el siglo XX y, con todo, dentro de la academia su uso sigue ignorando el potencial argumentativo que representa, incluso dentro de los círculos de la antropología, la etnografía y la historia del arte. Es responsabilidad de la comunidad científica y académica proponer y construir proyectos que reivindiquen el lugar del conocimiento de lo visual y de las nuevas tecnologías.

El tipo de experiencia, entendimiento y explicaciones que se desprenden de una investigación del tipo que planteamos traspasa los límites del lenguaje escrito, por lo tanto, consideramos que se requiere que los lenguajes audiovisuales acompañen a la argumentación. Lo que proponemos es establecer la validez del documento audiovisual como “lenguaje que evidencia rigor científico que permite rescatar múltiples agencias” (Henríquez 2017, 93) y que, además, traza otras rutas de investigación, de creación y difusión del conocimiento que no alcanza a transmitirse mediante el texto.

En *Theorizing Visual Studies* (2013), el historiador y crítico de arte, James Elkins, plantea un uso diferenciado de las imágenes para enriquecer los estudios visuales. El autor

explica cómo se ha ignorado o minimizado el papel de las imágenes que se insertan en los textos dentro de los estudios visuales y de la historia del arte. Señala que se les ha asignado el rol de simples ilustraciones, ejemplos o recursos para ayudar a la memoria, cuando las imágenes pueden guiar, iniciar, acelerar o contradecir nuestros argumentos e incluso tienen el potencial de convertirse en uno.

Para Elkins, las imágenes pueden concebirse como generadoras de pensamiento, no sólo como un reflejo de este, por ello, debemos intentar ir más allá de su asimilación o concepción desde el lenguaje escrito, y tener en cuenta que tienen su propia voz, sus propios sentidos, lógicas y expresiones. No obstante, remarca las dificultades que presenta el constituir una imagen que sólo por sí misma sea un argumento, por lo tanto, debe promoverse un diálogo con el texto, pero no en una relación de subordinación y considerando lo que aporta la imagen y lo que dice por sí sola; debe prestarse atención a la posibilidad de que las imágenes actúen en conjunto, encadenando sentidos que pueden conformar una teoría o un argumento.

Consideremos que una circunstancia en la que texto e imagen comparten una temática común que los relaciona es el cuerpo, la danza y las prácticas artísticas. Si lo que pretendemos es explicar la actuación y constitución del *cuerpo colectivo* en su hacer y en su acontecer, entonces las palabras no son suficientes. Necesitamos de lo visual para argumentar lo que hemos propuesto desde una aproximación textual. La validez argumentativa de las imágenes en movimiento tiene diversas voces que la sustentan:

Para el cineasta Dziga Vertov, las imágenes deben hablar por sí mismas. Vertov creía firmemente en el lenguaje cinematográfico como capaz de expresar ideas sin que tuviera que haber un comentario escrito integrado en lo que se proyectaba. Idealmente, el cine “se libera irrevocablemente de ser un rehén del teatro y la literatura. Obliga a la audiencia [...] a aceptar el enfrentamiento entre “la-vida-como-es”, vista desde el lugar del ojo armado con la cámara (“Cine-Ojo”), y “la-vida-como-es” desde el lugar del imperfecto ojo humano” (Petric 1978, 39-40).¹⁵ El etnógrafo y cineasta Jean Rouch empareja la construcción de lo visual con la escritura: “el proceso de montaje de un filme etnográfico equivaldría al proceso de escritura etnográfica, y la película montada no sería otra cosa que una monografía etnográfica expresada en imágenes y sonido” (Rouch, citado en Henríquez 2017). Por su parte, al hablar

¹⁵ Traducción propia

de la etnografía experimental y de las nuevas modalidades del cine etnográfico, la historiadora Lucía Sánchez (2014) explica que la autoridad narrativa de las imágenes se manifiesta en el montaje, donde se combinan las fotografías, las voces del investigador y de los investigados, las entrevistas y todas las escenas que conforman un producto estético y científico.

Debemos aclarar que no hemos pretendido realizar un documental etnográfico, tampoco intentamos construir un objeto estético. Las estrategias y métodos que se utilizan para filmar un documental difieren de las utilizadas para realizar un documento que acompaña a una investigación. Lo que desarrollamos fue un documento audiovisual construido a partir de métodos etnográficos, es decir, producto del trabajo de campo. Nuestro documento etnográfico audiovisual está compuesto de imágenes argumentales buscando conjugar los elementos conceptuales con el lenguaje audiovisual, sin que el texto ahogue u opaque la imagen en movimiento. Procuramos lograr que los bloques de imágenes en movimiento correspondieran conceptualmente con los objetivos de la investigación, pero que al mismo tiempo incorporara la experiencia tanto de la investigadora como de los informantes. Este se construyó a partir del registro de información testimonial de las prácticas (video y fotografía) y de las entrevistas (grabación de sonido), trabajados desde las metodologías de la etnografía de la danza.

Al tejer imágenes con el lenguaje escrito y el lenguaje audiovisual, la mayor dificultad ha sido darle lugar a lo que cada lenguaje puede aportar a la investigación. No buscamos mostrar una verdad absoluta ni la captura de la “realidad” que está ahí “afuera”, sin embargo, hemos procurado producir un documento académico, una interpretación y una construcción legitimadas por las consideraciones teóricas correspondientes, desde la óptica de los conceptos que sustentan la investigación, además de recurrir a las técnicas etnográficas (como las entrevistas, el uso de fuentes documentales y notas de campo) que nos acercan a la producción de conocimiento con carácter de verosimilitud intersubjetiva.

El modo en que nos esforzamos por mantener la rigurosidad académica en el documento audiovisual y en la fase de registro fue a través de una rutina cíclica de reflexión en torno de la mirada y de los conceptos a partir de los que observamos, y que ha sido en sí una postura epistemológica que devino del método de trabajo (Mora 2018; Henríquez 2017; Muntayola-Saura 2010). Al incorporar la pluralidad de voces, sobre todo de nuestros

informantes, también nos emplazamos en una construcción del conocimiento basada en el intercambio y la colaboración.

El documento etnográfico audiovisual posee, pues, mérito por sí mismo, extiende la capacidad de los argumentos textuales, y evidencia no solamente las percepciones y la mirada de la investigadora, sino las voces, las vivencias y las concepciones de los informantes. Proyecta de forma gráfica lo que se argumenta, y visibiliza a las personas involucradas, poniendo en primer plano y en primera instancia su dimensión corporal y relacional (las conexiones proxémico-cinéticas), sus expresiones, sus afectos, sus emociones y todo aquello que no puede visualizarse mediante el texto.

CAPÍTULO II. LA CREACIÓN COLECTIVA

En este capítulo pasamos a explorar la importancia histórica de la creación colectiva como modo de creación en el arte que comenzó a tener relevancia a partir de la segunda mitad del siglo XX, pero cuyo origen se encuentra en las vanguardias y las neovanguardias. Por otra parte, destacamos las aportaciones y clasificaciones en torno a esta de diversos teóricos, quienes nos permiten asomarnos al amplio universo de las formas colectivas de creación.

Crear es, en esencia, un acto de colaboración social. La creación adquiere cualidad de colectiva cuando incluye la participación, cooperación o colaboración de más de una persona en los procesos. La creación colectiva y las prácticas de colaboración en el arte son fenómenos que han estado presentes a lo largo de la historia de la humanidad, sin embargo, hasta la segunda mitad del siglo XX se las consideró como fuera de la norma, de acuerdo con el sistema del arte occidental.

Dentro de las teorías del arte, la noción de creación colectiva abrió perspectivas ideológicas, éticas y estéticas para entender los procesos creativos y la generación de conocimiento y obras artísticas; al mismo tiempo, se inició el proceso de desacralización de la figura del genio creador, se permitió la construcción de visiones más integrales sobre los artistas como investigadores corresponsales y se reivindicó el lugar del espectador como parte de los procesos, más que como mero receptor.

Como modo de producción cultural, la creación colectiva comenzó a adquirir legitimidad a partir del cuestionamiento de Roland Barthes (1968) sobre el modelo de autoría predominante y que se extiende hoy a la cultura de la licencia libre y el *open source* de la era digital. En la escena artística contemporánea, si bien no se ha extendido completamente, sí se ha logrado el reconocimiento del carácter común y normalizado de la creación colectiva, cuyo espectro abarca una inmensa variedad de formas de autoría, de organización y de niveles de relacionalización y colectivización.

Tanto en el imaginario social como en las estructuras culturales, sociales, políticas y económicas que sostienen el sistema del arte, el concepto del artista como genio solitario no ha dejado de tener un enorme peso. No obstante, a partir de la segunda década del siglo XX se han incrementado de manera exponencial las modalidades de colaboración artística, muchas veces fuera de los circuitos comerciales y bajo modelos autogestivos, lo que ha

coadyuvado a la desmitificación del artista y al reconocimiento de la autonomía colectiva en el arte. De igual modo, se han abierto las puertas de los procesos de creación, antes considerados como eventos casi místicos y herméticamente cerrados a los ojos del público, y ahora se encuentran bajo los ojos críticos de la investigación y de la experimentación no sólo en el ámbito de las artes, sino también de las ciencias.

La creación en colectivo nos permite acercarnos al hecho creativo abiertamente, nos da la posibilidad de mirar las aportaciones e implicaciones de los procesos relacionales que le son esenciales, nos lleva a pensar en el provecho de construir cualquier cosa mediante el diálogo, la discusión e incluso mediante el conflicto y la negociación. Nos lleva a considerar también la oportunidad de constituir comunidades relacionales (Osorio 2016) cuyos propósitos no se reducen a la elaboración de productos estéticos, sino a la valorización del lugar que ocupan todos los cuerpos y todas las experiencias y los saberes que los acompañan. Así pues, además del valor que tiene generar obra y establecer principios estéticos compartidos, la creación colectiva se ha ligado a proyectos comunitarios y de cuestionamiento de los modos de producción y organización capitalistas e individualistas, y es que, en el núcleo de sus fundamentos, se encuentra la inclusión y la consideración de los otros, y la construcción de formas de convivencia y de creación en común.

Francisca Crisóstomo¹⁶ (2015), propone abordar el desarrollo de toda práctica no como una oposición (que implica un sentido de enfrentamiento), sino como una creación de vías alternas que construyan y constituyan nuevas realidades y formas de “ponerse en relación con”. En este sentido pueden pensarse las prácticas creativas en colectividad para alejarse de las enunciaciones que separan y que fundan identidades como “oposición a”. Puesto que como seres humanos tenemos limitaciones y nuestras percepciones y opiniones son parciales, las prácticas dialógicas que se producen en colectividad facilitan la ampliación de esos límites, así como el enriquecimiento de nuestras perspectivas y de los alcances de nuestros cuerpos. Estos diálogos (corporales, emocionales, intelectuales) son pues el origen de cualquier acto creativo. Por otro lado, la creación en colectividad no tiene por qué disminuir o demeritar el desarrollo del individuo y su capacidad creadora, sino que más bien promueve el crecimiento, la flexibilidad y la apertura de visión, esenciales para crear.

¹⁶ Bailarina, coreógrafa, profesora e investigadora interesada en los modos organizativos y las metodologías de creación colectiva en danza.

II.1 La creación colectiva en los siglos XX y XXI: colaboraciones y autoría compartida

Las modalidades de creación colectiva que se desarrollaron a finales del siglo XX y principios del siglo XXI fueron influenciadas y direccionadas por distintos elementos que se concretaron en las vanguardias y las neovanguardias del siglo XX.¹⁷

- Las nuevas concepciones acerca de la autoría, que dejaban ver que ésta se encontraba más allá del individuo.
- Los modos de llevar los procesos de creación, sobre todo mediante la interdisciplina, la colaboración, el conceptualismo, el acercamiento del arte a lo cotidiano, el énfasis en los procesos más que en las piezas y las nuevas relaciones con el espectador
- Las formas de auto-organización en una multiplicidad de modalidades colectivas con diferentes grados de implicación y colaboración.

La idea de la creatividad con base en la colectividad se había concretado en las vanguardias, que se han ubicado a principios del siglo XX hasta el periodo de entreguerras. Estas acunaron estilos y movimientos (como el cubismo,¹⁸ el dadaísmo,¹⁹ el futurismo²⁰ y el surrealismo²¹) que compartían un espíritu de experimentación, y que promovieron el acercamiento del arte a la vida cotidiana y la eliminación de las fronteras entre lo público y lo privado. Si bien, se conformaron como organizaciones colaborativas en las que se iban agrupando artistas y seguidores que participaron de las ideas, las teorías estéticas, los procesos creativos y los vínculos comunes, la mayoría de las piezas resultantes se adjudicaron a un artista particular por parte de los historiadores del arte. Sin embargo, fueron el

¹⁷ En el capítulo IV nos enfocamos en los orígenes colectivos de la danza a partir del siglo XX.

¹⁸ El cubismo es un movimiento artístico moderno y occidental que se sitúa entre 1907 y 1914. Las figuras fundamentales del cubismo fueron Pablo Picasso y Georges Braques, entre otros, que destacaron por sus experimentaciones con la perspectiva, las formas y las dimensiones.

¹⁹ El dadaísmo es un movimiento artístico y literario de la vanguardia cuyos representantes icónicos se concentran en el histórico Cabaret Voltaire. No se trataba de un estilo unificado sino abierto a la interdisciplina y fundamentado en la crítica del arte tradicional.

²⁰ El futurismo fue otro de los movimientos que formaron parte de la vanguardia y que se destacó por promover en el arte la mirada hacia el futuro, el uso de las máquinas y la tecnología, y la transformación del hombre a partir de ellas.

²¹ El surrealismo es un movimiento artístico que se desprende del dadaísmo y que se enfoca en las manifestaciones del inconsciente y de la expresión artística sin límites.

antecedente directo de las propuestas neovanguardistas y posmodernas, y también dan las pautas para entender la proliferación de las prácticas colectivas de la década de los noventas y de principios del siglo XXI (Arrazola 2012; Green 2001; Osorio 2016).

En las vanguardias, la dimensión colaborativa apareció principalmente en los procesos y dinámicas creativas que se socializaban y compartían con el objetivo de innovar. Este afán se manifestó en la utilización de nuevos materiales y técnicas de creación, pero también en la aspiración constante de vincular el mundo del arte a la vida cotidiana. Una de las búsquedas principales de las vanguardias de principios del siglo fue la redefinición de la práctica del arte y de su lugar dentro de los procesos sociales, a partir de la crítica hacia las formas tradicionales y el mercado del arte. Es decir, sentaron las bases del cuestionamiento hacia la institucionalización del arte y hacia el estatus elitista proveniente de la autoridad del mercado artístico, cuestiones a las que las neovanguardias darían seguimiento, aunque con otros planteamientos.

La tradición de la interdisciplina que se desarrolló durante la segunda mitad del siglo XX provino de las propuestas de las primeras vanguardias, en las que comenzó la reflexión sobre las capacidades del lenguaje, los medios y las técnicas de las artes, así como de las posibilidades que presentaba el diálogo con otros campos del arte y de las ciencias. Fue en las neovanguardias (de finales de la década de 1950 a mediados de la década de 1970) donde prosperaron ampliamente las prácticas artísticas colectivas. Sin embargo, estos aspectos suelen invisibilizarse dentro de la historia del arte al construir figuras protagonistas a las que se les adjudica el liderazgo del movimiento artístico. Como parte de las neovanguardias, surgieron movimientos como Fluxus,²² el Situacionismo francés,²³ el Accionismo vienés²⁴ entre los que florecieron situaciones de colaboración interdisciplinaria que fueron

²² *Fluxus* es un movimiento artístico surgido en los sesenta que promovió la mezcla y la fusión de diversas artes y disciplinas que aspiraba a un arte sin valor comercial y sin fronteras, que influyó directamente al performance, el videoarte y los happenings.

²³ El situacionismo se posicionó como uno de los movimientos artísticos enfocados en la crítica social, política y cultural surgida a finales de la primera década del siglo XX.

²⁴ El accionismo engloba las obras de un grupo de artistas austriacos que en la década de los sesenta realizaron performances, *body art*, videoarte, etc. que llegaron a ser extremas y muy polémicas en su crítica hacia la cultura contemporánea.

condensando manifestaciones como el *happening*,²⁵ el *body art*,²⁶ el videoarte,²⁷ etc. Muchos de ellos estuvieron fuertemente asentados en posiciones políticas de reivindicación de diversos grupos sociales y derechos humanos; también mantenían un compromiso social al procurar el acercamiento con los grandes públicos y con espacios no convencionales para el arte (Arrazola 2012).

Las manifestaciones que se desligaron de las fronteras artísticas hacia lo performativo y lo corporal, como el *happening*, el *performance*²⁸ o el teatro de participación,²⁹ se concibieron como encuentros multidisciplinares en los que se buscaba involucrar a otros artistas y al espectador para configurar un tipo de representación colectiva. Aquí tuvieron lugar obras donde se reconoció la autoría múltiple, cuya base fue el cuestionamiento del carácter extraordinario del acto creativo y la aproximación del arte a lo cotidiano.

Por ejemplo, Marcel Duchamp concretó en sus obras y formas de crear el rompimiento con la concepción clásica del acto de creación al afirmar que este no se constituía únicamente por voluntad del artista, sino que, dado que el significado de la obra se encuentra abierto, este debe ser completado por el espectador. Contribuyó, asimismo, a la desacralización de la figura del artista genio al negar la producción individual de las piezas de arte. Con los *readymade*, criticó la noción de que el artista es un individuo excepcional y el motor único y original del arte; además, minimizó la intervención del autor. A partir de entonces, se acentuaron los cuestionamientos de los papeles del artista y del espectador en el acto creativo, de los que más tarde hizo eco la danza.

Para la segunda mitad del siglo XX, en el campo del arte contemporáneo se había instalado el modelo de talleres artísticos e interdisciplinares que provenía de la Bauhaus³⁰ y

²⁵ Surgido en la década de los cincuenta. Este se distingue del *performance* por implicar de manera central el elemento de la improvisación.

²⁶ El *body art* aparece en la década de los sesenta y toma al cuerpo como parte de una obra de arte o como la misma obra, es decir, es el vehículo de la expresión artística. Se ligó a otras artes como el *performance*, la fotografía y el videoarte.

²⁷ El videoarte fue otro de los movimientos de neovanguardias que emergió en la década de los sesenta y que se enfocó en la creación de arte mediante imágenes y sonidos con la utilización de tecnología de videograbación.

²⁸ En el *performance* el cuerpo también es el centro de la obra de arte, sin embargo, puede incorporar otras manifestaciones artísticas que enmarquen la acción corporal. La interacción y el involucramiento del público es una de sus características más especiales.

²⁹ El teatro participativo se caracteriza por promover y necesitar de la acción del público y de su interacción con el artista para lograr principalmente reflexiones en torno de temas de crítica social.

³⁰ La Bauhaus (1919-1933) fue una escuela alemana de arquitectura y diseño, así como un centro de arte experimental que planteaba una educación artística integral y heterodoxa en la que se promovió la maestría de diferentes artes y disciplinas. Fue la raíz del diseño moderno y contemporáneo.

que había migrado a los Estados Unidos durante y después de la II Guerra Mundial. En esa época, prosperaron muchos de los experimentos inter y multidisciplinarios basados en la colaboración al multiplicarse los colectivos y las comunidades artísticas que, con su hacer y modos de convivencia, cuestionaron las formas hegemónicas de creación y organización artísticas. Dentro del desarrollo de estos movimientos se ensayaron modalidades de autoorganización, cuyas propuestas relativas a los procesos y a la autoría influyeron fuertemente en las formas de crear arte y de organizarse de finales del siglo XX y principios del siglo XXI. Tendencias contemporáneas como el arte relacional o el arte expandido se han nutrido de conceptos e ideas provenientes de la posmodernidad artística. La colectividad se presentó desde entonces como una necesidad y una alternativa de acción, de enunciación y de creación (Arrazola 2012).

Entre estas comunidades de la neovanguardia había preocupaciones y preguntas comunes que trabajaron desde sus ópticas particulares. Su estética fue posteriormente caracterizada como “minimalista” debido a la búsqueda de formas de significación más simples y, al mismo tiempo, más conceptuales. Sus exploraciones implicaron procesos de investigación y teorización que hasta entonces sólo habían sido esbozados por las vanguardias. Precisamente, se argumenta que, a partir del establecimiento del arte conceptual, la separación entre las artes terminó por disolverse y se marcó el inicio del posmodernismo (Owens, en Ramsey 2006).

Según teóricos como Charles Green (2001), uno de los momentos más fructíferos en cuanto a modalidades de colectividad en el arte occidental contemporáneo se dio a finales de la década de los sesenta y durante toda la década de los setenta. También en la década de los ochenta se renovó el interés por conformar asociaciones y comunidades artísticas que se desempeñaron principalmente fuera de los circuitos comerciales. Para la década de los noventa, las prácticas de gran parte de los colectivos comenzaron a volcarse hacia los espacios digitales, pero también hacia la constitución de asociaciones civiles y organizaciones de interés social autogestivas que promovieron el activismo político mediante el arte. Surgieron también las denominaciones de arte relacional y de arte expandido³¹ que alcanzaron la primera década del siglo XXI, donde las prácticas de colaboración han tomado

³¹ La noción de arte expandido aporta al desdibujamiento de las fronteras de lo que se considera arte, así como de los mismos géneros y disciplinas artísticas.

un carácter más esporádico, pero de igual modo se han potenciado por las posibilidades que ha abierto la comunicación mediante las redes y los foros en línea (Arrazola 2012; Osorio 2016).

Las prácticas de colaboración artísticas dieron pues pie a los debates sobre la autoría, sobre los grados de participación y los tipos de relaciones que podían ocurrir en su interior. Con respecto a la autoría múltiple, colectiva o compartida, esta implica ciertas renunciaciones y concesiones individuales, así como el ejercicio de actitudes y prácticas de apertura y diálogo para concretar el objetivo perseguido, que también es común al proyecto del que forman parte los artistas:

la creación colectiva genera un proceso de subjetivación política ya que implica la construcción de la pertenencia a la colectividad y la responsabilización por la obra en común [...] Somos el mundo sin cesar de ser nosotros mismos (Botelli, Machado y Machado 2012 b).

Barthes (1968) es quien enuncia la muerte del autor en la literatura desde los sesenta, donde el autor deja de ser el protagonista para dar paso al lenguaje como su propio vocero, así como a los lectores como participantes activos. Precisamente, el traspaso de las fronteras entre artistas y público, y la revelación del autor como constructo sociocultural fueron algunos de los puntos clave ligados a las prácticas artísticas colectivas de las vanguardias y las neovanguardias que se extendieron a todas las artes, junto con otros cuestionamientos y rupturas de la posmodernidad.

Las diferentes teorías del arte sobre autoría han ido modificando esta noción desde el siglo XX, especialmente aquellas que consideran que toda obra artística es colectiva desde el momento en que su autor es un sujeto histórico que pertenece a un contexto cultural producto de todas las generaciones (Cross 2003), tradiciones y tendencias anteriores a él; por la participación de diferentes personas en la producción de los materiales y/o los espacios que hacen posible la materialización de la pieza (Popper 1989); y por la participación del público como receptor, intérprete y/o colaborador (Bourriard 2008; Barthes 1968).

Con el correr de las décadas se ha hecho cada vez más evidente que todo arte es un producto colectivo, especialmente cuando entran en juego la interdisciplina y la transdisciplina, puesto que al hacerse más complejos los procesos de creación, se requieren más colaboradores con habilidades y visiones diferentes. A partir del desvanecimiento de las fronteras conceptuales, disciplinares e ideológicas han seguido multiplicándose los tipos de

creación colectiva, las estructuras organizativas y las formas de vinculación entre artista y público e incluso con profesionales de otras disciplinas y ciencias. Es indiscutible que los cambios ocurren en la colectividad, donde los participantes van aportando ciertos elementos, van proponiendo otros y se van componiendo o desterrando principios, estéticas y procederes. Son las comunidades artísticas las que condensan las formas innovadoras de ser, hacer y de crear.

Desde las vanguardias hasta la creación colectiva de hoy en día se ha señalado la búsqueda de nuevas formas de autoría, y dejando ver que ésta se encontraba más allá del individuo. Aunque estas prácticas estén cada vez más normalizadas, en la acción colectiva y en los impulsos por salir de lo establecido por el sistema del arte, existe un elemento de resistencia, de autoorganización y de autogestión, porque también está la búsqueda de desjerarquizar, en mayor o menor grado, las relaciones, los cuerpos, y las prácticas.

II.2 Clasificaciones en torno de la creación colectiva

Partiendo de la consideración de que las barreras entre público y artistas han sido trastocadas en el arte contemporáneo, podemos distinguir dos grandes tipos de relaciones que se dan dentro de la creación colectiva: la participación y/o colaboración entre artistas y grupos sociales o comunidades; y la colaboración y conformación de equipos, grupos o colectivos entre artistas.

El primer tipo implica como elemento necesario la vinculación con la sociedad, el trato directo con el público y su contexto para la creación de piezas o encuentros que generalmente buscan trascender la esfera de lo artístico hacia lo social; engloba una serie de manifestaciones como el arte comunitario³² (o arte socialmente comprometido), el *artivismo*,³³ el arte intervencionista³⁴ (*site-specific art* o arte contextual), el *new genre public art*,³⁵ el nuevo arte popular, el arte dialógico, etc. No nos ocuparemos de este tipo de creación

³² Refiere a prácticas artísticas en las que el público colabora o participa para la creación de una obra que busca la vinculación social a través del arte. Por lo general se enfoca en grupos o comunidades específicas.

³³ El artivismo, al ser un híbrido entre arte y activismo, busca ser un arte de resistencia y reivindicación, generalmente mediante intervenciones con contenido de crítica social y política.

³⁴ Se trata de piezas u obras artísticas creadas para interactuar con un espacio, una situación o un contexto específico, buscando irrumpir en su cotidianidad o fomentar el cambio a partir de una problemática social.

³⁵ Refiere al arte que por lo general se crea fuera de las estructuras institucionales, donde los artistas se comprometen directamente con la audiencia y abordan tópicos políticos, sociales y culturales. La ética y la responsabilidad social se discuten a través del arte.

colectiva puesto que no es la línea que siguen los creadores que consideramos en esta investigación. El segundo tipo implica la conformación de organizaciones específicas que pueden incorporar a artistas de diferentes disciplinas o de una sola (como en el caso de las compañías o colectivos de artes escénicas), y que, por lo general, tienen una continuidad más o menos regular a lo largo de un periodo de tiempo.

Ahora, aquí debemos hacer una aclaración que focaliza determinados grados de implicación: hay ciertas distinciones entre participación y colaboración, aunque ambas implican el trabajo conjunto. En el ámbito del arte, participar refiere a formar parte de un grupo de personas que se encuentran bajo la dirección de un creador al que ayudan a llevar a cabo sus ideas, y la colaboración alude a un conjunto de co-creadores que tienen voz y voto, y que comúnmente sostienen un mismo proyecto artístico, independientemente de si se trata de colaboraciones esporádicas o constantes. Es posible que en la colaboración siga existiendo la figura del director o de los creadores principales, y que estos dirijan a un grupo de personas, pero también puede configurarse un esquema horizontal en el que todos los integrantes estén en el mismo nivel de dirección y organización, o que los roles consensuados sean rotativos dependiendo del proyecto que estén llevando a cabo (Osorio 2016; Sánchez de Serdio 2007; Crespo-Martín 2018). Lo que no puede estar fuera de los diferentes modelos de colaboración es la autoría compartida y el reconocimiento del papel de cada uno de los implicados.

Es importante establecer entonces que en esta investigación nos enfocamos en los procesos creativos que se llevan a cabo a partir de una misma agrupación, por lo que entenderemos creación colectiva como una actividad colaborativa compartida por un grupo de personas que se inscriben bajo un proyecto artístico y que tiene una continuidad temporal regular. Aunque pueden tener un mayor o menor grado de horizontalidad, el acto de colaborar para crear se afirma como intención y es el fundamento tanto de sus procesos creativos como de sus piezas artísticas y de su identidad grupal.

Consecuentemente, debemos determinar lo que se concibe como agrupaciones o grupos artísticos, dado que también tienen facetas heterogéneas que obedecen a las particularidades de sus modalidades de creación colectiva, así como a diferentes tipos de autoría múltiple o compartida, a los procesos creativos que desarrollan, a las condiciones en que los llevan a cabo y a los productos artísticos que resultan.

Teresa Marín establece diferencias entre un equipo y un grupo, sosteniendo que los equipos son un tipo de grupo, y que son la forma que cobra la mayoría de colectivos contemporáneos que coinciden en “la finalidad de elaborar una obra común, la necesidad de colaborar para afrontar creaciones complejas y costosas, de compartir habilidades e infraestructuras, [con diversos] grados de implicación y corresponsabilidad en el proceso de concepción y ejecución de la obra [y] libertad creativa reconocida”. Define a su vez a los grupos como un conjunto de personas interdependientes en los que, a diferencia del equipo, los integrantes producen obras individuales, y por lo general mantienen un funcionamiento horizontal y democrático, aunque también pueden establecer jerarquías mediante un director o directores (Marín 2007).

Las siguientes clasificaciones nos permiten ver que la distinción entre equipo, grupo y colectivo no es simple, y que las barreras entre unos y otros son porosas y puramente conceptuales. Algunas clasificaciones son tan extensas que decidimos enfocarnos en aquellas que nos permiten ubicar a los grupos que colaboraron con esta investigación. Y dado que lo que nos interesa es construir el concepto de *cuerpo colectivo* a partir de los procesos de creación, nos concentramos en los aspectos que aluden a niveles de relacionalidad o colectivización.

Una de las clasificaciones más elementales es la de René Passerón (1981), que aborda los grupos y los clasifica de acuerdo a sus formas de trabajo, los espacios que comparten, los tipos de autoría, las formas de exponer sus creaciones y si comparten estilos artísticos. Las denominaciones que creó son: grupo comunidad, grupo atelier, grupo cooperativa, grupo hermandad, grupo nebulosa y grupo diseminado. Sus propuestas se desprenden de las colectividades que hasta ese momento se habían desarrollado en el arte occidental, pero fueron la base de las que se desarrollaron posteriormente (en Arrazola 2012).

Frank Popper (1989) enunció cuatro criterios que para él fundamentan a toda creación colectiva, a partir de los cuáles podía situarse a los tipos de grupos:

- según el número de personas: grupos pequeños, grandes o abarcan al público en general
- según las especialidades del grupo o conjunto: con la misma especialidad; con diferentes especialidades; sin especialidad alguna.

- según la denominación del colectivo: usando el nombre de cada uno de los integrantes; utilizando un nombre común; sin nombre y con anonimato.
- según sus métodos de creación: de acuerdo a las técnicas utilizadas y a las diferentes etapas que los conforman.

También propone la distinción entre creaciones colectivas dependiendo de sus intenciones, su organización y su impacto poniendo como ejemplo un prolífico recuento de proyectos artísticos. Popper nos habla de grupos, conjuntos y colectivos en el arte contemporáneo, pero en su obra *Arte, acción y participación* (1989), nos deja ver la explosiva variedad que puede existir entre estas agrupaciones y que hace casi imposible su definición en tipologías cerradas.

Como veíamos anteriormente, Marín (2007) realiza una distinción clasificatoria entre cuatro tipos diferentes de creación colectiva de acuerdo con el número de integrantes, los niveles de corresponsabilidad y los grados de continuidad y cohesión:

- Colaboraciones esporádicas: de corta duración, generalmente se enfocan en un solo proyecto. Pueden involucrarse artistas y especialistas, e incluso el público. Sin número determinado de integrantes.
- Equipos: por lo general albergan a pocos integrantes (de dos a tres) pero con una estructura estable y cohesionada, lo cual facilita el diálogo y la coordinación.
- Grupos: conjunto de personas de número indeterminado pero mayores que los equipos (entre cinco y seis personas), interdependientes entre sí y en el que cada integrante realiza obra de forma individual, pero se presenta como parte del grupo. Suelen tener una organización horizontal o ser guiados por un líder.
- Colectivos: son agrupaciones con numerosos integrantes que suelen ser inestables y poco cohesionados, pero también multidisciplinarios. Puede ser que se mantenga un mínimo de colaboradores constantes y que los demás entren y salgan de acuerdo con los proyectos. Pueden conformar comunidades y se constituyen como semilleros experimentales.

Para el contexto mexicano, hemos observado que, en la práctica, los propios artistas pueden utilizar indistintamente los sustantivos grupo, equipo y colectivo para autonombrarse.

Sin embargo, muchos grupos y colectivos comparten la característica de los colectivos de Marín que refiere a que existe un núcleo básico de personas constante y otro de artistas que vienen y van, que pueden dejar el grupo por un tiempo y después volver o colaborar con ellos.

Por otro lado, de acuerdo con lo que sabemos de las compañías, grupos y colectivos de danza que laboran en México, las denominaciones que adoptan tienen que ver muchas veces con sus intenciones organizativas y artísticas, y con sus principios éticos y políticos. Aunque es cierto que la palabra compañía suele asociarse a una conformación y organización más tradicional (director, coreógrafos y bailarines), y quienes se piensan como grupos o colectivos suelen tener la intención de desmarcarse de esas jerarquías, también existen compañías que, aunque siguen una organización tradicional, se piensan también como grupo o colectivo. En esta investigación nos decantamos por las palabras grupo y agrupación por ser de uso común en el campo artístico y especialmente en el de las artes escénicas y la danza.

CAPÍTULO III. Presentando a los grupos

Hemos elegido objeto de nuestras observaciones a los grupos La Serpiente Danza Contemporánea, En Corto Colectivo, EPIICO y un cuerpo de estudiantes de licenciatura en danza porque consideramos que todos ellos participan del fenómeno cuya construcción conceptual nos ocupa, y porque pensamos que también pueden constituirse en los ejemplos concretos de *cuerpos colectivos* por sus modos particulares de hacer y crear, abriendo la posibilidad de la aplicación de nuestro concepto en otros campos disciplinares.³⁶

III.1 La Serpiente Danza Contemporánea/Proyecto Serpiente

La Serpiente Danza Contemporánea es una compañía de danza de la ciudad de Morelia, Michoacán. A lo largo de su trayectoria, este proyecto artístico colectivo ha albergado a muchos colaboradores y artistas invitados, variando el número de sus integrantes conforme lo ha requerido la compañía. Actualmente³⁷ está formada por Laura Martínez,³⁸ Abdiel Villaseñor³⁹ y Liliana Rosales.⁴⁰

La Serpiente fue conformada en el año 2001 por Laura Martínez y Abdiel Villaseñor. Unidos por sus intereses, preocupaciones y empatía mutuos, en un principio planearon que el grupo funcionara solamente como lugar de creación y difusión de sus obras, pero conforme se fue desarrollando, sus aspiraciones se proyectaron a que la compañía fuera sólo una parte de las líneas de acción⁴¹ del Proyecto Serpiente A.C. Este se constituyó en un espacio de divulgación, discusión y fomento de la danza y del arte escénico, así como promotor de la formación de públicos. (Villaseñor, Martínez y Rosales, entrevista, 12 de enero de 2021).

³⁶ Queremos asentar aquí que las personas que colaboraron con esta investigación estuvieron de acuerdo con su participación y la aparición de sus nombres, y en caso contrario, aparecen como participantes anónimos.

³⁷ Es decir, desde el 2020 a la fecha. Entre sus colaboradores eventuales se encuentran Francisco Esqueda, Rafael Ibáñez y Marjolaine Paravano.

³⁸ Egresada de la Licenciatura en Ciencias Físico-Matemáticas. Tiene una maestría en Didáctica de las Artes por la UdG.

³⁹ Egresado de la Licenciatura en Danza de la Escuela Profesional de Danza de Mazatlán, es comunicólogo y cuenta con un posgrado en Políticas y Gestión Cultural por la UAM.

⁴⁰ Egresada de la Licenciatura en Danza de la Facultad Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

⁴¹ Las líneas de acción son las dimensiones en las que se desarrolla todo el hacer de La Serpiente: la compañía, el Festival Red Serpiente, las Residencias Artísticas, el programa de extensión, el Centro de Documentación de la Danza de Michoacán y el programa Danza Escolar.

Después de pasar por varios espacios públicos y privados lograron conformar un espacio propio, el Centro de Experimentación Escénica.⁴² Este incluía el foro “El Jardín”, oficinas para la gestión y organización, habitaciones para los intercambios y residencias y salas para la organización de charlas, conferencias y presentaciones de libros. Entre los programas más importantes que han llevado a cabo como compañía y como gestores culturales está el Festival Internacional de Danza Red Serpiente⁴³ y el programa de Danza Escolar.⁴⁴ La Serpiente se define como:

Una comunidad de bailarines que tiene por objetivo la creación, promoción y divulgación de una experiencia estética a través de soportes corporales como la danza contemporánea y la coreografía, presentados tanto en espacios escénicos como en públicos o escolares.

La Serpiente siempre hemos sido Abdiel y yo, pero también son todos los que se han quedado con nosotros o que han pasado por aquí. Gente de otras disciplinas, otros bailarines, los alumnos, nuestro público. (Martínez, Laura, comunicación personal, 15 de diciembre de 2020).

La Serpiente sigue teniendo la posibilidad de ser la plataforma a la que invitas [...], es al espacio que sigue siendo comunitario al que invitamos a la gente a confluír ahí y encontrarnos en ese espacio que es el de la comunidad [...] Es en el que nosotros nos seguimos encontrando en ese proceso común y en ese espacio común. (Villaseñor, Abdiel, entrevista, 26 de mayo de 2021).

La Serpiente se piensa no sólo como una compañía de danza, sino que “toda su producción y visión tiene que ver con el pensamiento y el actuar desde lo contemporáneo, es por ello que hay mucho interés por los acontecimientos sociales que funcionaban como un catalizador para reflexionar y producir” (Serpiente 2017). La mayoría de sus piezas utiliza lenguajes corporales que provienen de las actividades cotidianas combinados con lenguajes y técnicas de la danza. Hacen uso de los unísonos, la simetría y la integración del sonido y la iluminación para la creación de paisajes audiovisuales. En su misma concepción de la danza está presente la noción de colectividad:

⁴² El Centro de Experimentación Escénica fue gestionado y sostenido por La Serpiente durante 10 años. En el 2019 tomaron la decisión de cerrarlo como un capítulo más de la compañía. Actualmente utilizan un espacio en el municipio de Acuitzio del Canje para sus entrenamientos y como sede de la compañía.

⁴³ Este festival, iniciado en 2003, tiene el propósito de promover el intercambio de conocimientos y experiencias artísticas a nivel nacional e internacional y dar espacio a los proyectos independientes de danza. Consiste en presentaciones, residencias, charlas, talleres y laboratorios

⁴⁴ El programa de Danza Escolar (2009), además de ofrecer obras del repertorio de La Serpiente en espacios escolares de diferentes niveles, busca promover el acercamiento a la danza de forma didáctica.

[Se trata de] lograr encuentros emotivos y hacer conexiones con los cuerpos de los otros, el poder encontrar el ritmo que hacemos entre todos (Martínez, Laura, entrevista, 26 de mayo de 2021).

La danza tiene que ver con cómo trabajar lo íntimo; aquello que afecta a cada uno, y ponerlo en diálogo con el contexto en que se vive [...] Es una construcción colectiva que surge desde un diálogo con el contexto social.



Tiene una preocupación por incluir y crear un espacio en donde, aún con nuestras diferencias estemos en comunidad.

La danza tiene que ver con una serie de soportes que hacen posible la realización escénica: los entrenamientos corporales, el diálogo,

las funciones, la exploración y la colaboración.

Mi forma de ver la danza ha cambiado desde que estoy aquí, hoy en día podría decir que es un compartir, y un transmitir mensajes, emociones, sensaciones, momentos. Este compartir se activa primeramente entre los compañeros y después con el público, es un acto mutuo (Serpiente 2017).

El repertorio de obras de esta compañía está conformado a la fecha por más de 40 piezas de formato corto, medio y largo, y de programas que integran una serie de dichas piezas, como *Ensalada de Ombligos* (2001), *5+1: Solos que son sexto* (2004), *Longitud de Onda* (2005), *Sin poner cara de nacionalista* (2010), *Estados Alterados* (2015), *La Prisa del Caracol* (2017), *Las secuelas de lo inmediato* (2018).

III.2 En Corto Colectivo Escénico

En Corto Colectivo Escénico es una joven agrupación conformada por egresadas de la licenciatura en danza de la Facultad Popular de Bellas Artes (FPBA) de la Universidad Michoacana. Actualmente desarrollan su hacer creativo en Morelia, utilizando como lugares de trabajo algunos salones de danza de la misma universidad y algunos estudios privados. En Corto está integrado por Dhamar Cázares, Vanessa Rodríguez, María Guadalupe Ortiz y

Sofía Zúñiga. La agrupación surge a partir de una necesidad de crear a partir de una estructura horizontal:

Hablemos de esta inmediatez de que somos nosotros, de que me dirijo hacia ti, de esa manera, directa, como de no darle tantas vueltas (Cázares, Dhamar, entrevista, 7 de junio de 2022).

Su actividad como colectivo se enfoca en la creación de espacios de investigación para la danza y el trabajo multidisciplinario desde lo colectivo:

Dentro de todos nuestros intereses creativos, uno de los principales, aparte de que dijimos que nos gusta bailar, está la idea del colectivo donde yo expongo mis posturas, mis necesidades creativas, donde yo expongo todo lo que soy, pero junto con otros [...] Compañías hay un montón [...] pero no era por donde nos queríamos ir, era a lo mejor más fácil decir “tú eres la directora, rentamos un espacio y damos clases” [...] El colectivo más bien sería este espacio, un lugar donde el cuerpo es libre de experimentar el movimiento, más que sólo “apréndete la coreo”. (Cázares, Dhamar, entrevista, 7 de junio de 2022).

Creo que todas concordamos en esa sintonía de que todos podemos hacer danza (Zúñiga, Sofía, entrevista, 7 de junio de 2022).

Asimismo, En Corto busca que la danza contemporánea sea accesible para todas las personas y que su disfrute no se circunscriba a los salones y teatros.

Desde que compartimos la danza con la opinión de que todos podemos hacer danza hacemos ese cambio de chip [...] Necesitamos y queremos acercar la danza a las personas, no que las personas se acerquen a nosotros, sino nosotros llevar la danza hacia ellos. Desde esa manera creo que vamos cambiando un poquito el chip de lo que es la danza contemporánea en Morelia. (Zúñiga, Sofía, entrevista, 7 de junio de 2022).



Han sido co-creadoras de obras como *¿Qué cosa fuera?* (2019), *Tierra Mestiza* (2019), *De la añoranza a la esperanza* (2020), *Iluminidad* (2021) y *Mujeres rojas y sin piel* (2021).

III.3 EPIICO (Espacio de Experimentación, Práctica e Investigación en Improvisación de Contacto)

EPIICO es un colectivo de la Ciudad de México que inició sus actividades en el 2013 a partir de la iniciativa de un grupo de estudiantes (la mayoría provenientes del CICO)⁴⁵ para experimentar y difundir el *contact*. Al poco tiempo, las sesiones se hicieron recurrentes y se fue conformando un núcleo de personas que compartían el deseo de integrar un grupo autogestionado que llevara la práctica a otro nivel. Desde entonces, unos integrantes de EPIICO se han ido y otros han llegado. Actualmente, quienes se consideran colaboradores constantes son Ariadna Franco, Elisa Romero, Esmeralda Padilla, Laura Villedo y Bobby Morris, núcleo que funciona con una coordinación rotatoria. Para los integrantes del colectivo, EPIICO es:

Un lugar para conocer la improvisación de contacto porque era algo nuevo para mí, yo estaba en una búsqueda personal ya que en la danza en la que estaba no me encontraba [...] Ha sido un espacio en el que he podido aprender, practicar la improvisación de contacto y además tejer lazos, conocer personas maravillosas con las que hemos forjado amistades. (Romero, Elisa, conversatorio EPIICO, 30 de abril de 2021).

[El nombre] fue la propuesta que lanzó un amigo que ya no está ahora, y que nos resonó porque queríamos como desaparecer este rostro o estos personajes principales de una agrupación [...] Nos pareció una buena idea la propuesta y eso de asumirnos como un espacio que invitaba a las personas a hacer y practicar improvisación de contacto. (Villedo, Laura, conversatorio EPIICO, 30 de abril de 2021).

Pienso que la cosa más significativo [sic] que he encontrado es la sensación de comunidad a través de la creación, comunidad que tiene raíces y tejido muy, muy importante, muy político, muy poderosa [sic] y muy importante para mí, especialmente de aprender y cuestionarme desde distintos lados el proceso creativo, del género, de la comunidad. (Morris, Bobby, conversatorio EPIICO, 30 de abril de 2021).

⁴⁵ El Centro de Investigación Coreográfica (fundada como CESUCO en 1978) es actualmente una escuela de danza que ofrece estudios superiores en investigación y creación dancística.

[Es] un espacio para explorar y para reencontrar la improvisación de contacto y en los últimos años también se ha vuelto un espacio para



compartir [...] EPIICO se ha conformado por quien ha querido, nunca hubo una cosa de que tenías que acreditar algo para ser parte, sino simplemente ha sido de las personas que hemos estado en la práctica [...] Para ser EPIICO como que tú decides que

ya eres EPIICO, no es que nosotras decimos "ah, a partir de ahora tú ya eres parte" [...] Ha pasado mucha gente que en algún momento quiere estar y después también así mismo pueden irse, como que eso es lo bonito del colectivo. (Franco, Ariadna, conversatorio EPIICO, 30 de abril de 2021).

Se consideran pues como un espacio comunitario y abierto a cualquier persona que busque acercarse al CI, pero con los principios que también se promueven por los ‘contacteros’: el trabajo en comunidad, el respeto hacia los cuerpos, la apertura hacia el diálogo corporal y el juego, el aprendizaje, la reflexión y el disfrute del propio cuerpo mediante el movimiento.

En EPIICO [...] creo que lo que hemos buscado es justamente este espacio de bienvenida a los cuerpos, de cuidado [...] y creo que poco a poco también hemos entrado en una política. O sea, como en un trabajo micropolítico [...] a cómo podemos crear espacios seguros para el cuerpo y para el movimiento, para las personas que se acerquen, porque en muchos espacios para el cuerpo hay mucha violencia, hay mucha discriminación. (Franco, Ariadna, conversatorio EPIICO, 30 de abril de 2021).

Siguiendo la línea de la comunidad de CI, su forma de trabajo gira alrededor de determinadas actividades: prácticas recurrentes, organización de *jams*, de encuentros, de laboratorios, de talleres o cursos, además de la creación de obra mediante intervenciones urbanas (EPIICO, Experimentación, practica e investigación en improvisación de contacto s.f.). Entre las piezas que han creado se encuentran: *Territorios en Vibración* (2018), *Remanso* (2020) y *Ser Manada* (2020).

III.4 Estudiantes de la licenciatura en Danza

Queremos destacar aquí la presencia de un cuarto grupo al que tuvimos la oportunidad de incorporarnos en el formato de clases en la Licenciatura de Danza en la FPBA de la Universidad Michoacana, ubicada en la ciudad de Morelia. Se trata de un grupo de estudiantes de tercer semestre al que la maestra Nadia Caro impartió la asignatura de improvisación de contacto.



Aunque se trataba de una clase de estudiantes, consideramos que eran un grupo integrado por diferentes individuos comprometidos con el aprendizaje y la creación de danza, por lo que fueron una parte importante de nuestro trabajo de campo.⁴⁶ La incorporación como alumna externa a este grupo en una situación de aprendizaje nos permitió aproximarnos a los procesos relacionales desde dentro y observar dónde surgen y desde dónde se fundamentan las prácticas de creación colectiva.

⁴⁶ El trabajo de campo se llevó a cabo de mayo a julio de 2022.

III.5 Situación de las agrupaciones dentro de la creación colectiva

Las clasificaciones revisadas en el apartado 2 del capítulo I señalan sólo algunos aspectos que nos ayudan a situar a nuestros grupos de danza como sigue:

Tabla I. Identificación de los grupos (Elaboración propia).

Grupo	Corriente de danza/movimiento	Dirección	Conformación de equipo de trabajo	Número de integrantes	Formas organizativas de nombrarse	Años de trabajo ⁴⁷
La Serpiente	Danza contemporánea	Dos co-directores	Equipo de trabajo semi-fijo de bailarines	Entre dos y seis	Compañía, grupo	21 años
En Corto Colectivo	Danza contemporánea/ arte escénico	Núcleo de cuatro personas (no se asumen como dirección) Coordinación rotativa	Equipo de trabajo semi-fijo de bailarinas	Cuatro	Colectivo, grupo	4 años
EPIICO	Improvisación de contacto	Núcleo de cinco a seis personas (no se asumen como dirección) Coordinación rotativa	Público en general y bailarines de cualquier disciplina	Abierto	Colectivo, grupo	9 años
Grupo de estudiantes	Improvisación de contacto	Una profesora	Estudiantes	Alrededor de quince	No aplica	No aplica

⁴⁷ Hasta el año 2022.

Las siguientes tablas las construimos a partir de las propuestas de clasificación de Osorio (2016) y Arrazola (2012), y las completamos a partir del conocimiento que adquirimos en el trabajo de campo, las entrevistas y la exploración de material audiovisual disponible en las páginas web de los grupos. A partir de ellas podemos identificar elementos básicos de la colectividad.

La lista de criterios de Tzaro Arrazola (2012) nos provee de una perspectiva más amplia para abordar los tipos de creación colectiva. Arrazola se basa en las formas de autoría, los procesos de trabajo y los resultados de dicho trabajo:

- Si el grupo artístico pretende crear una obra colectiva o se enfoca más en el proceso de colaboración.
- Si los que integran el grupo buscan desarrollar juntos una idea colectiva de la que posteriormente desarrollan obras propias, o si trabajan en conjunto para producir una sola obra.
- Si todos los colaboradores son artistas, si intervienen personas de diferentes disciplinas, o si el público participa del proyecto.
- Si se trata de un equipo formado por una pareja con vínculo sentimental extra-artístico o si se trata de un equipo de artistas con vínculos exclusivamente profesionales.
- Si a los integrantes del grupo se les conoce por su nombre propio o si adoptan el anonimato mediante un nombre colectivo que comparten.
- Si se lleva a cabo trabajo colectivo en paralelo con obras individuales o si el trabajo colectivo sólo refiere a un nivel determinado del desarrollo de obra.
- Si el colectivo se basa o no en la igualdad de derechos.
- Si la forma de operar del colectivo se relaciona con la colectividad o si las obras no se diferencian de aquellas que podría producir un solo artista.

Tabla II. Caracterización de los grupos dentro de la creación colectiva (Elaboración propia, basada en Arrazola 2012).

Grupo	Prioridades en los objetivos	Desarrollo de obras	Formación y colaboraciones	Vínculos emocionales extra-artísticos	Nombre	Modos de trabajo
La Serpiente	1. Creación de obras colectivas 2. Proceso de colaboración	Trabajo conjunto para una obra	Bailarines + colaboración esporádica con artistas de otras disciplinas	Amistad	Colectivo compartido + nombres no anónimos	Trabajo colectivo + individual
En Corto Colectivo	1. Creación de obras colectivas 2. Proceso de colaboración	Trabajo conjunto para una obra	Bailarinas + colaboración esporádica con artistas de otras disciplinas	Amistad	Colectivo compartido + nombres no anónimos	Trabajo colectivo + individual
EPIICO	1. Proceso de colaboración 2. Creación de obras colectivas	Trabajo conjunto para una danza u obra	Bailarines	Amistad + parejas sentimentales	Colectivo compartido + nombres anónimos/no anónimos	Trabajo colectivo + individual
Grupo de estudiantes	1. Aprendizaje 2. Proceso de colaboración	No aplica	Profesora + estudiantes	Amistad + relación profesora-alumnos	No aplica	Trabajo colectivo + individual

Aquí podemos observar que EPIICO prioriza los procesos de colaboración sobre la creación de obras dada la naturaleza de la corriente de movimiento que practican. Cuando se trata de crear obras colectivas, trabajan en conjunto y no de forma separada; en lo que respecta a La Serpiente, en su hacer también se incluye la creación de piezas individuales que proyectan el nombre del autor pero se consideran parte de las actividades del grupo.⁴⁸ Tanto En Corto como La Serpiente incluyen en su equipo de trabajo solamente a bailarines, pero colaboran con artistas de otras disciplinas, mientras que EPIICO se compone de bailarines pero está abierto a cualquier persona interesada en practicar *contact*. Ninguno de los grupos comparte vínculos exclusivamente profesionales, todos comparten lazos de amistad. Todos los grupos utilizan tanto el nombre común como los nombres individuales,

⁴⁸ A raíz de la pandemia, los integrantes de EPIICO desarrollaron obras individuales a partir de una idea colectiva, pero no es su forma de trabajo habitual.

pero los integrantes de EPIICO utilizan sus nombres sólo para efectos de identificación y no para señalar una autoría, pues en ese caso, los nombres permanecen anónimos. En relación con la igualdad de derechos, los desglosaremos más abajo con las siguientes tablas.

Jesús Osorio (2016) propone su propia clasificación en una progresión, haciendo una distinción entre el artista individual, los artistas individuales que se unen y los equipos de artistas. Este autor se centra aún más en definir los niveles de colectivización, *relacionalización* y autoría de acuerdo con el grado de inclusión de los integrantes de los grupos o colectivos. Osorio propone la denominación de *comunidad estética* como aquella agrupación de personas que trabaja para conseguir un objetivo artístico y común, y que se encuentran comprometidas tanto con la creación de obras como con las demás personas con quienes comparten los procesos. Esta sería el grado máximo de implicación estético-relacional. Sin embargo, como otros autores, nos advierte que en realidad las barreras de los criterios y clasificaciones son muy porosas puesto que la creación colectiva es un fenómeno dinámico, complejo y fluido. Puede suceder que a lo largo de su vida los grupos experimenten diferentes grados de colectivización y, por lo tanto, distinta igualdad de derechos; o que un mismo proceso creativo implique también diferentes formas de relacionalización, dependiendo de la obra o de las etapas que lo integran:

- Artista individual (una sola persona): desde el artista anónimo y sin firma, pasando por el artista que colabora con otros (colaboradores y/o público) pero sigue adjudicándose la autoría; hasta el artista que colabora con una comunidad y utilizan un nombre común.⁴⁹
- AI1:⁵⁰ Artistas individuales que se unen por afinidades comunes y conforman un grupo. Cada uno desarrolla su propia obra. Su relación es horizontal e independiente. Utilizan firmas individuales y, a veces, un nombre grupal.
- AI2: Artistas individuales que se unen por afinidades comunes y conforman un grupo. Cada uno desarrolla su propia obra pero bajo los principios estéticos y filosóficos del grupo, ya sea por influencias mutuas o por consenso. Existe una

⁴⁹ Osorio despliega esta clasificación en 7 categorías, pero al enfocarse en la creación iniciada por una sola persona, preferimos sintetizarla.

⁵⁰ Nos hemos tomado la libertad de poner siglas a las categorías para utilizarlas en la tabla que hemos desarrollado en la siguiente página.

relación horizontal e interdependiente. Puede haber un líder o guía natural o ideológico. Utilizan firmas individuales y un nombre grupal.

- EAC1: Equipo de artistas colectivos que trabajan en un mismo proyecto en el que cada uno desempeña un rol de acuerdo con sus habilidades e intereses. Existe una relación cercana y corresponsabilidad; son interdependientes. Usan principalmente un nombre grupal, pero también pueden utilizar sus nombres individuales.
- EAC2: Equipo de artistas colectivos que trabajan en un mismo proyecto y que llevan a cabo un trabajo colectivo. Existe entre ellos una relación cercana y corresponsabilidad; son interdependientes. Promueven el beneficio de los individuos a partir de lo colectivo. Utilizan un nombre colectivo y/o nombres individuales.
- EAC3: Equipo de artistas colectivos que trabajan en un mismo proyecto, pero renuncian a los nombres individuales en favor del nombre colectivo. Su trabajo es colectivo, con relaciones cercanas, interdependencia y corresponsabilidad. Promueven el beneficio de los individuos a partir de lo colectivo. Utilizan sólo un nombre grupal.

De acuerdo con esto, nuestros grupos quedan ubicados del siguiente modo:

Tabla III. Niveles de relacionalidad y colectivización (Elaboración propia, basada en Osorio 2016).⁵¹

Grupo	AI1	AI2	EAC1	EAC2	EAC3
La Serpiente		x	x	x	
En Corto		x	x	x	
EPIICO				x	x

⁵¹ Debido a que estas tablas se refieren a aspectos exclusivos de grupos artísticos conformados, el grupo de estudiantes no está incluido en ellas.

Tabla IV. Niveles de horizontalidad y autoría compartida (Elaboración propia, basada en Osorio 2016).

Grupo	Autoría compartida	Derecho a aportación de ideas y propuestas	Preponderancia de directores sobre bailarines en escala organizativa
La Serpiente	Relativa. Nombre de coreógrafa o co-directores + nombre de compañía + nombres de bailarines y colaboradores	Directores y bailarines	Directores > bailarines
En Corto Colectivo	Sí. Nombres individuales + nombre de colectivo + nombres de bailarines y colaboradores	Bailarinas	Bailarines = bailarines
EPIICO	Sí. Nombres individuales anónimos + nombre de colectivo	Bailarines	Bailarines = bailarines

En cada uno de los grupos, las relaciones son en mayor o menor grado horizontales, pero también cambiantes, por ejemplo: hay una preponderancia de los co-directores sobre los bailarines en La Serpiente cuando se trata de la dirección de la obra o de los entrenamientos, no obstante, dentro de los laboratorios las propuestas corporales provienen de todos. Mientras tanto, en EPIICO y En Corto la búsqueda de horizontalidad sí es constante, y para organizar los *jams* y laboratorios, así como para decidir sobre las premisas a investigar, emplean una coordinación rotatoria en la que distintos colaboradores cubren esas funciones.

Las nociones de autoría compartida también son variables, en cada uno se presenta o se enuncia de formas distintas: En Corto siempre enuncia los nombres individuales y los roles cumplidos dentro de la obra; La Serpiente también enuncia siempre los nombres de quienes participan en una obra, sin embargo, en la mayoría de ellas el nombre de la coreógrafa o de los directores se ligan a la autoría. Y como hemos mencionado, EPIICO no enuncia los nombres individuales de las piezas, sino que estas se señalan como de autoría colectiva.

Para esta investigación, nuestra mirada no está en explicar la constitución de los *cuerpos colectivos* sólo a partir de su cuestionamiento a las jerarquías, no pretendemos reivindicar la completa horizontalidad como una meta a la que forzosamente *se debe* llegar para pensarse como grupo o *cuerpo colectivo*. Sabemos que estos son elementos que están presentes en mayor o menor grado en cada una de las agrupaciones que colaboraron, y son

esenciales para su identidad y modos creativos, no obstante, lo que más nos interesa es comprender cómo ocurren los procesos creativos a partir de las dinámicas relacionales entre los cuerpos y cómo estas redes de relación e interacción nos ayudan a conformar el concepto de *cuerpo colectivo*. Pretendemos pues mostrar que existen maneras de crear en la danza y las artes escénicas contemporáneas aún con diferentes grados de horizontalidad y de pensar la colectividad.

CAPÍTULO IV. ORÍGENES DEL CUERPO COLECTIVO EN LA DANZA POSMODERNA Y CONTEMPORÁNEA

IV.1 El Judson Dance Theater: crear en colectividad en la danza posmoderna

Este apartado tiene como objetivo principal examinar el origen histórico de los *cuerpos colectivos* que se manifiestan en la danza contemporánea de hoy en día, el cual consideramos situado en un espacio liminal que sacudió los fundamentos del ser, hacer y pensar la danza y el cuerpo: el Judson Dance Theater.

En un primer momento, damos cuenta de las influencias que tuvieron las vanguardias artísticas de la primera mitad del siglo XX y los nuevos enfoques que suscitaron en las propuestas que se condensaron en la nueva danza o danza posmoderna.

Posteriormente, señalamos las principales aportaciones conceptuales y artísticas del Judson Dance Theater. Pretendemos mostrar la dimensión colectiva que se planteó desde estas instancias a partir de la transformación de las prácticas que, con el paso de los años, llevaron a la instauración de experiencias colectivas en la organización y creación de danza contemporánea.

IV.1.1 Construyendo un cuerpo colectivo desde otros cuerpos colectivos. Antecedentes e influencias de las vanguardias del siglo XX en la danza posmoderna

La danza ha sido uno de los campos que se han vuelto referentes fundamentales para la transformación de las representaciones del cuerpo, de la generación de agencias y de las formas de organización para la creación de arte. Precisamente en la segunda mitad del siglo XX, en los Estados Unidos comenzó un proceso de transiciones dentro de la danza que se alimentó de diferentes propuestas, preguntas y detonantes que provenían de las vanguardias y las neovanguardias artísticas,⁵² así como del espíritu de contracultura de la década de los sesenta.

⁵² Aspectos tratados en el primer capítulo de esta tesis.

Dentro del ámbito artístico, una de las obras que tempranamente mostró el entrecruce e interrelación de las artes fue *Relâche* (1924)⁵³ de Erik Satie y Francis Picabia. Además de que en la puesta en escena se hicieron presentes movimientos y escenas cotidianas que no coincidían con las expectativas de lo que se representaba en un espectáculo de danza, en el intermedio se proyectó *Entr'acte*.⁵⁴ La obra en sí misma es un presagio de los anhelos de las neovanguardias, sobre todo por parte de las artes visuales y de la danza.

En el campo de la danza, las interrelaciones con los artistas de vanguardia tuvieron distintas raíces dentro de las artes visuales, el *happening*, el *performance* y la música, pero las principales se remiten a las influencias de Marcel Duchamp y Erik Satie, vía Merce Cunningham y John Cage (Ramsey, 2006). Satie y Duchamp sentaron las bases para que los artistas de las artes performáticas cambiaran los modos de pensar, crear y enunciar el arte. Cunningham y Cage, junto con Rauschenberg y Jasper Johns se esforzaron por rescatar las propuestas vanguardistas de Duchamp e incorporarlas en su propio hacer durante las décadas de los cuarentas y los cincuentas

Algunos trabajos de Erik Satie promovieron la multidisciplina a partir de la idea de desjerarquizar las relaciones entre las distintas artes, llevándolas hacia situaciones en que unas se nutrieron de otras y dieron pie a obras interdisciplinarias. De esta forma, también puso en entredicho la noción de autoría, cuestión que también se vio expresada en sus aproximaciones a los procesos de composición.

Marcel Duchamp introdujo el azar y el accidente precisamente para denotar que otros elementos entraban en juego en el acto creativo, con lo que estableció un concepto y un enfoque en las prácticas que más tarde adoptaron Cunningham, Cage y Rauschenberg, y que más tarde también influyeron en los procesos creativos de la danza posmoderna. Inspirados por los artistas de las vanguardias, Cunningham, Cage, Rauschenberg y Johns construyeron una “estética de la indiferencia”, que implicaba “tonos de neutralidad, pasividad, ironía y negación” (Roth, citada en Ramsey, 2006, 32), así como interpretaciones, sensibilidades y estrategias de creación que recuperaron posteriormente sus alumnos y seguidores.

Cage cambió completamente las formas de concebir las partituras musicales afianzando las nociones del silencio, la indeterminación y el accidente como elementos de la

⁵³ Se trata de un ballet producido por Francis Picabia, coreografiado por Jean Börlin.

⁵⁴ Como protagonistas de esta pieza experimental aparecen Marcel Duchamp, Erik Satie, Francis Picabia y Man Ray.

creación. Por su parte, Cunningham, colaborador y compañero de vida de Cage, creó la Merce Cunningham Dance Company en donde, con influencias de la Bauhaus produjo obras con la participación de artistas visuales, músicos y diseñadores, entre ellos Cage, Rauschenberg y Johns⁵⁵ (Arrazola, 2012; Ramsey, 2006).

En las piezas de Cunningham, el azar, el vacío y la aleatoriedad tuvieron un lugar central, también las despojó de narrativas lineales y formas dramáticas. Buscó eliminar todo significado de la danza y de los cuerpos y se abocó a investigar sus potenciales físicos. Para ello, proponía a sus bailarines problemas a resolver que implicaban una intensa concentración, esto con el objetivo de dar lugar a nuevas formas de presencia escénica. Con base en la “estética de la indiferencia”, Cunningham trabajó dejando que el azar actuara en el momento creativo y que emergieran resultados no previstos. Sin embargo, no daba espacio a la libre interpretación o creación por parte de sus bailarines, pues aún construía sus obras con técnicas y pasos que tenían que aprender. Tampoco la improvisación tenía lugar; se trataba de procesos calculados en los que él tomaba las decisiones creativas sin darlas a conocer a su compañía. Merce Cunningham aún se encontraba enmarcado por la formalidad de la danza moderna, pero fue el puente de paso hacia las propuestas de la nueva danza.

Las propuestas teóricas, prácticas y procesuales de las artes visuales, así como la mirada de retorno al cuerpo que estaba cobrando auge en las neovanguardias, contribuyeron a la construcción teórica y conceptual de nuevas manifestaciones de la danza a las que se ha llamado nueva danza, danza experimental o danza posmoderna. Las reflexiones que nacieron de la búsqueda de responder a preguntas como ¿qué es la danza?, ¿qué es el cuerpo? y ¿qué es el movimiento?, se inclinaron hacia la abstracción y el minimalismo en gran parte de los procesos y las piezas dancísticas, en las que también tuvieron un espacio importante la colaboración y la interdisciplina.

Compartiendo ideas y espacios, los danzarines posmodernos colaboraron con artistas como Cage, Rauschenberg, La Monte Young, Carolee Schneemann y Robert Morris. Gran parte de ellos también se encontraba reflexionando y experimentando con nociones como el acontecimiento, la inmediatez, el silencio, la espontaneidad, la repetición, lo público y lo privado, lo impersonal y la presencia en el acto de creación.

⁵⁵ Rauschenberg tuvo una larga trayectoria de colaboración. Fue el diseñador de escenografía la compañía por más de 10 años. Jasper Johns fungió como asesor artístico.

La transversalidad disciplinaria también tuvo lugar al comenzar a ponerse por escrito las reflexiones que nacían de la práctica de la danza y las cuestiones conceptuales que apuntalaban aquello que querían que fuera visto por los críticos y por los espectadores. Comenzó a desarrollarse un pensamiento teórico que involucraba nociones de la teoría del arte, sobre todo de las artes visuales. Al mismo tiempo, esas formulaciones se convirtieron en una manera de socializar el conocimiento y estimular el pensamiento crítico de los bailarines y los artistas. La palabra también regresó a los escenarios en forma de consignas, de poesía, de monólogos, de diálogo entre los bailarines y diálogo con la audiencia. El discurso pasó a ser un modo de hacer comunidad a través de la palabra, involucrando al otro y haciéndolo partícipe de la presentación.

En el espíritu colectivo e interdisciplinario de la época, la nueva danza negó las barreras disciplinarias y artísticas, intentó romper los vínculos convencionales entre arte, virtuosismo y valor estético. Fue así como se inauguraron nuevos espacios para la danza, para los cuerpos indisciplinados y para formas organizativas y creativas más horizontales. De cierta forma, los artistas de la nueva danza buscaron una transformación social mediante los cambios en las fronteras de las artes (Burt 2006).

IV.1.2 El Judson Dance Theater. Aportes

Uno de los núcleos más representativos de la nueva danza fue el colectivo artístico Judson Dance Theater (en adelante JDT), aunque no fue la única concentración grupal de bailarines que se conformó en Estados Unidos a mediados del siglo XX. Los bailarines que se asentaron en Nueva York durante los sesenta se nutrieron primeramente del Dancer's Workshop Company, que fue una serie de talleres colectivos que impartió Anna Halprin en San Francisco desde 1955; de las clases de James Waring⁵⁶ en el Living Theatre desde 1957; y de los cursos de Robert y Judith Dunn en el estudio de danza de Merce Cunningham desde 1960. Las relaciones personales entre diversos artistas y grupos que establecieron vínculos artísticos fueron tan importantes como las influencias e intercambios que sucedieron entre ellos, y que finalmente posibilitaron la conformación del JDT.

⁵⁶ James Waring había estudiado ballet San Francisco y Nueva York. También fue alumno de Anna Halprin.

La coreógrafa, bailarina y maestra Anna Halprin comenzó dando talleres cortos en el Dance Deck.⁵⁷ Halprin y su esposo se inspiraron en los talleres interdisciplinarios que se organizaban en la Bauhaus de mano de Walter Gropius. En los cursos, Halprin trabajó utilizando la improvisación, la asociación libre y tareas a desarrollar para desterrar las respuestas que se encontraban ancladas en los cuerpos de sus alumnos, y así, reconfigurar otras nuevas, integrando conocimientos somáticos y anatómicos; del mismo modo, incorporó la voz y los sonidos no lingüísticos a las composiciones, pues en estos encuentros solían participar músicos y poetas. Además, Halprin gustaba de involucrar a personas sin experiencia en la danza, precisamente para traer a escena cuerpos no condicionados y modelados por la disciplina corporal.

Durante 1960, Trisha Brown, Simone Forti, Ruth Emerson e Yvonne Rainer fueron alumnas de Halprin, de quien retomaron el enfoque en las relaciones de la espacialidad, la experiencia somática y los nuevos modos de presencia escénica. De igual forma, se inspiraron en las exploraciones colectivas que Halprin utilizaba durante sus clases. Un comentario de Forti recalca la cualidad de estas exploraciones que dieron pie a las subsecuentes búsquedas de la nueva generación: “trabajábamos para lograr un estado de receptividad [...], pero al mismo tiempo, una parte del ser actuaba como testigo, buscando o vigilando aquel movimiento que fuera fresco y bueno, observando aquello que estaba desarrollándose entre nosotros”⁵⁸ (citada en Ramsey, 2006, 61). Halprin trabajaba desde la idea del flujo, de alcanzar un estado de disposición o recepción de ese *algo* que daba pie a nuevos movimientos.

Las clases de composición de James Waring se caracterizaron por su eclecticismo y por la noción de cambio constante. Él fue uno de los que expandió la representación del cuerpo danzante no sólo con la incorporación de personas sin experiencia danzaria, sino de cuerpos con particularidades físicas consideradas anormales. En sus composiciones se mezclaban géneros incongruentes, pasando por el teatro Noh, el vaudeville y el ballet, lo que permitió a sus estudiantes nutrirse de toda clase de estilos y calidades de movimientos y expresividades. Otra de los principios significativos que les inculcó Waring fue el valor de la ayuda mutua. Waring prestaba el espacio del Living Theatre⁵⁹ para que sus estudiantes

⁵⁷ Esta es una plataforma que había sido construida por su esposo, Lawrence Halprin.

⁵⁸ La traducción es mía.

⁵⁹ El Living Theatre fue un teatro experimental abierto por el pintor Julian Beck y la actriz Judith Malina.

presentaran sus creaciones y los invitaba a colaborar en las suyas; asimismo, instaba a la colaboración entre los bailarines, actores, artistas visuales y gente fuera del mundo del arte para la construcción de piezas colectivas. A sus clases llegaron a asistir Yvonne Rainer, Lucinda Childs, Deborah Hay, David Gordon y Fred Herko (Janevski y Lax 2018).

Por su parte, Robert Dunn⁶⁰ dio una serie de cursos junto con su esposa, Judith Dunn.⁶¹ Entre los bailarines que asistieron a sus clases estuvieron Steve Paxton, Forti y Rainer. Dunn había sido alumno de John Cage, además de trabajar como compositor acompañante en el estudio de Cunningham, por lo que, durante sus cursos se encargó de introducir a sus estudiantes a las estructuras indeterminadas, a las partituras musicales con notación no convencional, así como a la utilización del azar. El azar y la indeterminación eran elementos constantes en las experimentaciones, que muchas veces se conducían como trabajos colaborativos, y que culminaban en piezas de creación colectiva.

Independientemente del grado de influencia que los futuros bailarines del JDT derivaron de las enseñanzas de Cunningham, Waring, los Halprin y los Dunn, se interesaron profundamente por la investigación del movimiento, por la activación y exploración de la conciencia cinética y la inteligencia del cuerpo, que consideraron necesarias para abrir nuevos caminos de creación, y que estaban en concordancia con muchas de las ideas y conceptualizaciones de las neovanguardias de la segunda mitad del siglo XX.

En 1962, Dunn suspendió las clases, por lo que los alumnos que participaban en los talleres propusieron hacer presentaciones públicas de lo que habían trabajado. Sin embargo, el número de participantes había crecido tanto que el espacio de Cunningham era insuficiente y después de cierto tiempo, comenzaron a utilizar de modo regular el espacio de la Iglesia Memorial Judson⁶² (Janevski y Lax 2018).

El JDT fue integrado por Steve Paxton, Yvonne Rainer, Deborah Hay, Fred Herko, William Davis, Ruth Emerson, Elaine Summers, David Gordon, a quienes se fueron

⁶⁰ Robert Dunn no era coreógrafo, pero había dado clases de composición percusiva en el Conservatorio de Boston para acompañar las clases de Mary Wigman. Fue John Cage quien le animó a dar los cursos de composición.

⁶¹ Bailarina de la compañía de Cunningham.

⁶² Desde la década de 1950, la dirección de la iglesia se caracterizaba por un pronunciado compromiso social enmarcado por el sentido de comunidad y el impulso de programas culturales. Más allá de la ayuda espiritual, procuraban apoyar a la sociedad circundante con problemas relacionados con las adicciones, la inmigración, la discriminación racial y el aborto. Al mismo tiempo, abrían sus espacios a los artistas locales, representando la alternativa a los escenarios de Broadway. Para albergar a los bailarines, acondicionaron el sótano para los ensayos, investigaciones, *happenings* y exhibiciones artísticas

incorporando otros de sus compañeros como Lucinda Childs, Trisha Brown, Twyla Tharp y Meredith Monk. La gran mayoría de ellos habían sido alumnos de Cunningham o habían estado en los talleres de los Dunn, de Halprin o de Waring. Fueron acompañados por artistas visuales, fotógrafos, cineastas, actores, escultores, compositores, músicos y personas que no estaban directamente relacionadas con el mundo del arte. Se autodenominaron posmodernos para desmarcarse de la danza moderna, pero sobre todo para manifestar nuevas sensibilidades, nuevas formas organizativas y nuevas vías de creación.

Su principal aspiración como grupo fue realizar una serie de conciertos de danza en los que presentaron los resultados de las exploraciones e investigaciones que se hacían en los talleres del sótano de la iglesia. En esta serie de presentaciones, la nueva generación de danzarines dio a conocer las formas en que habían asimilado y reimaginado las enseñanzas de sus maestros. Los artistas del JDT desterraron las narrativas, la expresividad, los lenguajes formales y las técnicas que caracterizaron a la danza moderna, abandonando la tradición para fundar la diferencia. Sacaron las obras de sus lugares comunes (los teatros y los escenarios) que, aunque era una faceta ya explorada por Rudolf Laban y otros danzarines modernos, ya no se trataba de escenificaciones que se encontraban dentro de los límites de la representación. Los artistas del Judson vinieron a reafirmar que el arte se crea también en espacios no convencionales (como en la calle, las azoteas, o el sótano de una iglesia).

Como colectivo, nunca emitieron manifiesto alguno, no designaron a ningún director, ni declararon una intención explícita de hacer comunidad. No establecieron nuevos caminos con el objetivo explícito de influir en las siguientes generaciones ni de cambiar el rumbo de la historia de la danza. Sin embargo, se consideraron parte de la nueva vanguardia que, a su vez, respondió a las transformaciones sociales, políticas y culturales que sucedieron durante la década de 1960.

IV.1.2.1 El cuerpo en el Judson Dance Theater

Por lo menos hasta la segunda mitad del siglo XX, el “cuerpo histórico” de la danza había sido un cuerpo sometido y oculto de la mirada en su dimensión real, pues la tendencia predominante, tanto en la danza clásica como en la danza moderna, había sido la de perfeccionarlo y enaltecerlo mediante su sometimiento a técnicas y entrenamientos

corporales muchas veces extremos (Carvallo 2015). Pero esas mismas constricciones condujeron a los pioneros posmodernos a desarraigar de los cuerpos los sentidos sociales, las jerarquías, las disciplinas y las expresividades anquilosadas. Para Rolando Jara (2017), es a partir de la experiencia del Judson que la danza “conquista su autonomía”, fundamentada en la idea de comunidad.

Rudolf Laban, Anna Halprin, Merce Cunningham, entre otros, ya se habían aproximado a repensar el cuerpo, a observar los órdenes que lo enmarcaban en una estructura de direcciones y segmentaciones limitados, y a explorar la idea de la conciencia de cuerpo, de su presencia y relación con el espacio. Sin embargo, los pioneros posmodernos concretaron muchas de las nuevas preguntas y aventuraron las posibles respuestas.

En correlación con las neovanguardias, desvincularon el virtuosismo y las situaciones extraordinarias del cuerpo, de la danza y del arte. Al buscar la eliminación del virtuosismo corporal y todo lo que idealizara o sublimara los cuerpos danzantes intentaron acercar la danza a la vida real y a las dimensiones comunes de todas las personas. La interacción con objetos de uso diario, la utilización de vestimentas urbanas, y la atención a los movimientos y acciones del día a día, como caminar o correr, se volvieron centrales para los bailarines del JDT para quebrantar la expectativa de lo que se esperaba ver en escena. Los movimientos y las situaciones triviales y mundanas, que Ramsey Burt (2006) caracteriza como *readymades* o pedestres, se utilizaron también para desacralizar la figura del bailarín, para denotar que en lo cotidiano también se encontraba la danza y que la danza era algo cotidiano; conceptualmente todo movimiento y no movimiento, hasta la respiración, podía volverse danza.

Precisamente durante las décadas de 1960 y 1970 la improvisación se instaló en la nueva danza de Estados Unidos y de Europa como herramienta de creación. El énfasis de las piezas que se estaban creando en esa época estaba puesto en los procesos y la experiencia, no tanto en la obra como resultado final. La improvisación fue una de las estrategias que más relevancia tuvo para encontrar y conformar nuevos modos de presencia y una salida de la teoría de la representación. Al trabajar con las nociones de azar y acontecimiento, y con tareas a resolver que ponían al cuerpo en situación, se activaba la inteligencia y la conciencia corporal que permitían al bailarín aparecer como él mismo frente al espectador, con una

presencia espontánea que dejaba fuera los pasos de danza provenientes de técnicas establecidas.

De esa forma, los cuerpos comenzaron a *aparecer*, saliendo de las representaciones históricas de lo que debían ser y de cómo debían moverse, presentándose con su ser-cuerpo particular y sus posibilidades específicas. Al mismo tiempo, y de mano de las enseñanzas de sus maestros, empezaron a concebir la danza y el cuerpo como acontecimientos, como instantes. El “aquí y ahora” se convirtió en el momento en el que *sucedía* la danza y, por tanto, se desligaron de la representación, basándose en la acción real y en la presencia. A estas manifestaciones, Ramsey las llama los “cuerpos indisciplinados”, porque ponían en entredicho los discursos sociales y estéticos, presentando cuerpos vulnerables, concretos, encarnados, resistentes y contradictorios.

Hubo quienes jugaron con las formas de presentación escénica que se estaban trabajando desde la estética minimalista, con modos más dramáticos que intencionadamente permanecían dentro de la concepción de representación, pero que también problematizaron las nociones de presencia del artista. Fueron sobre todo alumnos de James Waring como David Gordon o Fred Herko. Otros como Yvonne Rainer, se pronunciaron por reivindicar la “conciencia de cuerpo” como algo que se activaba o se hacía más presente en el momento de las exploraciones y las presentaciones en escena, que ya no eran representaciones, sino el “cuerpo inteligente” apareciendo en el instante. De ese modo, la experiencia del cuerpo se infundía de tintes de resistencia contra las expectativas estéticas normadas que buscaban verlo, utilizarlo y conformarlo de acuerdo con ideales establecidos. Este sentido de la inteligencia corporal, el pensar con/desde el cuerpo, negaba la separación cartesiana entre cuerpo y mente y devolvía la agencia al ser-cuerpo como un continuum.

La doctora Alejandra Olvera propone que el cuerpo que estaba planteándose en la danza posmoderna puede entenderse como un *cuerpo sin órganos* (CsO) debido a que: se estaba construyendo a partir de la desarticulación de lo que había sido fijado en él por la danza moderna y por la sociedad en general; se constituía por medio del hacer y del ser; se trataba de un cuerpo rizomático que buscaba eliminar las estructuras verticales, removiendo los límites de las direcciones y segmentaciones convencionales del cuerpo. Era un cuerpo

anómalo que, a través de las prácticas, rompió con las significaciones que se habían anquilosado en él.⁶³

IV.1.2.2 La dimensión colectiva del Judson Dance Theater

Según Burt Ramsey (Judson Dance Theater. Performative traces 2006), el espíritu de colectividad que permeó la existencia del JDT, por una parte provenía de la noción de comunidad inspirada por la cultura y los movimientos políticos afroamericanos, la cual fue adoptada por la clase media blanca, a la que pertenecía la mayoría de los bailarines del Judson. Por otra estaba lo que habían aprendido y vivido en las clases y cursos multitudinarios donde también se promovían la colaboración y la interdisciplina. No obstante, la horizontalidad sería la clave distintiva del *cuerpo colectivo* del Judson, una horizontalidad que pugnaba por la no preeminencia o dirección de un solo coreógrafo o maestro.

Idealmente, ninguno de los artistas era más importante, pues se procuraba considerar y explorar todas las propuestas, así como se intentaba desdibujar las distinciones entre artistas y espectadores. Esto no quiere decir que se unificaron en un solo punto de vista o una sola estética, más bien, había un espíritu de experimentación, exploración y colaboración que era compartido (Janevski y Lax 2018).

En las coreografías grupales, solían formarse simultáneamente duetos, tríos y solos de forma inesperada. No se buscaba la uniformidad, la sincronía constante, ni la homogeneidad. Se trataba de la construcción de un *cuerpo colectivo* conformado por multiplicidades. Se suprimía entonces la figura del bailarín principal y, al mismo tiempo, cambiaban las concepciones mismas de la mirada del espectador, generando nuevos modos de relación con él. Precisamente, el replanteamiento de la relación bailarín-espectador fue una preocupación de las vanguardias y las neovanguardias de los sesenta. El problema de tomar al otro en cuenta e incorporarlo fue algo que los artistas del Judson compartieron.

Como ejemplo de las nuevas proposiciones dancísticas tenemos la pieza *Huddle*, de la serie *Dance Constructions* de Simone Forti. Esta se componía de un grupo de entre seis y

⁶³ Para un tratamiento profundo sobre la construcción de un nuevo cuerpo propuesto por la danza posmoderna, la danza teatro y la danza butoh, ver Olvera, A (2008). El cuerpo. Una conceptualización desde la danza nueva (Tesis de maestría). Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia

nueve participantes que se apretaban juntos, entrelazándose en una estructura de cuerpos, sobre la que después iban escalando o reptando alguno de los bailarines. Se trataba de una situación colaborativa en la que, además de connotar relaciones de poder, se manifestaba el *cuerpo colectivo* y las implicaciones del interactuar y relacionarse con el otro. En toda su serie de *Dance Constructions*, había elementos esculturales o móviles con los que interactuaban los bailarines y llamaban a la resolución de problemas o a observar y jugar con los efectos de la gravedad, el peso y la inercia en el cuerpo.

Para organizar los conciertos utilizaban el modelo cuáquero de consenso durante las reuniones (Crow 2001), el cual se basaba en la escucha de las diferentes opiniones y puntos de vista, y en los acuerdos unánimes para la toma de decisiones; se fundamentaba en la idea de una “humanidad común” y tenía como objetivo la unidad del grupo. En los programas, muchas veces aparecían los nombres de los coreógrafos, bailarines y demás artistas participantes, pero gran parte de las piezas que se trabajaban en los talleres eran composiciones que se materializaban por el aporte de todos los participantes, y a estas se les reconocía la autoría colectiva.

Tanto desde la idea de organización y formación de vínculos entre artistas y espectadores, como en el momento de construir las composiciones, el JDT puede pensarse como un *cuerpo colectivo* expandido y formado por los *cuerpos colectivos* que le antecedieron. Se constituyó como una organización basada en el acontecer, que se cimentó en el momento a través de las acciones, siendo así “un cuerpo que se produce en la medida en que produce el mundo” (Botelli, Machado y Machado 2012 b, 137).

La faceta colectiva del Judson Dance Theater se encuentra, pues, en la dimensión creativa y organizativa, en las concepciones sobre la autoría, en la apertura a otras artes, a otros cuerpos, a cuerpos no danzantes, en la conformación de un cuerpo común, en las interrelaciones y vínculos entre pequeños *cuerpos colectivos* que se expanden. De aquí se desprende que uno de los principios que tuvo mayor importancia por su trascendencia a lo largo de los años, fue la posibilidad de convivir inmersos en las prácticas de creación.

El JDT consolidó la transdisciplinariedad en la danza, reivindicó el papel del cuerpo como generador de saberes y conocimiento, posibilitó nuevas relaciones horizontales entre artistas y con los espectadores, acercó la danza y el arte en general a la vida, borrando la

separación entre el hacer cotidiano y el hacer artístico. Demostró que el arte puede instaurar puntos de contacto con la realidad, puede cuestionar y crear agencia.

El JDT estuvo activo hasta 1964, pues con el tiempo fue inevitable el surgimiento de líneas de trabajo y tendencias estéticas y estilísticas predominantes. Durante los años sesenta, los artistas de la danza habían esbozado los cuestionamientos acerca de las representaciones del cuerpo y sus sentidos socioculturales. Sin embargo, aún existía una falta de conciencia sobre las relaciones de poder y las diferencias marcadas por la raza, cuestiones que habían ensombrecido las esperanzas sobre el arte y su potencial de cambio social.

La toma de conciencia de que en el cuerpo se depositaban ideales, valoraciones e imposiciones sociales, junto con la profundización teórica y conceptual que se desarrolló en las siguientes dos décadas, posibilitaron la construcción de propuestas artísticas políticas y el abandono de enfoques ingenuos. Estos nuevos planteamientos condujeron a los danzarines de las décadas de los setenta y los ochenta hacia la conformación de micro-políticas y micro-resistencias desde los cuerpos, que siguieron transformando las prácticas. Los posteriores enfoques hacia las formas de trabajar, organizarse y crear fueron posibles gracias a los experimentos y experiencias de esta primera etapa. Las influencias y los caminos que abrieron en el campo de la danza y del arte contemporáneo en general, no han cesado su eco hasta el día de hoy.

Los intereses que han permeado muchas de las obras coreográficas de la década de los noventa y de la primera década del siglo XXI provienen de las propuestas vanguardistas, aunque han sido trabajados desde las complejidades que plantean los contextos contemporáneos y el uso de las nuevas tecnologías. Esto se ha expresado en “una desconfianza en la representación, suspicacia del virtuosismo como un fin, la reducción de elementos escénicos no esenciales, una insistencia en la presencia del bailarín, un diálogo profundo con las artes visuales y con el arte de la performance, políticas influidas por una crítica de lo visual, y un diálogo profundo con la teoría del performance” (Lepecki, citado en Ramsey, 2006, 193).

Si bien, la experiencia del JDT no fue una utopía de liberación final de los cuerpos (Carvallo 2015) sí inició procesos de emancipación y tomas de conciencia de los límites y enmarcaciones que se habían fijado tan firmemente en la danza. El JDT se conformó en lugar nuclear de prácticas artísticas alternativas, pero también de cuestionamientos críticos, y las

mismas prácticas devinieron crítica y contrahegemonía. El *cuerpo colectivo* se erigió como un cuerpo-resistencia (Botelli, M., 2012) que militaba desde sus procesos de creación y organización. Los modos de autoorganización, la horizontalidad, la colaboración y la cooperación que fueron conformando entre todos, fue un esquema poco común en el campo de la danza hasta ese momento. A partir de esas interacciones se fue construyendo la noción del *cuerpo colectivo* presente en la danza contemporánea actual.

IV.2 Organización y creación colectiva de danza contemporánea en México: desarrollo histórico

En este apartado examinamos el desarrollo histórico de los grupos independientes de México y el surgimiento de diferentes configuraciones colectivas en el contexto nacional que dieron paso a la escena contemporánea en la que se desenvuelven las agrupaciones que colaboraron con esta investigación.

Se considera que en México la danza contemporánea tuvo sus primeras manifestaciones a finales de la década de 1950, como producto de una coyuntura que incluyó: el abandono de los temas nacionalistas y abstractos, presentes en la danza moderna mexicana; el contacto de los artistas de la danza con nuevas técnicas y perspectivas como consecuencia de las giras que realizaron por Europa y Asia, de las residencias artísticas en Estados Unidos, así como de los maestros norteamericanos que visitaron México en esa década y la siguiente; y las propias necesidades y búsquedas expresivas de las y los bailarines. En esos andares, no solamente se tornaron las miradas a otros modos de pensar y hacer danza, sino a formas de organización gremial apenas incipientes en México. (Dallal 1997; Tortajada, 2006; Naser, 2013; Ocampo, 2002; Rueda, 2012).

Por otro lado, en nuestro país se distingue la aparición de la corriente contemporánea independiente a partir de la década de 1970 con el surgimiento de los grupos que se autodenominaron “independientes” y que buscaron ir más allá de las propuestas de sus maestros, desligarse de la arraigada autoridad de la técnica Graham y organizarse a partir de unidades más pequeñas y autónomas. Desde esos años, las modalidades que se adoptaron para gestionarse y trabajar en el campo de la danza fueron haciéndose cada vez más diversas y complejas. Especialistas de la historia de la danza mexicana como Margarita Tortajada

(2006) y Alberto Dallal (1997) distinguen dos grandes categorías en la conformación de los grupos:

- Las compañías subsidiadas, también conocidas como las “consagradas” o las “oficiales”, que fueron aquellas de gran formato que lograron tener un subsidio permanente por parte del Estado durante varias décadas. Entre ellas se encontraban Ballet Nacional de México,⁶⁴ Ballet Independiente⁶⁵ y Ballet Teatro del Espacio,⁶⁶ todas desaparecidas a la fecha. Actualmente la única compañía de gran formato subsidiada enteramente por el gobierno es la que pertenece al Centro de Producción de Danza Contemporánea (CEPRODAC).
- Los grupos independientes. Aunque varían en su organización interna, número de integrantes, dinámicas de trabajo, modos de dirección y formas de sustentar sus actividades, se caracterizan por la autogestión y por ser de pequeño formato. Su germen histórico se encuentra en aquellos artistas que a finales de la década de los setenta egresaron de las escuelas de danza o salieron de las filas de las compañías subsidiadas y se empeñaron en integrar sus propios grupos para crear danza. Con el tiempo, algunas de las agrupaciones independientes que se formaron en las décadas de 1980 y 1990 también tuvieron acceso a apoyos gubernamentales recurrentes en forma de becas.

Los grupos independientes se fueron consolidando como una de las opciones de desarrollo artístico y profesional más recurrentes, no sólo porque era difícil ingresar a las grandes compañías sino porque en ellas no solía haber espacio para las inquietudes creativas y expresivas personales. Actualmente, dado que las opciones de trabajo en compañías subsidiadas son muy reducidas, e integrarse a los grupos independientes de las primeras generaciones (ahora “consagrados”) también es complicado, la mayor parte de los egresados de las carreras profesionales eligen dar sus primeros pasos constituyéndose como grupos independientes.

Como se expone en este apartado, veremos que la cualidad de “independencia” adjudicada a estos grupos desde su nacimiento, se distinguió en un primer momento como

⁶⁴ Fundado en 1947 y desaparecido en 2006.

⁶⁵ Nacido en 1966, desaparecido en 2018.

⁶⁶ Conformado en 1977, desaparecido en 2009.

una contraposición a las directrices de las grandes compañías y señalaba el hecho de que no contaban con apoyo económico gubernamental de forma permanente. Actualmente, tal autonomía se refiere a una independencia creativa, más que a una de tipo económico y ello ha obedecido principalmente a las condiciones de trabajo del sector artístico que prevalecen en México, las cuáles son producto de la concatenación entre las condiciones sociales, políticas, económicas y culturales.

IV.2.1 De lo colectivo a lo nómada, de lo nómada a lo colectivo.

Aunque los grupos independientes de la danza contemporánea ubican el origen de sus modos de trabajo en la década de los setenta, es importante recalcar que ya desde las décadas de 1940 y 1950 se habían hecho intentos de crear agrupaciones de esta naturaleza, con modalidades de trabajo cercanas a la colectividad. En ese tiempo la danza moderna estaba en auge en México y estos grupos se pronunciaron como tales para distinguirse de las grandes compañías de la danza clásica. Entre ellos se contó al Ballet de la Universidad (1950-1961), al Nuevo Teatro de la Danza (1954-1961), e incluso Ballet Nacional de México surgió en un primer momento como independiente (Rueda, 2012; 2006; Tortajada, 2006).

Al igual que los que serían sus sucesores, en sus inicios se pronunciaron contra la rigidez y jerarquía de las grandes compañías (aunque en su caso, se referían a las de danza clásica) por lo que, aunque la dirección siempre la llevó una o un director/coreógrafo, intentaron dar cierto espacio a la participación de todos sus integrantes en la creación coreográfica. Sin embargo, conforme fueron creciendo, obteniendo más apoyos gubernamentales y consolidando sus propuestas artísticas, adoptaron el modo de dirección vertical de modo permanente.

IV.2.1.1 La década de los setenta: los “pioneros independientes”

Consideramos, pues, que son los grupos independientes nacidos en la década de los setenta los que sembraron la semilla para la explosión de agrupaciones y colectivos que se sucedió en México durante las siguientes décadas. Su surgimiento también estuvo marcado por el conocimiento y la adopción de técnicas y propuestas procedentes del extranjero, como

aquellas provenientes de Merce Cunningham, Alwin Nikolais y Louis Falco. La introducción de dichas técnicas significó una separación con la danza moderna y contemporánea subsidiada⁶⁷ hacia lo que en México se conoce como danza contemporánea independiente (Sánchez, 2008; Tortajada, 2006).

Grupos como Expansión 7 (1973) y Forion Ensamble (1977) abrieron el camino de la primera etapa experimental, que más adelante se conoció como el Movimiento de Danza Contemporánea Independiente. En ella comenzó a dibujarse una estructura organizativa distinta a la de las compañías de ballet y de las compañías de gran formato de danza contemporánea que habían retornado a las jerarquías piramidales. De las agrupaciones que surgieron en esa década y que fueron conocidas como los “pioneros”, se sabe que por lo menos las arriba mencionadas ensayaron modos colectivos de organización y creación muy similares a los que en su tiempo implementaron los integrantes del Judson Dance Theater y de Grand Union.⁶⁸ Margarita Tortajada las identifica como una “nueva generación que marcaría la organización independiente (operativa, colectiva y de autogestión)” que caracterizaría a la siguiente década. Además, como lo habían hecho en su momento los pioneros de la danza posmoderna norteamericana, los nuevos independientes buscaron desterrar las codificaciones anquilosadas en los cuerpos y en las técnicas y formas de crear, abriéndose a la experimentación e investigación de otros modos de pensar la danza, así como a la colaboración con otros artistas de la música y las artes visuales (Tortajada, 2006; Naser, 2013; Rueda 2006; 2012).

IV.2.1.1.1 Expansión 7

Expansión 7, fundado en 1977, se enunció como un grupo con dirección colectiva debido a su necesidad de “tener voz y cuerpo libres, sin un director que nos dictara qué hacer, pensar o decir” y así conformarse en un espacio donde el “espíritu creativo individual” no se viera limitado por ninguna autoridad (Valentina Castro en Tortajada, 2006, 632, 766). Esta

⁶⁷ En México se empieza a hablar de danza contemporánea a partir de la adopción de la técnica Graham como la técnica oficial de las compañías subsidiadas.

⁶⁸ Grand Unión fue un colectivo que en la década de los setenta reunió a varios colaboradores antiguos del Judson y que por un corto periodo de tiempo trabajaron especialmente con métodos de improvisación.

decisión se convirtió en una parte muy importante de la identidad del grupo y se vio reflejada también en algunas de sus piezas de factura colectiva. Por lo general, el modo en que llevaban sus procesos creativos suponía el intercambio de ideas entre los integrantes y su discusión para la conformación de acuerdos, procurando así incorporar las opiniones personales en un producto colectivo. Además, la improvisación y el azar, cuyo objetivo era la no repetición de movimientos codificados, fueron elementos centrales en sus composiciones coreográficas. Asimismo, la interdisciplina se integraba en sus experimentaciones al jugar con componentes de la iluminación, la música, las artes audiovisuales y la poesía (Tortajada 2006).

No obstante, la dirección colectiva entrañaba problemas externos, pues para acceder a recursos, funciones o foros, las instituciones les exigían contar con un director, asunto que se resolvió de forma nominal para cumplir con los requisitos. De forma interna, se repartían las labores de la gestión y administración del grupo entre todos.

Al constituirse como asociación civil, Expansión 7 pudo recibir el apoyo de patrocinadores diversos, que los ayudaron a mantenerse activos a pesar de los prolongados periodos en que no recibían apoyo alguno por parte del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Finalmente, el grupo se desintegró en 1978 a causa de las presiones económicas cuya esperanza de resolución se encontraba en las promesas de trabajo del INBA que no llegaron a concretarse, impedidos por la mala comunicación de los artistas con las autoridades culturales, y por los malos manejos presupuestales y organizativos de la burocracia cultural (Tortajada 2006).

IV.2.1.1.2 Forion Ensemble

Forion Ensemble surgió a finales de 1977 a raíz de un proyecto con el que la bailarina y coreógrafa Amalia Hernández buscaba construir una compañía de danza contemporánea paralela a su Ballet Folklórico de México. Dicho proyecto inició con un taller al que invitó a maestros como Alwin Nikolais y Alvin Alley a México, empresa que también permitió que algunos de sus alumnos fueran a estudiar a Nueva York (Tortajada 2006; Ocampo, 2002).

Con la fundación de Forion Ensemble se establecieron los cuestionamientos y las búsquedas de los contemporáneos independientes, así como los primeros visos de la danza-teatro en el país. La improvisación y la utilización de mecanismos del azar fueron

componentes importantes en sus exploraciones y piezas; de igual manera, les interesaba construir “espectáculos multimedia”.

Esta agrupación, que consolidó lo iniciado por Expansión 7, enunció como su esencia aquello que buscaron varios de los grupos que le sucedieron: “un ensamble es la unión de diferentes elementos que se ajustan para formar un todo. Sin embargo, cada uno de estos elementos no pierde su independencia ni sus características propias. Partimos de ideas individuales para hacer obras colectivas” (en Dallal, 1997, 207). Jorge Domínguez, uno de los fundadores de Forion, recalcó esa cualidad de interrelación: “nosotros queríamos una compañía donde pudiéramos servirnos unos de otros, copiarnos, apropiarnos de lo que necesitábamos, lo que fuera necesario para cada obra” (en Tortajada, s/f, 79). En tales obras, aunque se nombrara a algún integrante como autor, se reconocía que la aportación de la corporalidad y movimiento de cada uno se incorporaba para conformar la pieza. Esas intenciones se afirman en otro documento de la autoría del grupo:

Nuestro grupo es el resultado de un taller de experimentación del movimiento que, por medio de aportaciones colectivas e individuales en planos de improvisación, buscaba encontrar una conjugación de las diversas experiencias de cada uno de los bailarines, naciendo la necesidad de formar una agrupación que permitiera la libre confluencia y acercamiento de las distintas concepciones del movimiento y la coreografía.

La organización interna y administrativa responde también a esta premisa haciendo de cada uno de sus miembros responsable activamente de diferentes ramas como diseño de producción, publicidad, relaciones, etc., de modo que se concientice individualmente de las decisiones del grupo. (Forion Ensamble, en Tortajada, 2006, 1233).

Sus integrantes declaraban que justamente esas labores se compartían y que a todos les tocaba ser “coreógrafos, bailarines, administradores y, cuando es necesario, también lavamos el vestuario y barremos el foro” (en Tortajada, 2006, 1234). Otro elemento que estaba presente en Forion (así como en Expansión 7) y que aun caracteriza a muchas de las agrupaciones de danza es el hecho de que sus integrantes llegaron a ser itinerantes, es decir que, aunque hubo algunos que permanecieron de forma constante (por lo general los directores/coreógrafos), fue común que algunos colaboradores formaran parte del grupo por un tiempo y posteriormente se dedicaran a una carrera solista, iniciaran su propio grupo o se unieran a otro. Para muestra, Forion Ensamble contaba entre sus bailarines a exintegrantes de Ballet Nacional de México (BNM) y de Mórula. Por su parte, Expansión 7 se formó de

anteriores bailarines de BNM y de Ballet Independiente. Tras la desintegración de ambos, la mayoría de sus componentes conformaron otras agrupaciones (Rueda, 2006; Tortajada, 2006).

Forion Ensamble se constituyó como asociación civil y fue en uno de los ejemplos que mostraban que era posible trabajar siendo independiente, puesto que había logrado sustentarse económicamente con base en apoyos y donativos que obtuvo de instituciones culturales e incluso de empresas privadas. De este modo fue, junto con Expansión 7, una de las primeras organizaciones dancísticas independientes en utilizar esta estrategia de sostenimiento; gracias a ello había realizado diversas giras nacionales e internacionales. Quizá tomaron como referencia la experiencia de constante lucha que había tenido Expansión 7 para conseguir recursos y promoción del gobierno y de las instituciones culturales, pues ellos pronto declararon su convicción de no “esperar a que el Estado les aporte las condiciones para trabajar” (Tortajada, 2006, 1231). Consecuentemente, Forion Ensamble se separó cuando los estilos personales de sus integrantes se hicieron cada vez más definidos y estos comenzaron a buscar sus propios proyectos fuera del grupo. Se desintegró en 1983.

Aunque existieron más grupos que trabajaron de forma parecida a Expansión 7 y Forion Ensamble, (por ejemplo, Danza Alternativa (1978), Andamio (1979), Ballet Teatro del Espacio (1979) y Truzka (1979), entre otros), los he tomado como ejemplo de la forma en que surgieron y se manifestaron los elementos de colectividad en dos agrupaciones que llegaron a ser emblemáticas, pero también porque estas establecieron muchos de los principios que en mayor o menor medida siguieron los grupos de las décadas siguientes y que aún se encuentran presentes entre las compañías y agrupaciones actuales. Estos primeros grupos marcaron ya una polarización entre las compañías oficiales y/o subsidiadas y las agrupaciones independientes, división que se consolidó durante la década de 1980.

IV.2.1.2 La década de los ochenta: el Movimiento de Danza Contemporánea Independiente

Los modos organizativos y creativos que probaron los “pioneros” siguieron explorándose en la década de los ochenta, cuando se inauguró una segunda etapa en la que los integrantes de los grupos fundaron otros nuevos y emergió el Movimiento de Danza Contemporánea Independiente. Este periodo se caracterizó por la continua creación de

grupos, entre ellos, pequeños colectivos que siguieron ensayando estructuras más horizontales y participativas, que podía adaptarse según sus necesidades (Rueda, 2006; 2012; Tortajada, 2006).

La doctora Tortajada considera que la danza contemporánea de esta década fue una concatenación de elementos como la fuerte influencia de las propuestas en torno del cuerpo que se habían desarrollado en Estados Unidos durante los sesenta y setenta, y que llegaban al país por medio de intercambios artísticos, residencias en las escuelas norteamericanas y la presencia de maestros extranjeros; también fue trascendente la visita de la compañía de danza-teatro de Wuppertal, de la coreógrafa Pina Bausch, en 1980; así como todo el trabajo de apertura y experimentación que habían comenzado los “pioneros” independientes. Muchos de los bailarines que conformaron los grupos que surgieron en esta década provenían de los “grupos especiales”⁶⁹ del Sistema Nacional de Enseñanza Profesional de la Danza⁷⁰ o del Centro Superior de Coreografía.⁷¹ Ellos intentaron seguir el camino de sus antecesores mediante su desvinculación de las técnicas “oficiales” (la técnica Graham, principalmente), el desdén que mostraban hacia las etiquetas y jerarquías de las compañías de gran formato, el manejo a su favor las reglas que dictaban las instituciones para el préstamo de espacios, la asignación de funciones y de apoyos económicos, pero también en la búsqueda de su autofinanciamiento (Ocampo, 2002; Tortajada, 2006).

Empero, aunque algunos grupos de esta nueva etapa intentaron mantener una independencia económica, incluso alejándose del INBA, lo cierto era que su sobrevivencia siguió ligada a los apoyos que encontraban en instituciones culturales como la Universidad Autónoma de México (UNAM) o en entidades como el Fondo Nacional para Actividades Sociales (FONAPAS).⁷² Pese a ello, el conformar un grupo o un colectivo se consolidó en estos años como una de las opciones más viables para desarrollarse profesionalmente, y como una alternativa de organización que facilitaba la autogestión gracias al repartimiento de las tareas creativas, administrativas y organizativas. Este proceso ya no se redujo a la creación de agrupaciones en la capital del país, donde prácticamente se había concentrado la danza

⁶⁹ Se trataba de grupos no escolarizados que incorporaban a personas que rebasaban la edad permitida para ingresar al Sistema o que no encajaban en el ideal corporal requerido.

⁷⁰ Esta escuela fue un proyecto iniciado en 1976 que pasó por diversas transformaciones hasta que en 1995 se estableció como la actual Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea del INBA.

⁷¹ Fundado en 1978, posteriormente llamado Centro de Investigación Coreográfica.

⁷² Este fondo gubernamental funcionó de 1977 a 1982.

profesional hasta el momento, sino que comenzaron a surgir también en otras ciudades de la república. Fue la época de aparición de grupos como Utopía Danza Teatro, Barro Rojo, El Cuerpo Mutable, Contradanza, El Teatro del Cuerpo, Ala Vuelta, UX Onodanza, Contempodanza, Antares, Asalto Diario, Módulo, Arte Móvil Danza Clan, entre otros.

La idea de colectivo se planteó en esta década más claramente como una forma de salir del modelo favorecido por el Estado y como una estructura que dejara fuera las relaciones de poder director-bailarines:

Se reunieron a discutir, se enfrentaron a las dificultades de la organización, de la asamblea lenta [...], dialogaron con los funcionarios, inventaron utopías, consiguieron que en algunos recintos de les pagaran las funciones. En la asamblea se mezclan la vida cotidiana y la fiebre creativa [...] Las acciones se planean y resuelven en conjunto y, si bien algunas personalidades se ocupan con mayor ahínco de los aspectos directivos, las composiciones poseen la densidad propia de un conjunto bien avenido – coherente- de ideas diversas.

Se consolidan los vínculos afectivos que se traducen en amistades sólidas. Esto [...] permite explicar la rapidez con la que se organizan y, al fin, se traducen, sin fricción alguna, en composiciones coreográficas que son receptáculos de los intereses y habilidades de cada uno de los miembros [...] El clima permisivo en el que priva el afecto es el sustrato indispensable para que el caldo de cultivo que es la creación colectiva llegue a buen término de cocción. (Ocampo, 2001, 21, 39, 41).

Sin embargo, a pesar de la enunciación colectiva que hicieron muchos de los grupos de esta época, también aparecieron declaraciones que desmentían dicha bandera, reclamando la falta de crédito artístico e incluso denunciando plagio.

Tanto Carlos Ocampo (2002) como Patricia Pineda (2002) consignan en sus textos reflexiones acerca de los límites de dicha colectividad. De los casos más comunes que denuncian se encontraban aquellos en que, como parte de los procesos creativos, se recurría a un tipo de improvisación en el que el coreógrafo sólo proponía el tema y los intérpretes se ocupaban de improvisar en torno de él; posteriormente el coreógrafo elegía y reordenaba ese material según su criterio y presentaba la pieza u obra como creación de su completa autoría. Asimismo, las ideas podían surgir de las pláticas en las que tanto los intérpretes como el director aportaban ideas, pero al momento del estreno sólo aparecía el nombre del director en los programas de mano. También ocurría que cuando la personalidad del coreógrafo llegaba a identificarse de forma pronunciada con el grupo que dirigía, este se llevaba el

reconocimiento, las becas y los premios, dejando en la sombra a los demás colaboradores, que sólo por aportar su corporalidad a la obra, debían ser considerados como co-creadores.

De la misma forma, la repartición de las labores que conllevaba el sostenimiento de los grupos llegaba a ser inequitativa: mientras que en muchos casos el director debía encargarse de dar clases o entrenamiento a sus bailarines (o conseguirles a un maestro) y de llevar la administración y distribución de pagos, tareas como buscar los espacios para los ensayos, negociar las funciones con la burocracia cultural, hacer el diseño de la iluminación, lidiar con el personal de los foros y teatros, fabricar, lavar o cargar los vestuarios, elegir la música, repartir los programas, etc., eran labores que se cargaban sobre el director o sobre los bailarines. Para Patricia Pineda, la compañía Barro Rojo fue uno de los pocos ejemplos en los que el reparto de los pagos y la distribución de las labores fueron realmente equitativos y el “único en reconocer que el grupo no era la posesión de un coreógrafo sino una instancia para comunicarse todos a través de la danza” (Pineda, 2002, 496).

Teniendo en cuenta lo anterior, aunque muchas compañías recuperaron el ánimo colectivo para la creación de algunas obras, a lo largo de la década de 1980 también se fue definiendo y consolidando nuevamente la figura del director/coreógrafo como aquel que llevaba la batuta creativa y organizativa (Pineda, 2002; Ocampo, 2002). Incluso, para evitar problemas legales, los coreógrafos de grupos escindidos optaban por renombrar su compañía utilizando sus apellidos y nombres propios.

Estas tendencias terminaron por asentarse a partir de la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA)⁷³ en 1988 y el establecimiento del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA)⁷⁴ en 1989, y su sistema de becas, lo que autores como Carlos Ocampo, Manuel Stephens y Margarita Tortajada, consideran como el fin del Movimiento de Danza Contemporánea Independiente: “la danza contemporánea independiente mexicana murió en el decenio de los noventa [...], no consiguió resistir el embate de una economía que

⁷³ La apertura del CNCA implicó la elaboración de programas nacionales de cultura sexenales. Hasta ese momento el aparato cultural nacional había funcionado con base en sus propias definiciones institucionales, reglamentos, programas y convenios. Se esperaba que cumpliera el propósito de “modernizar” la administración de los servicios culturales y a que el Estado mantuviera un diálogo activo con la comunidad artística e intelectual, además de estimular la creación artística y cultural garantizando la libertad de los creadores.

⁷⁴ Es un fondo de financiamiento especializado para la promoción y apoyo a la creación artística. Desde su establecimiento, los programas orquestados por esta institución, junto con la labor de difusión, promoción y educación del CNCA y del INBA, tuvieron un papel trascendental a nivel nacional en razón del apoyo que proveen a los artistas, lo que implica de cierta manera su legitimación social como “hacedores de arte”.

insiste en volver rentable el quehacer cultural [...] En la recta final del siglo se fragmenta en acciones individuales y cotos privados” (Ocampo 2001, 26-27). Con todo, el calificativo de “independientes” permaneció en el imaginario de los creadores de danza y del gremio artístico para referirse a todos aquellos grupos que no contaban con el subsidio oficial y constante del Estado.

IV.2.1.3 La década de los noventa: el FONCA.

Aunque la década de 1990 inicia con la entrada en funcionamiento de nuevos organismos culturales y nuevos estímulos para la creación artística, sus efectos en la danza contemporánea (y en las artes escénicas en general) se manifestaron en varios sentidos: Las reglas que entraron en juego transformaron las dinámicas de relaciones y de organización de las agrupaciones dancísticas, estableciendo condiciones para la creación de obras que favorecían la producción individual. También, debido al reducido número de apoyos otorgados cada año, se promovió una competencia acentuada, e incluso hostil, entre los grupos, así como el manejo de influencias para acceder a los recursos.

Por otro lado, sí existió una proliferación de grupos independientes, pero muchos de ellos fueron creados solamente para solicitar una beca o concursar por un premio. Durante esa década se fundaron al menos 50 grupos, entre los que podemos mencionar a Drama Danza, En Dos Partes, Aksenti, Huamicorp, Neodanza, Delfos, M de Mar, Quiatora Monoriel, Nemián, A Poc A Poc, La Manga, Tábula Rasa, Tándem, La Cebra Danza Gay, Cuerpo Etéreo, Producciones La Lágrima, Forámen M, Movimiento Perpétuo, Onírico Danza Teatro, Eterno Caracol, Athos, AnDanza, Tábula Rasa, Los Inéditos, entre otros.

A esta época inaugurada por las nuevas reglas del campo del arte y de la danza devenida de las políticas culturales del Estado, Carlos Ocampo (2002) la llama la era de los poscolectivos y los artistas nómadas. Estos poscolectivos son aquellos grupos sostenidos por el prestigio de un director o directores/coreógrafos en los que los intérpretes y otros artistas colaboradores entran y salen según lo requieran los proyectos y sus temporalidades. Las compañías de gran formato estaban quedando atrás porque con las becas sólo podían sostenerse grupos pequeños por un corto periodo (por lo general, cubren un máximo de 3 años). Lo que era más importante: los recursos debían utilizarse para todo aquello que se

requiriera para alcanzar un “producto artístico”, pero ello no incluía los sueldos de los integrantes.

Como pudimos observar y corroborar durante nuestra investigación de maestría sobre la relación entre las políticas culturales del Estado y la profesionalización de la danza contemporánea (M. Y. Moreno 2017), las becas del FONCA y la instalación del Sistema Nacional de Creadores delatan la presencia del sistema neoliberal en el campo de la danza. A partir de entonces se redujeron los recursos para el arte y se fomentó su producción en términos de productividad, eficiencia y competitividad. Desde estos años, se accedió a los recursos económicos por medio de sistemas de evaluación (de méritos artísticos, años de carrera, prestigio y habilidades para armar proyectos) mediante concursos por convocatoria abierta y el cumplimiento de ciertos requisitos (por ejemplo, un mínimo de años de trabajo y la presentación de carpetas de trabajo), con la exigencia de rendición de cuentas de cómo se utilizan los recursos y la demostración de resultados en números: un número mínimo de funciones al año, de eventos de difusión cultural, número de espectadores alcanzados, de talleres, cursos, laboratorios, encuentros, intercambios a los que asistieron o que impartieron, etc.

Así lo apunta también Mónica Rueda (2006; 2012), quien muestra que tanto la organización de los grupos como sus procesos creativos debieron adaptarse a las exigencias y reglas institucionales si esperaban acceder a los apoyos o conservarlos. Se estableció pues una lógica distinta para producir danza, promovida también por las crisis económicas nacionales y los recortes presupuestales de cada año.

Esto llevó a que, a la par de los poscolectivos y de los grupos armados *ad hoc*, los productos artísticos de los proyectos auspiciados por el FONCA resultaran ser en ocasiones obras inacabadas, hechas con el propósito de cumplir con los tiempos establecidos, por lo que podemos deducir que los procesos creativos también se vieron afectados. Y es que, desde entonces, lo más común es que se diera preferencia a las obras nuevas y a los estrenos, y lo que se promovía era la producción constante, no la re-escenificación de obras presentadas con anterioridad (Ocampo, 2001; 2002; Stephens, 2009; Tortajada, 2006; Pineda, 2002; Delgado, 2008). Fue una época en que los grupos “pugnaron por afianzar un sistema de becas y se olvidaron de sus afanes colectivos: ahora competían por el estímulo anual [...] Llegó la etapa en que, más que consolidar una obra por la irreprimible compulsión de decir tal o cual

verdad, se preparaban proyectos para obtener apoyos de producción” (Ocampo 2001, 21). Poco se habla de obras colectivas durante estos años, y más bien parece que la colectividad se volcó al aspecto organizativo, pues más que nunca, los grupos debieron aprender tanto a trabajar por proyectos como a armar las carpetas y reunir los documentos necesarios para concursar en las convocatorias y los premios con los que se sostenían.

Tras un riguroso estudio de las cifras y porcentajes del FONCA, el sociólogo y artista del teatro, Tomás Ejea, concluyó que a lo largo de su historia el FONCA ha beneficiado significativamente más a proyectos individuales concentrados en la ciudad de México, y a creadores que rebasan los 60 años (hay que agregar, del género masculino). Si a eso se suma que en cada categoría la danza debe compartir presupuesto con al menos otras 6 disciplinas del arte, y después con distintos géneros de danza, y que además se ha privilegiado a un cierto número de compañías y grupos, podemos hacernos una idea de lo que recibe esta disciplina artística para apoyar su creación y difusión, y de aquello a lo que se enfrentan particularmente los grupos y compañías independientes (Ejea, 2011; Rueda, 2012; Moreno, 2017).

Si es verdad que los artistas de la danza contemporánea nunca tuvieron estabilidad laboral, no podemos negar que el FONCA vino a reforzar esta falta de seguridad. Aunque las becas han representado la posibilidad de acceder a un subsidio temporal para quienes no pertenecían a las grandes compañías, y han constituido un apoyo significativo para quienes las obtienen, son solamente un paliativo que, además, limita el mantenimiento de las agrupaciones.⁷⁵

Autores como Tortajada, Delgado y Ocampo sostienen que en esta década quedaron atrás los colectivos, al menos los de larga duración o con un espíritu horizontal y participativo, y que lo que predominó fue el trabajo por proyectos. Si ese era el panorama que percibían, no significa que los grupos que ya trabajaban colectivamente dejaran de hacerlo, o que los que se hayan creado entrando el siglo XXI descartaran esa forma de trabajo. Nosotros creemos que en las siguientes dos décadas los grupos simplemente siguieron sus procesos de adaptación a las circunstancias.

⁷⁵ Para un estudio a profundidad del impacto de las políticas culturales gubernamentales en el desarrollo de la danza contemporánea en México, ver: Moreno, 2017; Rueda, 2006 y 2012; Tortajada, 2006.

IV.2.1.4 El siglo XXI: nómadas, colectivos y poscolectivos.

Las precarias condiciones de trabajo que se concretaron en la década de los noventa para los artistas de la danza tuvieron continuidad durante la primera y segunda década del siglo XXI, actualmente se consideran como normalizadas. Ha habido coreógrafos e intérpretes que siguen trabajando de forma itinerante, es decir, por proyectos, y hay grupos y colectivos que se mantienen entre el trabajo precario y las becas. Tanto los artistas nómadas como los integrantes de compañías y colectivos se sirven de trabajos y de actividades que nada tienen que ver con su vocación, para solventar sus gastos corrientes.

En el nuevo siglo ocurrió también el cierre de las compañías subsidiadas y de gran formato, en parte como consecuencia de las políticas culturales neoliberales y en parte por el propio desgaste de sus directores. En tanto los poscolectivos aumentaban de número, Ballet Nacional de México declaró terminadas sus actividades en el 2006; Ballet Teatro del Espacio cerró en bancarrota y Ballet Independiente, que había dejado de recibir subsidio en el 2010 y estuvo trabajando en pausas, anunció su cierre en el 2018.⁷⁶

Como contraparte, el INBA abrió el Centro de Producción de Danza Contemporánea (CEPRODAC) en el 2011. Su forma de trabajo creativo dio continuidad a la estructura piramidal y rotativa, en la que se contrata a un director ejecutivo y un director artístico por cierto tiempo. Ellos dirigen a un grupo de bailarines y a un coreógrafo elegidos mediante convocatorias abiertas, quienes trabajan en el centro por entre dos y cuatro años con una beca del FONCA. El CEPRODAC es un claro ejemplo del modo en que las instituciones culturales conciben el tratamiento del trabajo dancístico: un trabajo temporal, itinerante, rotativo, competitivo, dirigido por una estructura vertical, en el que no entra el concepto de creación colectiva y donde, además, los procesos creativos están bajo la mira de criterios de productividad, eficiencia, economía de recursos y de tiempo (Rueda 2012).

De tal manera que, al desaparecer las grandes compañías subsidiadas, el campo dancístico se dividió de nuevo, ahora con una gran compañía institucional por un lado y los grupos, colectivos y solistas itinerantes del otro. Las condiciones de trabajo que devienen de las políticas y lógicas neoliberales, expresadas e instrumentadas por las políticas culturales,

⁷⁶ Aunque en la desintegración de cada una influyeron distintos factores, las tres atravesaron periodos de crisis financieras que les impedían el sostenimiento de tantos bailarines y de toda la infraestructura que necesitaban.

han establecido tendencias hacia la individualización del trabajo artístico y creativo de las comunidades de la danza, pero, aun así, el deseo de crear danza persiste.

Ello demuestra que lo que impulsa a la gran mayoría de los grupos que se sostienen es su empeño en crear arte, su convicción de que lo que hacen es necesario y de mucho valor, y su fe en su proyecto y en quienes los acompañan, a pesar de no tener un sueldo fijo, seguridad social, vacaciones pagadas, o apoyo por desempleo y apenas un mínimo reconocimiento como trabajadores y como profesionales. Asimismo, el grupo, compañía o colectivo, sea de carácter temporal, sea para trabajar sólo un proyecto, o como proyecto artístico a largo plazo, sigue siendo la opción más recurrente de los egresados de las carreras de danza y de aquellos que dejan alguna otra agrupación.

En las primeras dos décadas de este siglo, se crearon grupos como Ángulo Alterno, Fuera de Centro, Camerino 4, La Serpiente Danza Contemporánea, Eros Ludens, Momentos Corpóreos, Lux Boreal, Tierra Independiente, Asando Danza, Physical Momentum, Andrágora, La Tempestad, La Compañía, Danza Kaana, Signos Vitales, iLUZorio, Axioma Project, Danza Capital, entre muchos otros. Lo que resalta de estos años es el número de grupos que utilizan la palabra colectivo como parte de su nombre: Colectivo Querido Venado, Colectivo Bailarines Invitados, , Colectivo Oso de Agua, Colectivo Laberinto en Movimiento, Colectivo Nido de Ratón, Colectivo Cronos, Hanin Colectivo Escénico, y otros más.

Es posible que dicha tendencia fuera establecida por Colectivo A.M., una agrupación de artistas de la danza que surgió en el 2010 y que recuperó el modo colectivo de trabajo creativo e interdisciplinar, pero también de carácter nómada: entre sus integrantes de distintas nacionalidades, que iban y venían, había también escritores y colaboraban con artistas de otros campos. Fue un grupo (cesaron actividades en el 2015) que incorporó el tema de la colectividad en textos que firmaban todos y en sus obras, las cuáles se creaban a partir de las investigaciones y cuestionamientos que llevaban a cabo en sus proyectos individuales, “creando desde su singularidad para generar un universo comunal” (Quiriarte, 2018).

IV.2.2 Caracterización general de los grupos independientes de danza contemporánea en México

A lo largo de las décadas que revisamos, las agrupaciones de danza se han organizado de muy variadas maneras y siempre adaptándose a sus necesidades internas y a las condiciones de trabajo y de creación que se les han presentado. No obstante, básicamente se puede decir que hay dos modos generales de organización: aquellos donde la o el director/coreógrafo tiene la primera y última palabra, y aquellos en los que los acuerdos se dan entre los integrantes del grupo, especialmente si este funciona como un colectivo donde hay una mayor participación de todos. De la misma manera se proponen los proyectos para una obra o pieza coreográfica, aunque en este caso un coreógrafo puede dar pie al diálogo con los bailarines a quienes dirige.

Usualmente, cuando hay una dirección con sentido vertical, las tareas de logística y administración se cargan hacia el coreógrafo, quien hace las veces de promotor cultural; por otro lado, cuando hay una dirección colectiva, es más probable que las tareas se distribuyan entre todos o según las habilidades que ofrezcan sus integrantes. Asimismo, las decisiones y acuerdos en torno de los proyectos, los horarios de montaje y ensayos, las convocatorias a las que se aplica, el mantenimiento del espacio de trabajo, etc., se suelen tomar entre todos los que componen el grupo, mientras que un director que lleva a una compañía es quien normalmente toma las decisiones.

Otra de las características de los grupos independientes es que están conformados por un número pequeño de personas, que varía entre tres y un máximo de diez componentes. Esto, en parte obedece a la dificultad de sostener y pagar sueldos a muchos integrantes, en parte a que es el modelo que se estableció desde finales de los setenta y a que lograr acuerdos entre un grupo reducido de personas es más fácil; por supuesto, también entran factores personales como los afectos, los lazos de amistad y empatía, y los intereses estéticos y artísticos de las personas que toman la decisión de conformar una compañía y de permanecer en ella.

Precisamente, el compromiso, la lealtad, la fe y la empatía con un proyecto artístico es lo que suele mantener cohesionado a los grupos, pues no hay garantía de un salario fijo y constante. El hecho de que se haga partícipes a todos en la planeación y creación de una obra

alimenta esa cohesión, porque surge una convivencia particular donde se refuerzan los lazos y la escucha, donde se implica la consideración del otro y de sus visiones, intereses, opiniones, experiencias y sensibilidades. Es por ello que la comunicación, la confianza y la libre expresión de las inquietudes son fundamentales para el buen funcionamiento de un grupo. Esto llega a reflejarse también en la fluidez de los procesos creativos y en el resultado de la obra o piezas.

Por lo que pudimos observar, el campo de la danza contemporánea mexicana actual se integra del recuerdo de las compañías subsidiadas, de los “nuevos consagrados” que establecieron su nombre durante las décadas de 1980 y 1990, de los coreógrafos e intérpretes que han seguido una carrera como solistas, de los poscolectivos, pero también de grupos y colectivos estables que surgieron en la primera y segunda década del siglo XXI. Hoy más que nunca hay una diversificación enorme en las formas de colaboración, de funcionamiento, de organización y de llevar a cabo los procesos creativos.

Aunque la mayoría de las compañías son encabezadas por un director o directora, que generalmente funge como coreógrafo/a, en muchos de ellos existen modos de trabajo que integran procesos colectivos de creación, especialmente aquellos en los que los directores reconocen a su grupo como co-creadores y no sólo como bailarines o como intérpretes.

Si bien, muchos proyectos comienzan como un grupo armado temporalmente para aplicar a una convocatoria o premio, muchos de ellos han permanecido trabajando después porque se han acomodado como equipo. Sin embargo, también fueron y siguen siendo otras las causas de desintegración de los grupos: el deseo de una carrera como solista, el desarrollo de fuertes personalidades y estilos que buscan dominar y guiar los procesos creativos, las carencias económicas y la inequidad en la repartición de los recursos o de las tareas administrativas. Por otro lado, la entrada y salida de integrantes no necesariamente es un impedimento para la creación colectiva, para el establecimiento de vínculos y lazos afectivos, ni para la conformación de *cuerpos colectivos*, por efímeros que sean y, visto de un modo positivo, este fenómeno promueve el conocimiento y el intercambio de ideas y de formas de organizarse y de crear.

CAPÍTULO V. EL CUERPO COLECTIVO EN LA ACCIÓN CREADORA

V.1 Procesos de creación colectiva: co-creadores, laboratorios y construcción de obras dancísticas

En este apartado, examinamos las etapas que constituyen los procesos colectivos de creación a partir de las observaciones realizadas en el trabajo de campo y que se pueden englobar en: entrenamientos y clases, laboratorios y círculos de diálogo; dentro de ellos enfatizamos el papel de la improvisación como herramienta creativa e incorporamos las voces de los grupos colaboradores en torno de cada uno de estos momentos de la creación.

Como pudimos ver en el capítulo IV, desde que las vanguardias, las neovanguardias y la danza posmoderna dieron paso a nuevas formas de concebir el arte y multiplicaran infinitamente las posibilidades de los procesos creativos, la búsqueda de nuevos sentires y de otras experimentaciones han llevado hacia una “estética de la espontaneidad, de la exploración, de la improvisación y de la adaptación” (Pérez Royo 2008) a instalarse firmemente en el núcleo del acto creativo. Particularmente en la danza, se descolocaron las visiones sobre la composición clásica en la que una sola cabeza (es decir, el coreógrafo o director) establecía las formas, movimientos, ritmos y calidades danzarias que los cuerpos ejecutantes debían producir, y se transitó hacia el aprovechamiento y potenciación del involucramiento de distintos seres-cuerpo en las diversas etapas de los procesos de creación.

Los procesos creativos que se conciben desde la idea de la colectividad se nutren del carácter heterogéneo de las capacidades, los imaginarios, las vivencias, los enfoques, las ideologías, las formaciones profesionales y todo lo que ponen de sí los artistas, pero también son mediados por los espacios en los que se llevan a cabo, por el contexto histórico y las circunstancias en que se desarrollan e incluso por la situación económica de los grupos. No pretendemos abordar cada uno de estos elementos porque no competen a esta investigación. Lo que nos interesa es explicar y comprender cómo se desarrollan los procesos creativos, y particularmente, entender cómo se viven desde el *cuerpo colectivo* y cómo este se recrea a sí mismo a través de ellos. Nuestra investigación tampoco pretende interpelar los debates que existen desde distintas disciplinas acerca del fenómeno de la creatividad, sino enfocarse en

aquellas propuestas que nos parecen más adecuadas para explicar la actuación del *cuerpo colectivo* en esta dimensión de su existencia y de su quehacer.

De acuerdo con el antropólogo Tim Ingold (2015), existen dos grandes corrientes dentro de la historia moderna del arte y los estudios sobre creatividad: una toma como punto de partida el producto artístico y va “hacia atrás”, separando el proceso de creación del producto final e incluso de los propios creadores. Esta tendencia suele señalar al artista como un genio solitario generador de ideas novedosas y concibe la creación como un acontecimiento fortuito y fuera de lo común.

La otra corriente se decanta por una mirada “hacia delante” que se enfoca en las prácticas, los procesos, los creadores y el contexto como elementos interconectados y dialógicos, dado que el mundo se mueve de forma generativa, procesual y se encuentra en incesante transformación. Esta es la mirada que nos interesa y nos permite pensar la creación colectiva como situaciones de diálogos y encuentros creativos. Precisamente, para Ingold, el crear refiere a un estado continuo de encuentros con flujos materiales y conciencias sensoriales donde cada dispositivo o soporte creado es una estación de paso (Ingold 2015).

La noción de movimiento se encuentra, pues, inscrita en el núcleo de esta concepción dado que el movimiento, el flujo, el *haciendo* y la conjugación continua de los diversos elementos involucrados es lo que sostiene a los procesos creativos. Así, los artistas, las prácticas y los productos artísticos pueden pensarse como movimientos que se constituyen mutuamente. El movimiento es un indicador en los procesos creativos y organizativos que dan lugar al conjunto, al *cuerpo colectivo* y a su hacer creativo.

En su estudio doctoral sobre creatividad organizacional en las compañías de danza y teatro, “Organizational creativity revisited”, Björn Müller amplía las propuestas de Ingold y nos dice que “la creación entendida como un ‘*creando*’ se enfoca más en el proceso abierto de la creatividad, donde numerosos actores, repartidos en tiempo y espacio, son parte de un devenir creativo.”⁷⁷ (Müller 2012, 1). Aquí, el acto creativo se convierte en un motor que mantiene vivo los diversos mundos que fundan los creadores y a los grupos como cuerpos creativos, dueños de esta facultad humana de generar “algo”.

Müller nos explica cómo ocurren los procesos de creación colectivos haciendo énfasis en el entretejimiento de aconteceres, interrelaciones y cuerpos, concibiendo y visibilizando

⁷⁷ Traducción propia. Las cursivas son mías.

dichos fenómenos como colectivos, cotidianos, procesuales y corporales. Asimismo, entiende la creatividad como un “unirse/tomar parte de” (*joining in*) improvisado que, a su vez, *se trabaja*, es decir, se busca su ocurrencia de manera activa para “hacer que los eventos (lo que acontece) funcionen”. De este modo, la creatividad se compone tanto de “lo inesperado como de lo reconocible, tanto de la novedad como de la anticipación” (Müller 2012, 3). Esta perspectiva sobre la creatividad pone el acento en el “hacer haciendo”, en el ocurrir y en la transformación del “producto creativo” por el *movimiento* de los procesos. Por ello, es más conveniente y fructífero entender las prácticas creativas “hacia adelante”, desde ese “hacer haciendo” de su acción y dimensión performativa, lo que permite especificar sus aspectos relacionales, generativos y materiales/corporales.

En el mismo sentido, los procesos creativos no son sistemas fijos, sino que se adaptan y se modifican conforme la obra o pieza artística lo va requiriendo, de acuerdo con los horarios y las actividades personales, la disponibilidad de espacios, etc. Existen, pues, relaciones recursivas entre proceso y obra, entre artistas y proceso, entre obra y artistas. Asimismo, las etapas por las que atraviesan los procesos no suelen estar delimitadas o ser independientes una de la otra. El proceso creativo es un todo constituido por un conjunto de fases que convergen en distintos momentos, que se alimentan una de otra y que conforman sistemas complejos que se van construyendo *ad hoc* por los artistas.

Así pues, podemos pensar todo proceso creativo como un rizoma (Deleuze y Guattari 2004), es decir, como un sistema abierto e ilimitado que interconecta elementos disímiles, que cambia a cada instante y es indeterminado e infinito. No siempre tiene un inicio definido o fijo, ni un único centro, sino que puede comenzar en cualquier lugar y a partir de cualquier idea, sensación, movimiento o concepto; de igual manera, el resultado final es incierto y muchas veces puede quedar abierto para retomarse y surgir como parte de otro proceso. Entendidos como rizoma, los procesos creativos producen efectos imprevisibles sobre los que los creadores no siempre tienen control, sino que son *llevados* por ellos, y en consecuencia abren el camino a formas de creación inéditas que no siempre se alcanzan a visualizar previamente.

Por otro lado, el acto creativo está cargado de intimidad, de un encuentro consigo mismo y con los otros, que va trayendo a la pieza artística a la realidad a partir del hacer y de relacionarse no sólo con otros cuerpos carnales, sino con el espacio, con los sonidos, con los

cuerpos luminosos y las reverberaciones y ecos de los otros en uno y de uno en los otros. De esta manera, los actos de creación se alimentan de las singularidades, de la co-implicación de todos los presentes y del momento histórico en el que viven, pero también del acontecer, de lo que surge, de lo que llega. Aquello que se crea y encarna proviene de muchos lugares y de muchas fuentes. Estas formas de aproximarse a los procesos enseñan a los creadores a saber ver y activar una diversidad de posibilidades, vías y relaciones que además de enriquecer la pieza final, nutren también sus subjetividades, tanto individuales como colectivas. Al mismo tiempo, se van conformando repertorios de movimiento, e incluso a nivel grupal se va construyendo un estilo y estéticas reconocibles, no sólo de cada individuo, sino del grupo como una unidad.

Aunque cada grupo de artistas va forjando sus propios métodos y maneras de llevar sus procesos de creación, es elemental explicar las fases, momentos y rutas que pueden identificarse en general. Algunos momentos se manifiestan en prácticamente cualquier esfera del arte, pero otros, si no exclusivos, sí son característicos del arte escénico y de la danza.

Patricia Stokoe (1978) y Alicia Sirkin (1994) sistematizaron los modos en que se pueden desarrollar los procesos creativos específicos de la danza. Al proponer la pedagogía de la Expresión Corporal, establecieron diversos elementos involucrados: investigación, expresión, creación y comunicación. Estos no están separados entre sí, ni completamente delimitados, sino que se encuentran imbricados y dependen de las formas particulares en que los artistas de la danza los recorren.

La parte que corresponde a la investigación, que desde hace varios años se concentra en los espacios de creación llamados “laboratorios”, involucra el autoconocimiento y la relación con los otros, con los espacios, los objetos, los tiempos y el entorno. Suelen tener el objetivo de buscar, producir y encontrar sensaciones o imágenes a trabajar para lo que se alude a la percepción y sensibilidad, al desarrollo de las capacidades motrices y expresivas, así como a la construcción de registros somáticos, cinéticos o emotivos.

El elemento expresivo está presente especialmente durante la investigación, sobre todo cuando se utiliza la improvisación pues esta implica un estado de alerta, de apertura y de sensibilización para captar los acontecimientos, para reconocer los sentimientos no prefabricados, no forzados, que se concentran en las respuestas o resoluciones a los “problemas” que se trabajan.

Durante la construcción de la pieza, los materiales producidos o recolectados se recuperan mediante su repetición o reorganización, y van cobrando forma, se van acomodando conforme la visión de los creadores y co-creadores, haciendo más visibles las líneas que dibujan el mundo que pretenden traer a la realidad. La comunicación verbal y no verbal está presente a lo largo de todo el proceso, en el actuar del *cuerpo-contacto* que se extiende y establece conexiones con los otros a partir del diálogo corporal, emocional e intelectual.

V.1.1 Momentos y fases de los procesos creativos

Ahora bien, de acuerdo con Muntayola (2017), podemos encontrar por lo menos tres dimensiones que atraviesan a todo proceso creativo:

- Una dimensión sincrónica: implica que hay diversos procesos o actividades que ocurren de forma simultánea, donde intervienen espacios, cuerpos y materialidades diversas que siguen determinadas lógicas y dinámicas internas. Estas funcionan gracias a la comunicación, la colaboración y el compromiso.
- Una dimensión diacrónica: refiere a que cada proceso tiene sus propios tiempos y fases, que dependen de los objetivos que persiguen los creadores.
- Una dimensión de producción: dado que, en algún punto, se crean soportes o dispositivos artísticos que constituyen las obras o piezas, y que son producto de los procesos de exploración y cognición previos.
- Una dimensión relacional-corporal: como una cuarta dimensión que agregamos, dado que ninguna de estas etapas, ni los mismos procesos pueden llevarse a cabo sin la presencia y el establecimiento de vínculos de los seres-cuerpos que los activan y encarnan.

En nuestra investigación nos enfocamos principalmente en lo que sucede en la cuarta dimensión sin dejar de tener en cuenta las primeras tres dimensiones. Explicamos pues, las etapas más relevantes que se presentan en los procesos creativos, pero, aunque partimos de lo propuesto por Muntayola, Stokoe y Sirkin, nos concentramos en las estructuras que observamos y corroboramos que utilizan las agrupaciones que colaboraron en nuestro

estudio, teniendo en cuenta que algunas trabajan con actividades a las que las otras no recurren en su hacer creativo. También pensamos que es necesario hacer una distinción entre la forma de crear de las y los bailarines de danza contemporánea y aquellos dedicados al *contact*, por lo que dedicamos un apartado separado a las prácticas creativas que corresponden a esta corriente de la danza.

V.1.1.1 Los entrenamientos y las clases

Los entrenamientos son los momentos de preparación corporal en los que los bailarines desarrollan las habilidades y disposiciones necesarias para danzar e improvisar. Aunque aún predomina la noción tradicional de que los entrenamientos deben concentrarse principalmente en el fortalecimiento de las capacidades físicas y motrices, tanto La Serpiente, como En Corto, EPIICO⁷⁸ y en las clases de *contact* impartidas por la maestra Nadia Caro, estos son considerados como un parte integral de los procesos creativos.

En los entrenamientos de los grupos, observamos que estos se fundamentan en prácticas corporales que promueven el cuidado del otro. En La Serpiente, Abdiel Villaseñor es el encargado de diseñar las clases donde indica la realización de ejercicios que retan la fisicalidad de los intérpretes, pero no se les pide algo esté más allá de sus posibilidades:

Entender esta diversidad en los cuerpos y tratar de ser lo más empático posible con eso diverso, es que en sí mismo haya la posibilidad de la diversidad, no que uno la busque, sino que es algo que ya está dado, y por la razón que quieras, en la historia de la compañía siempre ha habido corporalidades diferentes y nunca hemos buscado la homogeneidad [...] En los entrenamientos también se promueve mucho lo que cada quien puede desarrollar de acuerdo a su propia identidad, no sólo es de que todos vamos a hacer lo mismo, sino también de cómo desde cada cuerpo, desde la potencia que cada quien tiene, le abona a lo que construimos en común. (Villaseñor, Abdiel/La Serpiente, entrevista, 26 de mayo de 2021).

En la danza somos los cuerpos los que construimos, entonces no somos cuerpos iguales y qué bueno que no somos iguales, para mí eso es hacer danza, con cuerpos distintos, con cuerpos que tengan distintos bagajes, eso es lo potente de la danza, y obviamente tener a personas inteligentes en el

⁷⁸ Debido a las restricciones que se experimentaron durante la pandemia, a problemas de organización de las propias agrupaciones y a los tiempos que manejaba cada una para el desarrollo de sus actividades, no nos ha sido posible presenciar el entrenamiento de En Corto ni de EPIICO.

sentido creativo (Martínez, Laura/La Serpiente, entrevista, 26 de mayo de 2021).

El entrenamiento de La Serpiente abarca diferentes técnicas a nivel de articulaciones, huesos y músculos. Los entrenamientos diseñados por Villaseñor se van adaptando dependiendo de los objetivos de creación o del momento del proceso en el que se encuentren:

Construimos el entrenamiento a partir de necesidades creativas. Sí o sí es un espacio creativo también, es un espacio de juego de dinamismo y es creativo [...] El entrenamiento se mueve muy en la búsqueda de esas condiciones para propiciar los soportes mejores, para que el trabajo creativo funcione de manera más efectiva y han estado muy condicionados por los procesos creativos que tenemos [...] Estás activando una dinámica de juego que nos permite encontrarnos y alinearnos hacia dónde queremos ir creativamente. (Villaseñor, Abdiel/La Serpiente, entrevista, 26 de mayo de 2021).

Las integrantes de En Corto se enfocan en entrenarse a sí mismas y entre sí, específicamente para la obra que realizan en determinado periodo procurando mantener su integridad física y atendiendo a lo que cada una puede aportar desde su cuerpo:

Nuestro entrenamiento es estar listas para la obra que estamos haciendo, creo que no hay tanta diferencia para nosotros entre eso y montaje, porque nos estamos preparando para la obra y al mismo tiempo, la vamos montando. (Rodríguez, Vanessa/En Corto, entrevista, 30 de junio de 2022).

[Es] darte cuenta que nadie está de más, y en realidad nada se repite porque cada uno en su individualidad tiene su cuerpo y su movimiento, y esto también es lo que a nosotros nos motiva. (Cázares, Dhamar/En Corto, entrevista, 7 de junio de 2022).

Mientras que en la clase de la maestra Nadia Caro no se busca adaptar los cuerpos a modelos corporales, sino que promueve la libertad de movimiento y su generación a partir de la comunicación *intercorporal* mediante los principios de la escucha a través de la piel, el intercambio físico de peso y el contacto constante:

[Pueden] desarrollar y componer sobre sus cuerpos, entonces ese es el lugar en donde podemos comenzar a realmente encontrar nuestras propias maneras de ser [...] También ver como empieza a suceder la composición, cómo empieza a suceder el desarrollo de movimiento, y por lo tanto a descubrir como lenguajes propios (Caro, Nadia/Clase de *contact*, círculo de diálogo, 6 de junio de 2022).

Al contrario de lo que ocurre en las formas de entrenamiento que funcionan desde la imposición y la adaptación de los cuerpos a las técnicas, los grupos buscan activar movimientos y usos del cuerpo a partir de registros cinéticos y perceptivos que poco a poco los lleven a alcanzar determinadas metas técnicas o expresivas, pero logradas desde las corporalidades personales. Los cuerpos son cuidados, son apoyados y valorados por sus capacidades y fortalezas particulares y se ayudan entre sí para alcanzar dichos objetivos.

Esta idea de entrenar "lo corporal", no significa la motricidad corporal, es entrenar el todo que nosotros desde la danza entendemos como el contenedor de todo este ser, o sea el cuerpo como el espacio material que contiene todo, el cuerpo que da cuenta de lo emocional, de lo racional, de lo físico, de lo espiritual. (Villaseñor, Abdiel/La Serpiente, entrevista, 26 de mayo de 2021).

Tiene que ver esta cuestión de lo comunitario y de que estoy entrenando contigo, seguimos entrenando en un grupo donde se está construyendo algo en común [...] Creo que es lo más interesante que puede pasar cuando la gente empieza a reflexionar en torno a su cuerpo, no desde cómo se juzgan sino cómo se está construyendo su cuerpo a partir de los demás, y a partir de uno mismo. (Martínez, Laura/La Serpiente, entrevista, 26 de mayo de 2021).

Además de coadyuvar al mantenimiento físico, los entrenamientos de los grupos funcionan como dispositivos de generación de conocimiento corporal a partir de los cuáles se pueden experimentar movimientos e impulsos que después pueden utilizarse en los laboratorios o incluso en la construcción de coreografías.

[Tiene que ver] cómo hemos trabajado nosotras y en nuestros días de estudio, hacia qué material hemos recurrido, qué son los principios que estudiamos, qué no, y a partir de eso cómo después lo llevamos a las jams, que es como nuestro gran momento de improvisar la improvisación, por decirlo de algún modo, y bueno, eso en general tiene que ver con salirse de esa lectura de representar algo en el arte y hacer otra cosa con la materia expresiva que somos. (Villedo, Laura/EPIICO, conversatorio, 30 de abril de 2021).

Sí hay una sensación que yo busco y no es la de volar, es esa de ese presente que no puedes estar en ningún otro lugar, que tienes que estar ahí al cien. Entonces yo entreno para llegar a ese lugar, para que cuando llegue alguien que sepa bailar, que no sepa bailar, yo pueda entrar a ese lugar de presencia y de presente. Para eso es hacer las rolls, hacer fuerza y hacer tantas cosas, es para que cuando suceda yo esté lista para estar allí, para poder responder. (Franco, Ariadna/EPIICO, conversatorio, 30 de abril de 2021).

Es una cuestión bidireccional, no es como que entrenamos y después entramos a proceso creativo, si no es una cuestión que siempre está en comunicación, en vaivén. Entonces eso también es importante, cómo de pronto experimentar ciertas cosas en el cuerpo detona ideas, conceptos. El entrenamiento tiene esa bidireccionalidad, es como una potencia, no para una cuestión desde solamente lo corporal, la técnica, por ejemplo, sino que va más allá de eso. (Martínez, Laura/La Serpiente, entrevista, 26 de mayo de 2021).

Así pues, los entrenamientos también tienen una dimensión creativa, pero también se involucran ejercicios que buscan la creación de lazos y del reconocimiento de aquellos con quienes se trabaja.

V.1.1.2 Los laboratorios de movimiento

La creación del colectivo Movement Research⁷⁹ en 1978, como una extensión en el tiempo de las innovaciones que se congregaron en el Judson Dance Theater, fue una de las formas en que la figura del laboratorio se estableció definitivamente en el campo de la danza y las artes escénicas como espacio de investigación creativa y artística.

Al pensar en los procesos creativos como parte de la investigación artístico-dancística, los laboratorios pasan a ser lugares no solamente de experimentación y exploración con el propósito único de crear una pieza coreográfica. Se vuelven espacios de reflexión, para plantear preguntas y para construir metodologías de creación y de aprendizaje móviles, que no se sustenten únicamente en la repetición, en la memoria corporal o en la reproducción sistemática y adaptación de los cuerpos a las técnicas o lenguajes preestablecidos.

Los artistas pueden realizar un trabajo previo o a la par de los laboratorios, momentos en los que planifican, organizan o diseñan la pieza u obra que desean lograr, pero esto también se posibilita por las ideas que se lanzan, las imágenes que se comparten, los textos que se leen y discuten en conjunto, y por los objetivos o exploraciones que se establecen de antemano.

⁷⁹ Movement Research es una organización que, desde que fue fundada en 1978 y hasta la fecha, organiza festivales, talleres, cursos y clases donde se promueve la investigación del movimiento y de la danza. Entre los artistas que han colaborado con la organización están Trisha Brown, David Gordon y Simone Forti, antiguos integrantes del JDT.

En los laboratorios se pone en marcha lo que Cristina Barragán llama el pensamiento *abductivo*, aquel que nos guía hacia las hipótesis desde la imaginación y la intuición y no tanto desde la razón, aquel que se basa en la bienvenida de la sorpresa, la sensibilización de la percepción y la emoción por el acto de indagar. Dicha investigación es lo que fundamenta la creación y el proceso de crear: “la creación o el desvelamiento de ‘algo’ surge si asumimos como vía de acceso una actitud basada en la indagación o acción investigadora” (Barragán 2008, 87). Es decir, a partir del interrogar, de sondear, de escrutar, de estudiar, de algún cuestionamiento, alguna duda, alguna denuncia, alguna incompreensión, se emprende el proceso que pretende, si no dar respuestas, al menos hacer planteamientos o ensayar posibles resoluciones.

Ese es el trabajo de nosotros como intérpretes en la danza, es un indagar, estamos indagando sobre nosotros mismos (Villaseñor, Abdiel/La Serpiente, círculo de diálogo, 21 de septiembre de 2021).

Laboratoriar o hacer laboratorio consiste en llevar a cabo sesiones de experimentación colectiva cuyo centro es la exploración y la investigación de prácticas corporales aludiendo a dimensiones motrices, emocionales, reflexivas o somáticas. Es importante señalar que las formas en que se desarrollan los laboratorios también dependen del momento del proceso creativo en el que se encuentren y también de la pieza u obra que estén construyendo, por lo que no hay un camino establecido y unidireccional para dicha etapa.

El laboratorio puede pensarse entonces como investigación de campo, al hacerse la indagación en un tiempo y espacio concretos, donde los cuerpos están en el centro y son el lugar desde el que se investiga.

Estamos haciendo como nuestro banco de registros para después poder dramáticamente organizar, pero ahorita estamos en la etapa de generar material, crear material con sensaciones específicas y vamos allí haciendo laboratorio con eso (Martínez, Laura/La Serpiente, comunicación personal, 4 de febrero de 2021).

Por ello, los laboratorios son también situaciones de aprendizaje creativo (Mena 2013). Justamente, su puesta en práctica pone el acento en la experiencia de los procesos de cada uno de los participantes, entran en juego la acción creadora en vivo, donde se implican las corporalidades, sensibilidades, conocimientos y reflexiones de todo el *cuerpo colectivo*, aunque esté guiado por uno o más coreógrafos.

Cuando eres coreógrafo o cuando eres el que compone, llega un momento en que tú llegas y pones las reglas del juego, pero tú sabes bien que, como en cualquier juego, jugar con alguien es muy particular, porque todos sabemos jugar de manera diferente, porque somos distintos [...] Tiene que ver con la habilidad del que compone para que realmente los que estén jugando encuentren nuevas formas que tienen de jugar, pero desde ellos mismos (Martínez, Laura/La Serpiente, entrevista, 30 de marzo de 2021).

Nos mueve ahí a su organicidad, algo donde nosotros solos no iríamos [...] Empiezas a encontrar algo que tú solito no encontrarías e irías por otra zona (Villaseñor, Abdiel/La Serpiente, comunicación personal, 4 de febrero de 2021).

Lau propone algo y casi siempre, inconscientemente caes en algo que tú sueles hacer, porque lo tienes en el cuerpo, entonces la coreógrafa te ayuda a salirte de ahí [...] y te pone en problemas, por decirlo así. Y creo que te ayuda a descubrir cosas nuevas que no sabías que podías experimentar [...] a lo mejor no se ve como lo hacía Lau, pero ya lo sientes como tuyo y empiezas a trabajarlo desde ti y desde tu movimiento (Rosales, Liliana/La Serpiente, entrevista, 30 de marzo de 2021).

En los laboratorios se presentan el descubrimiento y aprendizaje mutuos, el acompañamiento, el encuentro y desencuentro, las preguntas y reacciones, la afirmación de la presencia de todos los cuerpos a través del contacto, del juego y la danza de las conexiones proxémico-cinéticas, en el estar ahí para darse a sí y para recibir en sí, en el reconocimiento de los otros con quienes se inicia y se acciona el acto creativo.

Es muy valiosa esa parte donde rompes como una estructura para ir con los demás, para que no se rompa todo. Entonces eso también es lo que nos ha hecho el trabajo colectivo, es lo que hablábamos de que somos como una red, entonces esta red pues está yendo hacia todos lados, pero si alguien se va más para un lado, se puede caer la red, entonces tienes que mantener el equilibrio, a veces hay que ceder ¿no?, un poquito, a ti, hacia el mismo cuerpo, hacia las mismas ideas (Cázares, Dhamar/En Corto, entrevista, 31 de mayo de 2022).

[Es] una cuestión que hemos aprendido juntos y que yo aprendo de Abdiel y de Lili, o sea, que sé lo que me han enseñado y yo lo puedo aplicar desde lo que soy yo. Entonces creo que ha sido muy bonito poder reconocer que hemos hecho un método donde es importante el cuerpo del otro, donde es importante lo que creo yo contigo (Martínez, Laura/La Serpiente, entrevista, 26 de mayo de 2021).

Los encaminamientos, las guianzas, o el uso de premisas suelen estar presentes en esta etapa como los que detonan el inicio del laboratorio.

Es lo que más nos ha funcionado, la rotación [de la guianza] de todas, siempre estar como a la escucha y más que negar una idea, es adaptarnos y darle el lugar a la idea de esa persona, no decir nada más esto no me gusta sino “ok, estoy de acuerdo” y le damos un lugar. (Rodríguez, Vanessa/En Corto, entrevista, 30 de junio de 2022).

En ellos, el o la coreógrafa da tareas a realizar, provee de consignas, sensaciones, calidades de movimiento, imágenes o conceptos desde los que moverse, pensarse o relacionarse, generalmente a partir de la improvisación.

V.1.1.3 La improvisación, herramienta de creación colectiva

La improvisación es una herramienta a la que no siempre se recurre en la investigación dancística, sin embargo, sí es una de las más utilizadas para el accionar creativo durante las guianzas o la activación de las premisas, especialmente por los artistas que centran sus procesos en el aparecer del cuerpo por sí mismo y en la resolución en tiempo real de las consignas o interrogantes con las que se trabajan en los laboratorios y espacios de investigación corporal.

Al enfocarnos en cómo ocurren los procesos creativos y pensándolos como procesos cognitivos en los que se produce conocimiento y se exploran y establecen diferentes maneras de producirlo, la improvisación se vuelve central al ser generativa, relacional y temporal (Ingold 2015). Involucra procesos continuos y recursivos que implican a las sensibilidades y las percepciones, los cuerpos, los espacios, los materiales y las ideas.

La historia que tenemos ya juntos desde hace muchos años, la historia que tenemos desde que llegamos hoy a clase y desde que hicimos acondicionamiento juntos o de que lanzamos la pelota y activamos el cerebro, como que todo eso va haciendo que sea más o menos potente el ejercicio en el laboratorio. (Martínez, Laura/La Serpiente, círculo de diálogo, 15 de diciembre de 2020).

Así, la improvisación es un *pensar-haciendo* (Ingold 2013) de los cuerpos que sigue los flujos que van transformando los materiales de creación en algo que nunca es un producto terminado, pero que es conformado por las multiplicidades.

Improvisar como que te mantiene alerta todo el tiempo con todo el cuerpo, no hay una división entre el cuerpo, la mente y la energía. (Martínez, Laura/La Serpiente, círculo de diálogo, 15 de diciembre de 2020).

[Improvisar] me tiene todo el tiempo activa y me hace estar disfrutando y resolviendo en el momento, era estar todo el tiempo presente, y eso hace que también sienta presente a todas las demás. (Rodríguez, Vanessa/En Corto, círculo de diálogo, 14 de junio de 2022).

Creo que el hecho de imaginar o de tener la sensación, pues abre mucho la puerta para que sea muy de nosotras [...] porque es nuestra esencia, porque somos nosotras como colectivo [...] Fue como muy orgánico, muy de lo que somos cada quien. (Ortiz, Guadalupe/En Corto, círculo de diálogo, 14 de junio de 2022).

Los creadores suelen trabajar con imágenes y sensaciones, ya sea para crear desde ellas o para lograr construirlas en la escena con el objetivo de movilizar sentidos y afectos en los espectadores. De esta forma, las imágenes y las sensaciones se vuelven el capital a materializar con la danza. Estas se van conformando y trabajando en los laboratorios, pero se las sigue puliendo durante los montajes y los ensayos. No necesariamente se trata de utilizar referentes reconocibles o existentes, sino que pueden ser ideas dinámicas que aluden a percepciones, abstracciones o cualidades de movimiento.

En estos trabajos como de exploración yo creo que te guías más por la exploración de imágenes o la exploración sensorial, la exploración de los sentidos [...] para justamente encontrar pues un motor de sensaciones e impulsos de movimiento [...], y para poder yo compartirles como la experiencia a ellas de estas sensaciones [...] Cuando partes de una experiencia con lo que es el tema, o el sentido de la obra, creo que es más coherente el discurso con lo que se ve. Entonces esta exploración siento que queda justamente para encontrar el contenido del movimiento, encontrar la parte creativa, muy genuina. (Cázares, Dhamar/En Corto, entrevista, 31 de mayo de 2022).

Es como una imagen permanente con una sensación continua, que no necesariamente se desarrollan en términos convencionales de un desarrollo de algo que inició y que termina y se desarrolla en algo, sino que es algo que está, como que tiene su propio *timing* y su propia existencia, que es independiente a la lógica de afuera. (Villaseñor, Abdiel/La Serpiente, círculo de diálogo, 4 de febrero de 2021).

Aquí es donde muchas veces se recuperan los ejercicios del entrenamiento sin que esto implique que alguna técnica específica se muestre en escena, más bien se utilizan para

encontrar las posibilidades de respuesta a las preguntas de su investigación. Crear una pieza u obra a partir de la improvisación es un ir y venir entre la fluidez de lo inmediato y la cristalización de lo que se recupera y se captura para llevarlo a los acervos de materiales o a la pieza, “es un momento de pruebas, falsos comienzos, frases incompletas” (Stinson 2008, 478) que no siempre se sabe a dónde va a llevar o qué formas y contenidos finales va a asumir, incluso cuando se tienen muy claras las imágenes que se quieren construir. El material de movimiento (movimientos, recursos visuales o sensoriales, ideas, conceptos, metáforas) que se genera en los laboratorios se va acumulando y con él se pueden ir construyendo conjuntos de frases o secuencias, o se pueden ir fijando ideas de lo que se quiere ver en escena.

En la danza, improvisar requiere que los creadores se sitúen conscientemente en el tiempo de lo efímero, en los momentos del acontecer inmediato que se desliga de la reproducción de secuencias premeditadas. En el abanico de sensaciones e imágenes llegan a experimentar una intuición que les habla de una idea, un concepto o una metáfora que va cobrando forma, que se intuye o se observa como algo que “funciona” o que responde a sus exploraciones. Es cuando se utiliza la intuición/inteligencia corporal para captar esas señales, porque algo les provocan, hay un elemento afectivo o emocional que le dice que eso puede servir o que ese es el momento/evento que se puede captar como material significativo. *Llevados* por esa intuición, quizá no corporalizan lo que tenían en mente, sino “la forma que está desenvolviéndose frente a ellos” (Stinson 2008, 479). Lo efímero, el ocurrir de algo que puede desarrollarse y formar parte del todo de la obra o pieza tienen un valor central para esta etapa.

Es como poco a poquito sentir qué fluye más para todas porque ya es como a partir de todas, no es una coreo que yo les monté, más bien un espacio donde todas influimos en lo que se construyó [...] Justamente en el momento donde no estás haciendo como nada que sea planeado, sino que estás dejándote, soltándote a la experiencia, es cuando puedes comunicarte realmente con las personas creativas en el colectivo. (Cázares, Dhamar/En Corto, entrevista, 31 de mayo de 2022).

Cuando te descubres pensando en la acción, ya es otra cosa, ya se detuvo en otra cosa, no es tan disfrutable como cuando es como el mar que te dejas llevar. (Martínez, Laura/La Serpiente, círculo de diálogo, 15 de diciembre de 2020).

Es mejor dejar que el flujo vaya [...] y es muy poderoso cuando el flujo es mucho más orgánico, como que no se planeó y sucede y se lleva a su máxima potencia en ese suceder, y luego ya se diluye y se va a otra cosa. También buscando el efecto diluyes las poéticas, podría ser casi una regla para la experimentación porque entonces estás siendo efectista con lo que estás moviendo, y realmente logras, en términos poéticos, muy poco. (Villaseñor, Abdiel/La Serpiente, círculo de diálogo, 15 de diciembre de 2020).

Basados en el diálogo corporal con el otro, con los objetos, con el espacio, con los sonidos, los métodos que siguen los grupos buscan afinar las sensibilidades para responder a ellos y hacerlo de forma intuitiva a partir de ejercicios que potencian la atención perceptiva y reactiva corporal, pero también atendiendo a los flujos de energía entre los cuerpos.

Sí hay un método que hemos construido de acuerdo a nuestras propias necesidades, y de cómo vamos alineando nuestro nivel de atención desde el cuerpo a un objetivo que es común, y nos colocamos ahí con el cuerpo y vamos construyendo toda la atención. (Villaseñor, Abdiel/La Serpiente, entrevista, 26 de mayo de 2021).

Nos dimos cuenta que para un trabajo o un proceso creativo era muy importante tener una metodología de creación, como desde dónde parte, toda la dramaturgia, todas las bases para el proyecto, y lo que queríamos compartir como mensaje y que no fuera como algo vacío o carente de sentido. (Cázares, Dhamar/En Corto, entrevista, 7 de junio de 2022).

Nuestro método de exploración es como siempre basado en algo, ya sean frases o preguntas o en alguna consigna o en alguna actividad, y creo que es lo que más nos ha funcionado cuando son exploraciones que son sólo nuestras y de una duración larga. (Ortiz, Guadalupe/En Corto, entrevista, 30 de junio de 2022).

Durante su vida formativa y profesional, los creadores se han preparado, se han educado y han agudizado esa percepción-atención y para responder a ella y a lo que se presenta. Müller (2012) recalca esta disposición del ser-cuerpo como *prácticas de escucha* hacia lo que “emerge” y lo que “llega a ser”, que sirven para atender a ello dejándolo emerger, cobrar ser y encarnarse por y en el cuerpo. Sin embargo, al crear en conjunto, esa atención también es compartida, es un plano común y se vive como una “apertura-entre” desde la activación del ser *cuerpo-contacto* y *cuerpo-bisagra*, y que dan paso a la generación de gestos y movimientos inéditos afectados o decantados por las co-presencias (Bardet 2012). La práctica creativa entonces se acompaña y sigue procesos de formación y movimientos inesperados en la espiral

de materiales, cuerpos, herramientas y saberes entrelazados, recurriendo a señales captadas por la intuición.

La filósofa y bailarina Marie Bardet explica que: “la improvisación no define tanto una forma de danza como tal vez la experiencia del grado de imprevisibilidad de todo acto creador [...] Es ese instante en el que la danza cuenta uno de sus desafíos: su arte de composición en el hueco de su evanescencia” (Bardet 2012, 123). Así, danzar es dibujar y componer formas, flujos de energía y sensaciones que aparecen y desaparecen, desde y con los cuerpos presentes en el aquí y ahora. Pero improvisar no es sólo *pensar-haciendo* para que los materiales de movimiento se presenten, sino el aprender a entrar en estados receptivos y alertas para capturar aquellos más valiosos, para seleccionar los que ayudarán a crear sentidos, metáforas o imágenes potentes. Por eso, requiere que todos los co-creadores ejerciten y agudicen su percepción y los estados de apertura situados en el continuum mente-cuerpo para construir la lógica de la pieza.

[Como] cuando hubo momentos de unísono, pero así, desde esa intuición que dices y luego era bien claro cuando ya no fue esa intuición sino la razón, [...] es bien claro desde afuera, a cuando hay una cosa en la que ya estaban al unísono y hay imágenes que se construyen muy bonitas, porque *es un unísono de la energía, no de la forma*. (Villaseñor, Abdiel/La Serpiente, círculo de diálogo, 15 de diciembre de 2020).

Me interesaba también cómo ellas sensorialmente o corporalmente sentían esta onda de la gravedad y de las raíces y de la expansión, pues yo quería verlas como también para inspirarme en las imágenes, yo que lo veo desde afuera puedo su sensación transportarla al movimiento. (Cázares, Dhamar/En Corto, entrevista, 31 de mayo de 2022).

Como lo hemos mencionado antes, estas exploraciones se alimentan de diferentes fuentes: de las experiencias previas de los bailarines; de las disciplinas y técnicas en que se han conformado como seres-cuerpo; del contexto en el que han crecido; de su sensibilización hacia la temporalidad evanescente de la improvisación; pero también del conocimiento adquirido en la práctica de cómo se mueven y trabajan quienes los acompañan en esas experiencias. Al crecer como artistas y como personas, creando junto a otros seres-cuerpo y al “ser crecidos” por ellos y con ellos como grupo, estableciendo relaciones desde la *intercorporalidad*, cada uno se va desarrollando y madurando por esas presencias constantes, por la *coimplicación* y los vínculos y afectos que los sostienen.

Estos espacios como introspectivos compartidos [...], estos espacios se comparten porque al final de cuentas su conciencia está conectada, aunque no se estén viendo y estén con los ojos cerrados pues tienen también la sensación de que el cuerpo se está expandiendo [...] Creo mucho en esto del colectivo y del inconsciente colectivo, entonces pues sí son mensajes que al final de cuentas toda la experiencia que ya tenemos como colectivo, o sea, la construcción creativa, la manera de trabajar y las metodologías que hemos aplicado, pues están en nuestro cuerpo. (Cázares, Dhamar/En Corto, entrevista, 31 de mayo de 2022).

Requiere de] la empatía y pues la apertura a escuchar otras opiniones también, como salir de la zona de comfort, como escuchar desde afuera otras perspectivas que a lo mejor no concuerden mucho con las tuyas, pero creo que es muy valioso este complemento de visiones y de pensamientos, la empatía, la sinergia. (Zúñiga, Sofía/En Corto, entrevista, 28 de septiembre de 2022).

La danza se trata de eso, de la diferencia, confrontar esa cuestión del intelecto corporal hacia el cuerpo, hacia el otro y de cómo lo puedes resolver, de qué puedes hacer para resolverlo [...] cómo vamos a jugar, cómo vamos estableciendo estos vínculos afectivos y significativos con los cuerpos (Martínez, Laura, entrevista, 26 de mayo de 2021).

Desde que nosotros nos reconocimos, corporalmente [...] nos reconocimos en la práctica corporal, lo que nos desmanteló fue la corporalidad de uno y otro. (Villaseñor, Abdiel/La Serpiente, entrevista, 26 de mayo de 2021).

Como generadora de movimientos inéditos, la improvisación diversifica las partituras corporales,⁸⁰ que, a su vez, abonan a la composición y vuelve difusas las divisiones entre bailarines y coreógrafos, pues todos son co-creadores. De este modo, la improvisación funciona como síntesis de lo que ha constituido a cada individuo, de lo que ha hecho de su cuerpo, de sus memorias, de las consignas de quien guía el proceso de investigación, y de aquello que *llega*. Un *tercer cuerpo* surge aquí como aquella presencia que es el compuesto de todos los cuerpos, y permite que se construya desde las singularidades y el entretejimiento de lo diverso. El producto final se reivindica como el resultado del trabajo del *cuerpo colectivo* como un *hacer-con* y *ser-con*.

Son los creadores que se encuentran encarnando la práctica investigativa, que corporalizan los encuentros y ocurrires en su cuerpo, es la co-presencia de los cuerpos lo que

⁸⁰ Entendemos por partituras corporales el repertorio individual y colectivo que los artistas y coreógrafos van acumulando y construyendo durante toda su formación y su vida profesional.

da la pauta para que ocurra la danza en el *entre* y por el *entre* de ellos, del *cuerpo-bisagra*. Las interrelaciones del acontecer que se corporaliza, los imaginarios que se construyen, los sentidos o símbolos que se crean, la estética particular y los objetivos de la investigación, se conjugan para llevar a los laboratorios a ser más que una búsqueda, a ser creación, a ser proceso. Por ello afirmamos que la fase creativa del laboratorio evidencia la autocreación de sí del *cuerpo colectivo* mediante las corporalidades que se desprenden del *estar-con*, *hacer-con*, *ser-con*, *crear-con*. Los cuerpos reafirman su pertenencia, su familiaridad, su confianza, su empatía con los otros, pues han andado esos caminos juntos, han llenado y afectado los espacios, se han bañado de luz y de sombras, se han reconocido inmersos en los sonidos y silencios y han configurado diferentes mundos y realidades compartidos.

V.1.1.4 Otras etapas de los procesos creativos de danza contemporánea: composición, montaje, ensayos y obra.

Para La Serpiente y En Corto, los laboratorios, la composición y el montaje son procesos que están estrechamente entrelazados en una constante dinámica de retroalimentación y que muchas veces no es posible separar explícitamente una de otra.

El proceso lleva al inicio y regresa, es un ciclo, es esta ley de los ciclos y estar como bien alertas de eso para potenciarlo cada vez más, porque cerrar el ciclo es abrirlo al mismo tiempo. Estamos comenzando a fijar algo de material para... como un ejercicio también de la memoria y para que sea también, en términos de estructura, más sencillo articular una dramaturgia con una lógica. (Villaseñor, Abdiel/La Serpiente, comunicación personal, 4 de febrero de 2021).

Creo que van de la mano, y ahorita lo que estamos experimentando y viviendo con la exploración [...] pues está saliendo la exploración, pero también ya está saliendo el montaje, o sea de la exploración ya se está agarrando material y ya se está también montando como esta parte. Ya nada más estamos buscando darle un lugar dentro del trabajo. (Rodríguez, Vanessa/En Corto, entrevista, 30 de junio de 2022).

Sucede eso de no separar la exploración y la cuestión coreográfica, no porque no le demos el valor a lo que estamos haciendo sino creo que nos tomamos tan en serio las exploraciones que resultan interesantes y que se pueden tomar realmente en cuenta como material (Zúñiga, Sofía/En Corto, entrevista, 30 de junio de 2022).

Sin embargo, sí es necesario establecer que la composición coreográfica refiere a la selección y articulación reflexiva de los materiales de movimiento, las ideas, las frases, las imágenes o partituras construidas en los laboratorios, así se haya trabajado con improvisación u otras herramientas de creación. Es también la acción de dibujar el movimiento, fijarlo de cierto modo, examinarlo, estudiarlo, deconstruirlo, recomponerlo, encontrar sus atravesamientos, direcciones, y los diferentes sentidos adquiridos y otorgados. Componer es estructurar dichos elementos junto con otros posibles: distintos objetos, el sonido o las luces, su distribución y juego con los espacios y su ocurrir en el tiempo. La compleja amalgama que se va conformando sigue siendo una entidad abierta, flexible y recursiva que sufrirá diversas modificaciones durante los montajes, e incluso durante los ensayos.

Según el coreógrafo Javier Contreras, podemos encontrar dos modos de composición coreográfica: los “sismográficos” y los “ficcionalizantes”. Los primeros se desligan del signo para centrarse en el devenir y:

encuentran su fundamento en la denominada “puesta en sensación”, vale decir, en la expresión de la experiencia de lo que se juega y se teje en la urdimbre del afecto y la piel. Experiencia vivida más en el ámbito de las calidades de movimiento, de flujo de energías, de texturas en devenir, que como signos reconocibles con referentes precisos [...] Su modo de comunicación será más la empatía que la interpretación (Contreras 2008, 165).

Por su parte, los modos “ficcionalizantes” se basan en la edificación de mundos simbólicos a los que se otorga autonomía y que sirven para explicar o explorar las diversas realidades, siendo la interpretación y la representación su forma de construir sentidos (Contreras 2008). Se trate de unos o de otros, *com-poner* es articular lo que se encuentra separado, dotar de sentido a esos mundos y descubrir entonces el todo inédito que se forma con todas las piezas.

La composición coreográfica es lo que da continuidad a lo que se inició en los laboratorios, pero buscando darles permanencia y lógica a los materiales encontrados a partir de su selección, disposición y combinación, estableciendo relaciones visuales, temporales, espaciales, sonoras, etc. Este acontecimiento del componer se genera también por la participación de cada una de las personas involucradas.

Así pues, en esta fase se reafirman las singularidades que aportaron a la creación, pues lo que provino de su subjetividad y corporalidad pertenece ahora a todos y al todo común

que es la obra. En los laboratorios, el o la coreógrafa funge como guía y facilitador de las exploraciones, como testigo y observador de lo que surge, pero en la composición es un diseñador que va proponiendo juegos de composiciones, las cuales ayudan a construir el sentido de la pieza. Sin embargo, ello no está completamente basado en su voluntad o visión, sino en su sensibilidad y capacidad de aprovechar las posibilidades y potencialidades del trabajo conjuntado por todos, así como en su apertura para seguir dialogando con ellos (Botelli, Machado y Machado 2012 b). Al dar estabilidad, imaginar variaciones, ensayar conexiones y relaciones posibles, permite la aparición de lo que en los laboratorios aún no se había revelado. Componer de esta forma requiere:

Centrar su atención siempre ya en el acto de la percepción, tallar y combinar con precisión en la multiplicidad de lo que sucede y es producido, y presentar la ausencia tallando en lo vivo de la presencia en curso. (Bardet 2012, 131).

La obra, en proceso de ser, se va revelando con una presencia y cualidades específicas, pero que existe en el *haciendo* del entramado de elementos que van dibujando y articulando líneas y relaciones cada vez más definidas y en concordancia con determinadas estéticas, lógicas y objetivos artísticos. La composición es aún una búsqueda de resoluciones a las ideas o interrogantes iniciales y a las que han ido surgiendo a lo largo del proceso, por lo que sigue siendo parte de la investigación artística en la que el *cuerpo colectivo* se mantiene vivo y en movimiento.

Si hay una pieza que no está funcionando en ese lugar pues ya lo acomodas. Por lo general, las obras que hemos hecho no son narrativas y por lo mismo nos ayuda a este proceso de creación, siempre hay una yuxtaposición de nuestro discurso, entonces es mucho más fácil armar una obra en la que no tengo que decir dónde comienza y hasta dónde termina, sino que van a suceder diferentes situaciones durante todo el proceso, y es más divertido. (Zúñiga, Sofía/En Corto, entrevista, 30 de junio de 2022).

Los modos en que se construye y monta una pieza coreográfica son muy variados y particulares de cada grupo, pero siempre se trabaja con el material que han ido corporalizando o creando a partir de las instrucciones e ideas del coreógrafo/a o director/a (si se trata de una compañía que trabaja de modo tradicional) o en laboratorios y espacios de trabajos para la exploración e improvisación con la colaboración de todos (si se trata de compañías con una forma de trabajo más horizontal).

Por su parte, el montaje es la etapa en la que quizá intervienen de forma más directa los coreógrafos u otros artistas escénicos (como los iluminadores o los artistas sonoros) para revisar el trazo espacial, la utilización de los frentes y ángulos del escenario, la participación del sonido y de las luces (si entran dentro de la composición), y la vista “desde afuera” de lo que se está creando. Pero aún requiere de la retroalimentación de los co-creadores que perciben si la construcción funciona o si deben hacerse modificaciones. De hecho, son usuales los espacios de retroalimentación en los que se dialogan y discuten las impresiones y propuestas en torno de la pieza que se está creando, no solamente durante los montajes sino en otras etapas del proceso, en los que se socializan las opiniones, críticas y acuerdos. Estos pueden tomar forma de mesas de trabajo, círculos de diálogo o simples charlas al final de los ensayos y montajes.

Así, continúan los movimientos recursivos en el que se revisitan los planes, se ensayan otras imágenes, se fijan o descartan otras más. Los materiales se siguen transformando y los co-creadores siguen las líneas que la propia obra les va trazando, y el trabajo se adapta a lo que esta requiere y a lo que se quiere que ocurra, pues en el *haciendo* creador se van estableciendo y creando nuevas reglas y procedimientos.

Siempre tenemos como esta libertad de cambiar y de no amarrarse solamente a una cosa, puedes ser cambiante y no pasa nada, o sea hasta el error a veces lo tomamos como algo positivo para que la obra funcione. (Rodríguez, Vanessa/En Corto, entrevista, 30 de junio de 2022).

Todo es un laboratorio, cómo todo es estar en una investigación, siempre cómo todo está dentro del proceso y de dónde vienes que llegas en ese estado que te permite que eso explote. (Villaseñor, Abdiel/La Serpiente, círculo de diálogo, 8 de abril de 2021).

Tanto en el montaje como en los ensayos suelen utilizarse las herramientas con las que los artistas registran el trabajo de los laboratorios, como las partituras de las coreografías u otras formas de notación: esquemas, dibujos, notas, diarios, registros en video o audio. Estos no son instrumentos exclusivos del coreógrafo, pues en ocasiones los mismos bailarines suelen utilizarlos para su propia reflexión o como ejercicio de memoria.

Los materiales seleccionados de los laboratorios se van ordenando y componiendo en secuencias o partes que se siguen trabajando y transformando hasta que se llega lo que en ese momento se considera la versión final, a partir de la cual ya se empieza a hablar del diseño

del escenario, de la iluminación, se van concretando las decisiones en torno del vestuario, de la presencia o no de escenografía, de la coordinación con otros artistas, entre otras cosas que se agregan, complejizan y se van decantando en consecuencia con la organización, la repartición de tareas y de responsabilidades entre los integrantes. Comienzan entonces los ensayos generales que todavía son parte del proceso de creación y en los que sigue siendo imprescindible la voluntad, el compromiso y la colaboración de quienes han trabajado juntos hasta entonces.

Lo que se produce en el laboratorio constituye un acervo de materiales que, ensamblados y *compuestos* (puestos juntos), devienen en una concreción, un soporte de la pieza que ya es algo más que ese conjunto de materiales, es una totalidad nueva, pero nunca cerrada ni terminada. La generación de obras que ocurre a partir de laboratorios se da precisamente porque ahí se ponen en juego y se activan de maneras diversas los vínculos y entrelazamientos entre los materiales físicos e históricos, la toma de decisiones, los sentidos y continuidades compartidos que van dando forma a las “criaturas de colores, sonidos, [cuerpos] o palabras [que] están en un momento anterior al de plena diferenciación” (Laddaga 2010, 15) y que, en algún punto del proceso, finalmente se concretan en la obra.

Nuestras creaciones son un puente. Pensamos la creación y siempre la pensamos en relación con alguien que no somos nosotros, no la pensamos para nosotros. Entonces esa consideración de los otros, las otras, implica que todo el tiempo estemos como afuera-adentro, afuera, adentro, afuera, adentro. (Villaseñor, Abdiel/La Serpiente, entrevista, 12 de enero de 2021).

La obra o pieza escénica es la entidad aparecida por el juego de todo lo que la constituye. Es la entidad que a la par del trabajo en conjunto los estuvo guiando a través de los acontecimientos, para llegar a materializarse. La concreción que se alcanza en ella es transitoria pues es posible que de ella salgan otros hilos que den pie a otras piezas en cualquier momento.

Todas las obras que hemos hecho han estado pues hechas para que no sea necesaria ninguna de nosotras, o sea el hecho de que no esté una, no es que no la podemos bailar, sino que está la manera de poder mover todo para que bailen las que puedan estar. O sea, las obras son muy versátiles tanto en espacios como en personas. (Zúñiga, Sofía/En Corto, entrevista, 30 de junio de 2022).

Todas las obras que se han presentado son diferentes, creo que nunca hemos presentado una obra igual [...] porque alguien no pudo bailar o

porque ya nos gustó más bien esto, o porque ya no nos está funcionando, ya no tiene sentido, y le encontramos otra cosa. Y también siento que como tomamos también mucho en cuenta nuestro estado emocional y físico y de todo, siento que lo ponemos en la obra, entonces no todo el tiempo vas a ser el mismo o vas a ser igual, y las ideas tampoco siempre son iguales. (Rodríguez, Vanessa/En Corto, entrevista, 30 de junio de 2022).

La improvisación y la composición coreográfica, que llevan la huella de los creadores (intérpretes y coreógrafos), materializan y articulan esta estructura de energías, trazos corporales, sentidos, metáforas y presencias únicas, que están en concordancia con sus lógicas internas particulares, constituyéndose en un mundo con sus propias reglas. Por ello, comparten vínculos, continuidades y horizontes que les fueron otorgando los creadores, uniendo lo que estaba separado. El *cuerpo colectivo* se perpetúa en la forma final de la obra pues la propuesta artística, estética, conceptual, emocional y/o simbólica se condensó gracias a la *coimplicación* de todos, y sus formas, contenidos y estéticas le son específicas por la actuación de ese *cuerpo colectivo*.

Los involucrados en el ejercicio creativo pensado desde el *nosotros*, se ponen a sí mismos ahí dentro, es decir, la creación proviene de los espacios subjetivos, pero deviene en espacio intersubjetivo a través de la acción dialógica de los cuerpos. No se abandona la singularidad, pero sí se encuentran modos de trabajar desde un horizonte común, en la superposición y recursividad de espacios micro y macro que el tiempo de trabajo en grupo, como *cuerpo colectivo*, va acomodando, adaptando y transformando según sus necesidades.

Todo transita y fluye por el *entre*, el plano y los espacios entre ellos, siempre presentes en su hacer, pero con intensidades ondulantes ahí donde se convoca a los cuerpos a aparecer, a danzar, a crear y ser en un tiempo compartido del *nosotros*, “un nosotros que se tejería entonces *entre*, más que sobre cada unidad identitaria, en acto, siempre reanudando la circulación entre el nosotros” (Bardet 2012, 101). Los *entre* del *cuerpo colectivo* que llenan y vacían los cuerpos *presentes* y que con movimientos y quietudes lo crean una y otra vez.

V.2 Improvisación de contacto. Fundamentos y propuestas desde lo colectivo

La Improvisación de Contacto es una forma de movimiento que hoy en día se encuentra extendida mundialmente. Consideramos que debemos hablar de esta en un apartado

específico no sólo por sus características particulares, sino porque creemos que para propósitos de nuestra investigación, ayudará a entender las diferencias entre las agrupaciones que se mueven por todo el espectro de la danza contemporánea (La Serpiente y En Corto Colectivo) y aquella que se dedica únicamente al *contact* (EPIICO); de esa forma podremos señalar cómo esta distinción decanta sus procesos creativos y los modos particulares de cada una de crear como *cuerpo colectivo*.

V.2.1 Los principios de la Improvisación de Contacto

El bailarín Steve Paxton,⁸¹ junto con otros bailarines y bailarinas,⁸² es considerado el iniciador de esta tendencia de movimiento de principios de la década de los setenta. El desarrollo conceptual y teórico de la danza que se mantuvo desde los años sesenta en torno de la investigación del movimiento, de la conciencia de la anatomía corporal y del desarrollo de la sensibilidad basada en lo “neuro-esquelético-muscular”, condujeron al nacimiento de la corriente dancística del *contact*. Paxton y sus compañeros aportaron nuevos modos de exploración corporal fuera de las formas habituales de moverse: a través del tacto y el contacto entre los bailarines; aprovechando los modos en que las fuerzas físicas actuaban sobre y con los cuerpos; por el uso de la improvisación para iniciar relaciones intercorporales. De esa manera, se generó una danza que buscaba que los bailarines pudieran participar “de modo igualitario, sin emplear jerarquías arbitrarias en el grupo” (Novack 1990).

Muchos de los elementos que formaron parte de los principios del *contact*, como el flujo libre del movimiento; la multidireccionalidad; la desjerarquización de los usos del cuerpo, el tiempo y el espacio; la centralidad de las sensaciones internas del movimiento; la exploración de los diferentes sentidos perceptivos y la utilización del azar para la creación, estaban muy presentes en el ambiente de la danza escénica de Estados Unidos durante los setenta. Sin embargo, el *contact* se distinguió por la noción de comunidad que lo permeaba y su enfoque en las relaciones interpersonales que se asentaron como bases para la

⁸¹ Paxton, que había sido gimnasta, formó parte de la compañía de Merce Cunningham y posteriormente también trabajó con el Judson Church Theater y con Gran Union. Desde esos lugares se alimentaron sus ideas respecto a que cualquier movimiento podía considerarse como danza y a que la danza podía crearse desde la noción de comunidad (Novack, 1990).

⁸² Entre ellos, Nancy Stark Smith, Lisa Nelson, Daniel Lepkoff, etc.

construcción y transmisión de saberes, la experimentación y la identificación de este movimiento respecto de otras propuestas dancísticas. Así, el *contact* se conformó como una forma de danza relacional, participativa y disruptiva con respecto a los estándares técnicos y estéticos de la danza académica, pues no requería necesariamente de un cuerpo entrenado para bailar (Novack, 1990; Tampini 2012).

Desde su surgimiento, los bailarines abogaron por conformarse como un grupo, llegando a vivir juntos y a formar familias y amistades que hacían laboratorios juntos y que se enseñaban unos a otros; de este modo, fueron parte de los experimentos colectivos y comunitarios que durante los años sesenta y setenta se dieron en diversas organizaciones político-sociales de la contracultura.⁸³ Pero con la dispersión del grupo seminal y el paso del tiempo, se dieron cuenta de que una estructura formal y con funciones organizativas como una escuela o compañía no coincidía con sus intereses artísticos y sociales. Incluso Paxton, que era visto como la cabeza del movimiento, se negó a asumir este papel, proponiendo que en lugar de una escuela hubiera intercambios, debates y socialización de los saberes y prácticas del *contact* mediante festivales, *jams*, la revista *Contact Quarterly* y talleres abiertos a quienes quisieran aprender a hacer *contact*; esta red de actividades supuso un parteaguas con los modelos de enseñanza de la danza y también implicó una alternativa a las exhibiciones escénicas.

Estas modalidades para difundir la danza y conformar colectivos de *contact* son los que aún prevalecen a nivel mundial, por lo que se les considera como una “comunidad de experiencia” (Novack 1990) sin límites geográficos y conformada por personas que comparten esta forma de danza y que se identifican a sí mismos como “contacteros” o “improvisadores”.

A pesar de que el *contact* puede ser utilizado por artistas de la danza contemporánea en sus procesos creativos o laboratorios, los practicantes no lo consideran como una técnica pues, aunque se han configurado formas y principios que lo identifican, no obedecen a una sistematización rígida o inamovible, y su transmisión también suele quedar fuera de los programas y espacios de enseñanza académicos y disciplinares.

⁸³ Para un estudio más profundo sobre el *contact*, consultar el trabajo etnográfico de Cynthia Novack donde sitúa a esta danza como parte de la cultura norteamericana y como producto de una serie de transformaciones históricas, sociales, políticas y culturales.

El *contact* es considerado como una investigación continua sobre el movimiento que involucra tanto una economía de la energía como el entrenamiento de la atención (*awareness*) hacia el cuerpo y hacia la fuerza de gravedad, y que propone la reivindicación de una inteligencia del cuerpo y de sus capacidades perceptivas⁸⁴ y responsivas. Para la filósofa y bailarina Maxine Sheets-Johnstone, esta danza representa la cúspide del *giro corporal* al ratificar la capacidad de *pensar en movimiento*, de detonar la fluidez mediante la conciencia de cuerpo (Nudler y Jacquier 2015): la conciencia deja de anclarse en el pensamiento y afirma su existencia a lo largo de todo el cuerpo. De ahí que se busque liberar al movimiento de la racionalidad y permitir que la conciencia⁸⁵ sea observadora y receptora de lo emergente e imprevisible. Las rodadas, las suspensiones, las caídas, el peso, el soporte y el movimiento del otro o los otros cuerpos con los que se hace *contact*, se alimentan de un flujo e intercambio incesante de energía que funciona por el diálogo intercorporal, por lo que conllevan la experiencia del danzar movimientos en común.

De este modo, el *contact* propone formas de relación física y social que se deslindan de los regímenes de sensibilidad y sociabilidad cotidianos, pues no se enfoca en las formas y las imágenes externas, es decir, para ser vistas en escena, sino en los juegos interrelacionales de quienes se encuentran participando (Brozas 2017). Estas relaciones se fundamentan en el contacto sensorial y en el compartir e intercambiar pesos, soportes y centros de equilibrio, para lo que es importante afinar la percepción de todos los sentidos como receptores cinestésicos (Tampini 2012). Los cuerpos mueven y son movidos por estas reciprocidades que se dan en el “aquí y ahora”, y su hacer no es una preparación para mostrar la danza en un momento posterior, sino que constituyen la danza misma.

Así pues, a nivel simbólico, el *contact* ha sido entendido por sus practicantes como una manera de unificar la oposición individuo-colectivo, lo cual ocurriría debido a la naturaleza colaborativa e igualitaria que se promueve. Sin embargo, los mismos “contacteros” siguen debatiendo tópicos relacionados con el género, las formas de contacto, la inclusión corporal,

⁸⁴ Con percepción, nos estamos refiriendo a las maneras de ver, tocar, escuchar (sentir) todo lo que afecta al cuerpo y de generar saberes y conocimiento a partir de ello.

⁸⁵ Aquí, la conciencia refiere a la utilización consciente de la mente.

la enseñanza y la autogestión,⁸⁶ entre otros temas, lo que continúa enriqueciendo sus búsquedas comunitarias.

V.2.2 Los procesos creativos y la improvisación

En el *contact* la improvisación *es* la danza, el proceso creativo *es* la pieza. Se trata de “la encarnación de la creatividad como un proceso, es una especie de presente prolongado o presente vivo” (Nudler y Jacquier 2015, 185). La danza misma es su propio motivo, y se manifiesta en el *haciendo* del instante en que los cuerpos accionan colectivamente.

La improvisación existe en la vida diaria y en el arte ¿no? y que es esta posibilidad de estar creando en todo momento, de estar encontrando, de estar recibiendo esta información por los sentidos y de hacerte consciente de ella y responder a ella (Franco, Ariadna/EPIICO, conversatorio EPIICO, 30 de abril de 2021).

Es una línea que está presente en todas las artes y tiene que ver con salirse de la representatividad (Villedo, Laura/EPIICO, conversatorio EPIICO, 30 de abril de 2021).

No hay nada establecido ni nada normativo más que ciertas consignas como muy claras (Caro, Nadia/Clase de *contact*, círculo de diálogo, 9 de junio de 2022).

El *contact* comparte condiciones y cualidades con métodos de la danza contemporánea que utilizan la improvisación,⁸⁷ como los estados de atención, apertura, escucha y disposición; la activación y la agudización de los sentidos (especialmente del tacto en el caso del *contact*); el acento en el momento del instante; la conexión entre el sentir y el hacer; y la resolución de problemas o premisas mediante la investigación corporal. Asimismo, están implicadas las maneras en que los cuerpos se relacionan unos con otros, en cómo las decisiones de cada uno afectan a los demás, y en cómo plantean y resuelven las

⁸⁶ Ver, por ejemplo: Brozas, María. (2016). Danza Contact Improvisation en la Universidad. Análisis de un proceso didáctico inclusivo con una alumna invidente. Tándem. Didáctica de la Educación Física. Universidad de León. 50-54; Dymoke, Katy. (2014). Contact improvisation, the non-eroticized touch in an "art-sport". Journal of Dance & Somatic Practices. 205-218; Brozas, María (2020). Discursos de género en Contact Improvisation. Deliberación y acción coreográfica en torno a la revista Contact Quarterly. *Co-Herencia*, 133–164.

⁸⁷ Entre las prácticas que se han inspirado en el *contact* y que se centran en la improvisación como método de composición están la Composición en Tiempo Real (CTR) de João Fiadeiro y la Composición Instantánea, de Julyen Hamilton y Marc Tompkins.

comunicaciones cinéticas, cinestésicas y proxémicas que dan base a esas relaciones. Sin embargo, el *contact* no se crea a partir de un lenguaje fijo y codificado, a pesar de que puede reconocerse una gramática que lo identifica, los cuerpos y sus interacciones particulares en el momento de la danza abren las posibilidades infinitas de la improvisación, donde se generan combinaciones que no siguen un orden ni una forma concreta.

[El *contact*] no sólo se puede quedar o se queda en lo corporal, también se relaciona con las posibilidades que surgen cuando dos o más seres nos reunimos a encontrarnos [...] qué surge cuando nos encontramos, al encontrarnos y movernos en relación a estas fuerzas [...] sabiendo que atrás hay un montón de cosas ¿no? también sociales, políticas, que no sólo se queda en lo corporal. (Romero, Elisa/EPIICO, conversatorio EPIICO, 30 de abril de 2021).

Lo más importante, más allá de la definición, es como la posibilidad de diálogo entre los cuerpos en movimiento [...] estos cuerpos moviéndose en relación a las fuerzas de gravedad y a las fuerzas físicas que atraviesan a los cuerpos en la tierra. (Villedo, Laura/EPIICO, conversatorio EPIICO, 30 de abril de 2021).

En cada danza sí busco tener la intención clara de conectar con otra persona, y tengo en segunda intención de realmente conectar con los elementos físicos, y en tercera, es realmente intentar conectar con la poética de la danza. (Morris, Bobby/EPIICO, conversatorio EPIICO, 30 de abril de 2021).

Son los “cuerpos en contacto moviéndose en relación con las fuerzas que los afectan” (Tampini 2012, 78), es decir, los encuentros, los que detonan los procesos creativos. Incluso si los bailarines realizan una intervención urbana con espectadores o si la pieza se recoge como danza para la cámara, pueden trabajar con partituras generales o premisas, pero nunca se utilizan coreografías previamente construidas y ensayadas.

Es un poco un código abierto que se va desarrollando en la comunicación que sucede entre las personas en contacto. (Gallardo, Yasmín/EPIICO, conversatorio EPIICO, 30 de abril de 2021).

Sería más como orbitar o transitar a través de estrategias de pensamiento o de práctica (Participante anónimo/EPIICO, círculo de diálogo, 18 de septiembre de 2022).

Aunque desde la década de los sesenta, la improvisación se estableció como una herramienta fundamental de la creación dancística, y ha sido un elemento central en la

creación colectiva, en el *contact* no se la utiliza como medio para recolectar material de movimiento, ni busca acudir a la representación. La improvisación es el método, el proceso, la práctica y la pieza en sí. Es por esto que se relaciona con modos espontáneos de resolución de problemas, siempre moviéndose *hacia adelante*, hacia lo desconocido (Müller 2012). La composición ocurre en el tiempo presente, en el instante, donde no existen las partituras fijas sino los procesos, y la dificultad que deben enfrentar los bailarines es el cómo seleccionar y componer los movimientos en el *haciendo*.

El *contact* se lleva a cabo principalmente en los *jams*, acontecimientos abiertos y autogestionados de reunión en los que se practica y experimenta de forma espontánea. Los *jams* pueden fungir también como laboratorios que promueven la desjerarquización de los roles de coreógrafo/bailarín, así como la diversidad corporal pues lo que interesa no es cómo se ven los cuerpos, sino qué sensaciones y juegos puede traer al espacio de la danza.

Una *jam* es básicamente como este espacio abierto, como una pista de danza a la que puedes llegar y bailar, y desarrollar pues danzas con las otras o en solitario también, y que son estos espacios de construcción en el presente. No hay nadie que diga “ahora todos bailen así, ahora tú bailas con él”, ¿no? sino que todo sucede a partir de esta escucha [...] Intentamos estar presentes y a veces sí estás como espectador, saber que al estar tú como espectador también eres parte de la danza. (Villedo, Laura/EPIICO, conversatorio EPIICO, 30 de abril de 2021).

También es un espacio para investigar, para reunirnos a investigar y pues pueden ser abiertos o pueden ser con algunas consignas. (Romero, Elisa/EPIICO, conversatorio EPIICO, 30 de abril de 2021).

Es ese espacio en el que vas a compartir con los otros. Y que no te van a ver siempre, a veces sí porque nosotros mismos somos los testigos, pero a veces no hay nadie más que lo esté atestiguando más que tú, que estás ahí adentro. (Franco, Ariadna/EPIICO, conversatorio EPIICO, 30 de abril de 2021).

Es un espacio de aprendizaje sin maestro y estudiante, donde nos llamamos acompañantes. (Participante anónimo/EPIICO, círculo de escritura, 16 de septiembre de 2022).

Los “contacteros” entran y salen del *jam* a su voluntad, nadie fuera de ese espacio dirige la danza, dice cómo debe ocurrir o qué debe hacerse, y al mismo tiempo, todos los que están dentro son quienes le dan dirección y hacen que ocurra mediante la circulación e intercambio de sensaciones, energías y afectos. El material corporal generado obedece a la particularidad

de cada bailarín, a la historia encarnada en su cuerpo, a la forma en que resuelven, expresan o accionan las premisas, imágenes o sensaciones y se va integrando la aportación de cada uno al todo de la pieza creada.

Los momentos en que entran y salen los bailarines, las configuraciones de duetos, tríos o solos, o la duración de las participaciones de cada uno en la pieza que se encuentran creando tampoco están acordados de antemano, todo obedece a las decisiones, la disposición y la comodidad de todos juntos y de cada uno por separado, pero también al “dejarse llevar”, al soltarse y al escuchar y permitir lo que acontezca en ese momento por la acción de las leyes físicas sobre y con los cuerpos. Estas son las bases que van sumando elementos a la progresión de movimientos que se componen y crean en conjunto, y que le dan al *contact* cierta estructura (Novack, 1990; Tampini 2012).

En el *contact*, la improvisación cobra un sentido más anclado en la presencia,⁸⁸ que se alimenta tanto de lo que está por venir, de momentos que no buscan fijarse para incorporarlos en una composición posterior porque son ya la composición, así como de lo ya se hecho antes por el entrenamiento y la agudización de la escucha y la atención del cuerpo, y las formas de resolución que van incorporándose por la experiencia acumulada de los bailarines.

La improvisación es un estado que se desarrolla [...] se practica, y cada vez que lo estudias en grupo o en solo son momentos para ir un poquito más adentro [...], son estados que se van practicando. (Villedo, Laura/EPIICO, conversatorio EPIICO, 30 de abril de 2021).

La improvisación es pues una habilidad que se va afinando y que se aprende de forma constante. Por tanto, hay un vínculo del cuerpo con la memoria y con la memoria en el cuerpo, y es así como se aprende a activar y a reconocer lo que captan las sensibilidades corporales, a detonar los instantes, a sentir la llegada de los momentos, a ver sus rastros, y a seguirlos.

Hay algo, al menos que yo aspiro, cada vez que hago un dueto, o un trío, o un cuarteto, o que entro a un *jam*, y es un estado que a mí fue lo que me metió, o sea por lo que yo dije "yo quiero hacer esto", porque fue la primera vez que sentí un presente absoluto. O sea que no había manera de pensar en otra cosa que no fuera eso que estaba sucediendo ahí. (Franco, Ariadna/EPIICO, conversatorio EPIICO, 30 de abril de 2021).

⁸⁸ Según André Lepecki, la danza contemporánea se define en términos de traer la presencia de los bailarines a escena, más que por la acción del movimiento corporal. Andre Lepecki, en (Bardet 2012, 138).

El presente es el momento evanescente e imprevisible en el que se enfoca la atención como una *percepción-acción* (*sentir-hacer*) que da lugar a la composición. Esto no significa que se danza sin referentes y de forma caótica. Los sentidos que surgen por los elementos conjugados (cuerpos, velocidades, luces, profundidades, sonoridades) está “como siempre ya-ahí, a flor de piel, al borde de tener lugar, sin jamás tener lugar de manera completa, sin siquiera ser posible antes de realizarse” (Bardet 2012, 124). Las búsquedas y la atención a los instantes en que *llega* el movimiento favorecen la horizontalidad de las relaciones intrínsecas del *contact*, porque el movimiento compartido no lo inicia ni lo termina nadie, “es una articulación que reúne igualmente un movimiento ‘que me estremece’ y un movimiento ‘que yo hago estremecer’” (Bardet 2012, 148).

En el accionar conjunto cambian constantemente los papeles del que sostiene y es sostenido, del que entrega y del que recibe peso, así se trate de dúos o de grupos mayores,⁸⁹ el compartir las suspensiones, las caídas, las rodadas, los balanceos y las pérdidas de equilibrio de modo continuo acentúa el carácter relacional de esta modalidad de creación dancística. Las readaptaciones se decantan por la flexibilidad del *cuerpo-bisagra*, siempre en disposición de apertura. Así, los cuerpos pueden moverse como un todo compacto o segmentado, como un “ensamblaje multidireccional” (Bardet 2012, 169), aun variando la velocidad de las secuencias.

En su momento, el hecho de desentenderse de la coreografía para enfocarse en la improvisación, significó para Paxton y sus compañeros desplazar una de las estructuras jerárquicas de la danza más fundamentales: el despojar al coreógrafo de su papel central como creador único y al bailarín como ejecutante de sus ideas. En el *contact*, todos los “improvisadores” asumen el rol central de coreografiar y bailar, afirmándose, por lo tanto, como co-creadores. Así, la creación y el proceso involucran la consideración y la escucha del otro, de su corporalidad, de sus capacidades y habilidades, de sus experiencias y necesidades y el movimiento surge por “el encuentro entre dos o más cuerpos en contacto que se entreveran en sus energías, velocidades, vibraciones, colores, texturas, sensaciones” (Tampini 2012, 115).

⁸⁹ Steve Paxton incluso decía que un bailarín nunca baila solo: “*Solo dancing does not exist: the dancer dances with the floor: add another dancer and you have a quartet: each dance with the other and each with the floor*”. N/a. (2021). Steve Paxton. <https://dance.washington.edu/people/steve-paxton>

El *contact* es acción colectiva con autoría y dirección compartida por los modos en que se llevan a cabo las improvisaciones, pues quienes las experimentan exploran juntos las preguntas y las resoluciones de la interacción, las sensaciones placenteras o incómodas del contacto y el desequilibrio, y las intenciones creativas que los guían. Es pues, una invitación para hacer danza en colectividad, para constituir un cuerpo democrático, “donde la autoría creativa y la dirección reside en el grupo como unidad” (Novack 1990, 73). El *pensar en movimiento* permite alejarse de cualquier referente y sumergirse en la pura experiencia cinética, relacional y dialógica de los cuerpos que, al resonar del uno al otro, desdibujan sus límites y se aglomeraron en el *cuerpo colectivo*.

V.2.3 El tercer cuerpo

En el campo del arte se ha hablado de una presencia externa a las individualidades, una “presencia híbrida”, una “tercera mano” o “tercera mente” que aparece durante los procesos creativos donde participa más de una persona, y que no se circunscribe a la suma de los creadores, sino que refiere a una entidad que surge por la conjunción, por el *hacer-con*.

El pintor y autor Charles Green (2001), que exploró los distintos tipos de colaboraciones artísticas que tuvieron lugar entre los años sesenta y los ochenta, habla precisamente de la “tercera mano”, una entidad artística “fantasmal” que emergía como la voluntad conjuntada de los artistas, una “identidad artística superpuesta y superior a los artistas individuales [...] el doble cuerpo del tercer artista creado en colaboración” (Green 2001, 179-180). Los escritores William Burroughs y Bryon Gysin hablaron de una voz anónima y sin cuerpo que se había presentado durante el proceso de su colaboración, a la que llamaron “tercera mente”, que era el fruto de dos egos trabajando creativamente en unión. Deleuze y Guattari, a finales de los setenta, decían: “Hemos escrito el Anti-Edipo a dúo. Dado que cada uno de nosotros era varios, resultaba ya mucha gente” (Arrazola 2012).

Concretamente en el *contact*, la bailarina y antropóloga Cynthia Novack ha hablado de una “tercera fuerza” que se percibe durante las prácticas:

La improvisación de contacto define el ser como un cuerpo responsivo que escucha a otro cuerpo responsivo, creando ambos, espontáneamente, una tercera fuerza que dirige la danza. Las fronteras de lo individual se cruzan

al ver a través del cuerpo y al escuchar mediante la piel (Novack 1990, 73).⁹⁰

La conjunción que crea esta danza es reconocida por los practicantes como el “eso” o como la “tercera fuerza”, que no refiere a lo que pertenece a uno u otro individuo, sino a la acción sinérgica y dialógica del *hacer-con*, aquello que se busca, pero a lo que también se responde, se recibe y se corporaliza. Podemos hablar entonces del “tercer cuerpo” que entra en el juego de la creación de *contact*, donde los *cuerpos-bisagra* de los bailarines crean entre sí a otro cuerpo que dirige la danza.

Hacer la danza y dejar que suceda, creo es cuando aparece una tercera voz que ya no es mía ni la de la otra. (Participante anónimo/EPIICO, círculo de escritura, 16 de septiembre de 2022).

Las dos voces se deben perder y dejar que una tercera emerja a través del punto de contacto. (Participante anónimo/EPIICO, círculo de escritura, 16 de septiembre de 2022).

[Eso se logra] fortaleciendo, practicando y clarificando la práctica del diálogo, incluso podríamos pensar que la voz de la otra persona o el cuerpo de la otra persona es porque yo soy y al revés. (Participante anónimo/EPIICO, círculo de escritura, 16 de septiembre de 2022).

El *tercer cuerpo* es, pues, aquella presencia que puede surgir en el momento creativo o de improvisación, del *entre* de los cuerpos que se encuentran *coimplicados*, y que en ocasiones juega un papel de guía que dirige las sensibilidades e intuiciones durante ese lapso en el que se puede recolectar material para una pieza o representación, o que crea la pieza en el *aquí y ahora* del *nosotros*. La experiencia del *nosotros* que surge en la danza es una experiencia que se ejercita, que requiere de ciertas disposiciones no sólo de voluntad, empatía e intercambio. En el *contact* se fundamenta en el desarrollo del *cuerpo responsivo* que se ancla en los sentidos, especialmente en el táctil, que es uno de los sentidos que cimientan nuestra experiencia del mundo físico y de los otros.

⁹⁰ Traducción propia.

V.2.4 El tacto y la escucha en la Improvisación de Contacto

El tacto forma parte de la noción de *cuerpo responsivo*,⁹¹ que prevalece hasta ahora como fundamento de las prácticas del *contact*. El *cuerpo colectivo* del *contact* es un cuerpo relacional, un *cuerpo-contacto* por naturaleza, que en la interacción con los otros involucra una escucha propioceptiva y dialógica al mismo tiempo. El contacto implica necesariamente a los demás para establecer esa relación dialógica que toma en consideración a los otros con quienes ocurren los encuentros danzados, por lo tanto, existe en la medida en que compone y se construye con ellos (Brozas 2017; Tampini 2012).

La prioridad del tacto no implica descartar a los otros sentidos, sino que estos intervienen en diferentes momentos y de forma sinérgica. No obstante, teniendo en cuenta que el tacto es el único de los cinco sentidos básicos que se extiende por todo el cuerpo, el principio de la escucha en el *contact* abona a la concepción del *cuerpo responsivo* y del *cuerpo-contacto* como cuerpos que están en actitud de atención, recepción y respuesta, y que dejan de apoyarse en el sentido de la vista para moverse y para configurar imágenes escénicas. La visión frontal ya no determina el uso del espacio ni del mismo cuerpo, y la danza se vuelve multidireccional y multidimensional, utilizando diversos planos y ejes de movimiento (Brozas, 2017; Farina y Tampini, 2010). El centro de la danza es el contacto continuo que se modula por intensidades y calidades múltiples, así como el juego con las fuerzas físicas que afectan a los cuerpos y que no siempre pueden ser aprehendidas o decodificadas por la racionalidad.

El diálogo corporal se posibilita por la disposición y la naturaleza recíproca del sentido háptico,⁹² por el hecho de que no es posible tocar sin ser tocado y por la extensión de un cuerpo por el otro a través de la acción del contacto. El cuerpo que toca provee de información sobre sí mismo al otro que le responde, y a su vez, recibe y responde informaciones sobre el

⁹¹ Tomando como base al cuerpo sensible de Merleau-Ponty, el *cuerpo responsivo* del CI incorpora también una serie de técnicas de conciencia corporal y de principios filosóficos y pedagógicos que retoman la filosofía zen, el aikido, la gimnasia, etc. La experiencia de la exterioridad y la interioridad de la totalidad del cuerpo es uno de los ejes de lo que Merleau-Ponty nombró como el *cuerpo sensible*.

⁹² El sentido háptico es más complejo que la función del tacto, se trata de un sistema que se integra con la función motriz del cuerpo y que es fundamental para la percepción y uso del espacio, y de los objetos y cuerpos en él. Por tanto, también es un elemento de la experiencia de la dimensión proxémica y cinética en la relación con los otros cuerpos, el espacio y los objetos.

otro. El improvisador y maestro Ray Chung⁹³ habla de este intercambio mediante la escucha del tacto como una práctica de comunicación que “espera, sigue, cede y atestigua” de forma comprometida y activa. Por medio del tacto se accede a percepciones de uno mismo y de los demás de modos que la vista no permite, e implica, por lo tanto, desentenderse de las inhibiciones y las formas normadas de tocar, de las partes del cuerpo que se tocan, pues ya no se trata del toque periférico y socialmente aceptado, sino de contactos que conllevan intimidad y confianza (Brozas 2017; Jussilainen, 2015). Lisa Nelson refiere que, como parte de la improvisación, la escucha se combina con procesos de lectura, y ambas sensibilidades dosifican la percepción y la acción en el hacer; la improvisación se vuelve “un estado mucho más animal: no sabes qué características vas a encontrar, no hay interpretación alguna, dejas que las cosas te atraviesen: escuchas y sigues” (en Bardet, 2012, 173).

Así pues, se lee la piel y sus profundidades, se escribe y habla a través de ellas: “al danzar, la piel renuncia a su rol de cierre, de embalaje, abriéndose, sensiblemente” (Bardet 2012, 187). Entregar el peso, recibirlo, caer, rodar y acompañar son las funciones comunicativas y relacionales que mueven las informaciones y sentidos que conforman la danza. Estas se integran en lo que Paxton llamó las “técnicas interiores” que implican el desarrollo y entrenamiento de un tacto “interno” o “profundo” que se extiende no sólo por la piel, sino por los músculos, los huesos, las articulaciones y los tejidos internos, y son las que permiten responder y dialogar con los otros con la totalidad del propio cuerpo. Este tacto “profundo” es un tacto “activo” en el sentido de un tacto consciente de que es también tocado y de que ese toque no es estático sino dinámico, siempre en movimiento (Sarco-Thomas 2020; Jussilainen 2015). La bailarina María Brozas también ha propuesto llamarlo “tacto extendido” puesto que va desde adentro, desde los tejidos internos, hacia la piel que recubre exteriormente el cuerpo y que “prolongaría el cuerpo incluso más allá de sus contornos visibles, sería piel convertida en espacio” (Brozas 2017, 1047), espacio que es habitable no sólo por uno, sino por varios.

La unión cinestésica lograda por el improvisar movimientos juntos está totalmente afectada por esas resonancias interpersonales que fundan espacios de reciprocidad energética y corporal, lugares en los que se comparte el espacio de la piel, el centro y el peso entre dos o más cuerpos, y la percepción de los límites del propio cuerpo y el de los otros se reafirma

⁹³ Ray Chung también es considerado dentro del grupo de iniciadores del *contact*.

y se difumina simultáneamente. De ese modo, el *cuerpo colectivo* en el *contact* se compone de cuerpos individuales que comparten una forma de danzar y de moverse mediante un diálogo desjerarquizado, *cuerpos responsivos* que se extienden hacia-con otros cuerpos, creando la “tercera fuerza” o el “tercer cuerpo”. José Gil (en Brozas 2017) reafirma esta noción al señalar cómo esta reciprocidad inherente en el *contact* conduce a la fusión entre conciencia-cuerpo y cuerpo-cuerpo y conlleva la sensación corroborada por los practicantes de formar un *cuerpo colectivo* integrado por varias singularidades.

En resumen, el *contact* requiere, para existir, la concepción de que el bailarín nunca danza solo, siempre danza a partir de una relación: con el piso, con la gravedad, con la inercia, con un objeto, con otro cuerpo o cuerpos. Aunque el grupo seminal y comunitario, así como los grupos subsecuentes que surgieron en los años setenta se desintegraron, el *contact* sigue vigente y vivo. Los practicantes son un *cuerpo colectivo* en la medida en que no funcionan con jerarquías piramidales, ni siguen las tendencias y normas del mercado del arte para la obtención de recursos. A ellos se le suma el carácter autogestivo, abierto e inclusivo de los *jams*, de los festivales y de la transmisión de saberes del *contact* (Tampini 2012).

El *contact* se presenta como antecedente y continuidad de la búsqueda de horizontalidad creativa en colectividad. Si el fundamento del *cuerpo colectivo* es la escucha y el diálogo intercorporal, en el *contact*, el diálogo que insta a los cuerpos creativos como *cuerpo colectivo* se fundamenta en el diálogo por el tacto, donde el *entre* de los cuerpos se vuelve espacio intersubjetivo y conector de las pieles, las subjetividades y las diferentes corporalidades.

Pero no se trata sólo del acto de relacionarse, sino de los modos de llevar esas relaciones, de la disposición para dialogar, compartir y descubrir elecciones, para soltar, recibir y acompañar, para abrirse a la diferencia, a lo que ocurre en el *entre*. El *contact*, como otras formas de crear danza como *cuerpo colectivo*, se suma a las búsquedas de maneras de estar, hacer, moverse y crear juntos. El crear en colectivo a partir de la improvisación es entonces una fuerza generadora que nace de la interacción, la empatía y la intersubjetividad. La composición se construye también en el *contact* por esas proposiciones individuales decantadas por el *cuerpo colectivo*, que, al mismo tiempo es constructor de sí mismo por ese acto de crear.

No obstante, aquí cabe agregar que creemos que otros tipos de agrupaciones de arte dancístico y escénico (como las que colaboran con esta investigación), tienen sus formas diferentes y particulares de funcionar como *cuerpo colectivo*. El hecho de que exista un director o directora no disipa la colectividad, siempre y cuando estén presentes la apertura y la consideración de los intérpretes como co-creadores.

Si la danza es una acción dialogante y colaborativa entre cuerpos, entornos y contextos, como lo sugiere Victoria Pérez Royo, el *cuerpo colectivo* aparece entonces como el constructor y activador de la poética y la poiética comunicativa en el ejercicio performativo de componer y *componerse* en conjunto (Pérez Royo 2008, 59-60). El organizarse como *cuerpo colectivo* para emprender procesos creativos en danza ya implica la formación de una estructura, aunque temporalmente estable, pero, al fin y al cabo, una estructura-acción, un cuerpo que se produce a sí mismo a partir de su propio hacer y se establece como un modo de ser/hacer creativo.

CAPÍTULO VI. LAS CONEXIONES PROXÉMICO-CINÉTICAS DEL CUERPO COLETIVO

En este apartado fundamentamos nuestra metodología de análisis en las propuestas sobre las interacciones estéticas de Katia Mandoki, los códigos proxémicos de Edward Hall y el underscore de Nancy Stark Smith. Posteriormente presentamos la tabla de conexiones proxémico-cinéticas como propuesta para analizar las interacciones estéticas cotidianas de los *cuerpos colectivos*.

Partiendo de que las corporalidades⁹⁴ son entendidas como las formas socializadas y culturizadas de ser y estar como cuerpo, pero también como los modos de relacionarse corporalmente y moverse junto con otros en espacios compartidos, aludimos a la dimensión relacional-corporal como aquella que está presente en cada una de las etapas de los procesos creativos de los grupos de danza. Sin esta dimensión, los procesos de creación no pueden llevarse a cabo, pues la presencia y el establecimiento de vínculos de los seres-cuerpos son los que los activan y encarnan. Al introducirnos en las prácticas, es posible visualizar y comprender las formas en que los *cuerpos colectivos*, como cuerpos que se relacionan en y por el movimiento, se producen a sí mismos, pero ¿cómo ocurren esos procesos relacionales y cómo constituyen subjetividades e intersubjetividades?, ¿qué aportan a los procesos creativos las interrelaciones⁹⁵ que se fundan en la co-presencia de los cuerpos? Señalar la dimensión relacional-corporal nos permite reconocer las prácticas corporales presentes en los procesos de creación y visibilizar las dinámicas de relación, de comunicación, de contagio y de diálogo de cualquier grupo de danzarinés.

Dos de las agrupaciones que colaboraron para el trabajo de campo de esta investigación, La Serpiente y En Corto Colectivo, se consideran dentro del espectro de la danza contemporánea, mientras que EPIICO y las clases en las que nos involucramos como participantes se circunscriben al *contact*. Como vimos en el capítulo V, el tacto tiene la función primordial de establecer el diálogo y de dar base a la escucha que fundamenta la danza, sin embargo, no es la única vía de acercamiento y vinculación entre los cuerpos. De

⁹⁴ Y aquí entendemos que las experiencias corporales, como construidas socioculturalmente, son matizadas individualmente por factores como la edad, el sexo, la identificación de género, la clase social, los imaginarios sociales, etc.

⁹⁵ Entendidas como correspondencias mutuas.

modo que, ¿qué elementos estructuran el diálogo y las relaciones del *cuerpo colectivo* (como *cuerpo-contacto*, *cuerpo-bisagra*, *cuerpo-multitud*) cuando estos se encuentran compartiendo el mismo espacio y mantienen un acuerdo de trabajar en conjunto?

Sustentamos, pues, el análisis de la dimensión relacional-corporal acudiendo al estudio de la proxémica y la cinética, no sin aclarar que no es nuestra intención hacer un análisis del lenguaje dancístico de los grupos con los que trabajamos, puesto que cada uno se adscribe a diferentes corrientes del movimiento, pero sí pretendemos realizar un análisis de las conexiones proxémico-cinéticas como modos de relación espacial, corporal y afectiva que le son comunes a los cuerpos colectivos en procesos de creación.



Fotografías: EPIICO (superior izquierda), En Corto Colectivo (superior derecha), clase de *contact* de la maestra Nadia Caro (inferior izquierda) y La Serpiente (inferior derecha). (Elaboración propia).

Lo que llamamos conexiones proxémico-cinéticas están presentes en toda situación en que un cuerpo está en relación con otro en un espacio pensado para la creación. Las relaciones proxémico-cinéticas en los procesos creativos implican reciprocidad y atención, escucha y energía dirigidas y centradas en el momento presente, hacia los otros que los acompañan y con los que comparten espacios de convivencia y comunicación. Es por esto que el cuerpo

abierto y receptivo (el *cuerpo-bisagra*) se presenta como un ideal en la danza contemporánea. Aun cuando los cuerpos estén separados, no danzan aislados ni inconscientes de la presencia de los demás, pues hay reciprocidad también a partir de la visión y/o la percepción de los otros cuerpos (el *cuerpo-contacto* y el *cuerpo-multitud*) (Brozas 2017).⁹⁶

VI.1 Análisis de las interacciones estéticas cotidianas

Las múltiples realidades que compartimos con los otros encuadran y dan forma a las interacciones y modos de relacionarnos con los otros. Katya Mandoki⁹⁷ llama matrices sociales a esos “mundos experienciales, corporales y afectivos” (Mandoki 2006, 71) que contienen y recrean las condiciones de posibilidad de conformación de las subjetividades y de su expresión mediante las identidades grupales e individuales. A partir de su pertenencia o adherencia a diferentes matrices o “mundos de la vida”⁹⁸ que se traslapan y funden, los individuos y grupos conforman e interiorizan maneras específicas de ver, percibir, entender, interpretar y actuar en dicho mundo. Estas realidades co-constituidas por los sujetos son realidades compartidas o intersubjetivas, y las subjetividades involucradas sólo pueden observarse en las objetivaciones identitarias, es decir, en las prácticas y discursos. Esas realidades, pues, se encarnan gracias a los individuos y grupos que las construyen, modifican y legitiman, pero el “hacerse carne” se hace posible por la condición de sensibilidad de unos y otros (Mandoki 2006).

El compartir realidades con otros y la existencia de las diferentes matrices sociales es posible porque existe una adhesión o “prendamiento” intersubjetivo que implica que también se compartan las formas de interacción e intercambios peculiares de cada “mundo de la vida”, y que se les de valores, sentidos y significados determinados a las prácticas que circulan

⁹⁶ Aquí hablamos de procesos de creación cara a cara en un ambiente que se comparte físicamente. Estamos conscientes de que las exploraciones en torno de las presencias, las corporalidades y las formas de relación en ambientes virtuales, así como la incorporación de las nuevas tecnologías, han extendido los modos de comunicación y de relación en las artes escénicas, pero no son el objetivo de esta investigación.

⁹⁷ Katya Mandoki es una artista, profesora e investigadora especializada en teoría del arte y estética.

⁹⁸ Los tipos y subtipos de matrices sociales son tan diversos como las actividades y los saberes humanos, pero las matrices que propone Mandoki desde el construccionismo social como bases son: la familiar, la religiosa, la política y la artística. Entre otras, se mencionan: la escolar, la sexual, la generacional, la nacional, la jurídica, la deportiva, etc.

dentro de ellos, las cuáles, a su vez, son susceptibles de ser analizadas.⁹⁹ En el caso del campo de la danza, las actividades que se involucran en el hacer dancístico como *cuerpo colectivo* que desarrolla y experimenta procesos creativos, se insertan en la matriz artística e involucra a la estética¹⁰⁰ tanto en el sentido de sensibilidad artística como de sensibilidad cotidiana,¹⁰¹ dado que para los grupos y colectivos, su hacer está casi indistinguiblemente ligado con su mundo cotidiano (Mandoki 2006).

La propuesta analítica de Mandoki pone el acento en los *intercambios* (de palabras, materia, energía, cuerpos, artefactos, ideas, emociones, etc.) como elementos siempre implicados en toda interacción, y como procesos en los que los individuos entran en relación con otros y con su medio a través de ciertos recursos y estrategias. Para ella, los *intercambios estéticos*¹⁰² o de efectos sensibles son aquellos “procesos de sustitución, conversión, equivalencia o continuidad en las relaciones que el sujeto establece consigo mismo, con los otros y con su entorno a través de enunciados que ponen en juego identidades individuales y grupales” (Mandoki 2006, 19) y que, al ocurrir en una experiencia cotidiana, es decir, de “cara a cara”, vinculan las sensibilidades de los involucrados.

Aunque Mandoki apunta a la cualidad retórica clásica de “persuadir, seducir o fascinar” como propósito esencial de los *intercambios*, nosotros queremos acentuar su función vinculante. La complicidad somática, el *cuerpo-contacto* y el *cuerpo-bisagra* no surgen para convencer al otro de su afecto y cercanía, sino para crear y reafirmar esa cercanía y esa complicidad. La sensibilidad,¹⁰³ como condición de apertura o receptividad entre el ser-cuerpo y su exterior, y que sería la condición *sine qua non* del *cuerpo-bisagra*, del *cuerpo-multitud* y del *cuerpo-contacto*, se encuentra arraigada primeramente en el cuerpo, la base y medio de las posibilidades de empatía y comunicación. La vinculación con los otros ocurre

⁹⁹ Mandoki propone el análisis de las diversas matrices sociales enfocándose en la dimensión cotidiana, a partir de dos vectores: la dramática y la retórica, cada uno con variables determinadas, para examinar los contextos de sensibilidad (o matrices) que posibilitan el comportamiento estético de los individuos, principalmente en las interacciones sociales.

¹⁰⁰ Entendida en esta investigación como experiencias sensibles de los seres animados.

¹⁰¹ Mandoki señala que la estética entendida como sensibilidad artística refiere a la *poética*, pero define a la sensibilidad cotidiana como *prosaica*, la cual engloba las prácticas de producción y recepción estética en el ámbito cotidiano.

¹⁰² En este caso, la cualidad estética no se limita a las percepciones y sensaciones que pasivamente atravesarían a los individuos, sino que estaría involucrado un desenvolvimiento para producir, de forma consciente o inconsciente, determinados efectos.

¹⁰³ Entenderemos sensibilidad como una condición corporal de apertura o permeabilidad al mundo y el ambiente en el que se mueve.

mediante los gestos, las actitudes y la forma en que se manifiestan. La búsqueda de esa vinculación se externa precisamente para enlazar una sensibilidad con otra e implica invertir energía y cargas emotivas para llegar a los otros. Las interacciones entre quienes habitan las distintas realidades ocurren pues, por medio de diálogos estéticos y cinestésicos, en los que se involucran diferentes sentidos a la vez en dos dimensiones:

- En la primera dimensión¹⁰⁴ del *intercambio* entran en juego las actitudes, los impulsos, las acciones, los gestos y los despliegues de energía de la comunicación estética. Esas actitudes, impulsos, acciones y gestos (o modalidades proxémicas, cinéticas, enfáticas¹⁰⁵ o de fluición¹⁰⁶) buscan producir efectos sensibles en los demás durante las interacciones, e implican intenciones y despliegues de energía para lograr la comunicación.
- La segunda dimensión¹⁰⁷ es la forma de comunicar esas actitudes o el canal por el cual se manifiestan, y refiere la producción de significados mediante la articulación de signos en cuatro registros (léxico,¹⁰⁸ somático, acústico¹⁰⁹ y escópico¹¹⁰) De ambas dimensiones surgen dieciséis combinaciones básicas (o acoplamientos, si bien, cualquier intercambio estético se construye por la convergencia de diferentes valores (Mandoki 2006).

Al analizar las combinaciones de ambas dimensiones, es posible señalar las particularidades de los *intercambios estéticos* que se dan en determinado contexto y que pertenecen a “mundos de la vida” concretos, para lo que se parte de una selección de interacciones recurrentes o cíclicas, es decir, de patrones que se encuentren en la observación externa o en los señalamientos hechos por los mismos participantes.

Para nuestra investigación elegimos únicamente las modalidades proxémica y cinética, con las variantes que en combinación conforman con el registro somático y algunos de sus

¹⁰⁴ A esta dimensión Mandoki le asigna el eje de la dramática. En la dramática, la generación de sentido ocurre por la articulación de símbolos en cuatro modalidades: proxémica, cinética, enfática y fluición.

¹⁰⁵ Hace visible la intensidad del flujo de energía.

¹⁰⁶ Visibiliza la apertura o cierre del flujo de energía.

¹⁰⁷ A esta corresponde el eje de la retórica, que cuya designación por parte de Mandoki se inspira en su definición clásica de ser el acto por el que se influye en el pensamiento y la conducta del escucha.

¹⁰⁸ Se conforma de sintagmas verbales, orales o escritos. Es decir, se concentran en el uso del lenguaje.

¹⁰⁹ Alude a la entonación, el timbre, el volumen o textura de la voz.

¹¹⁰ Se configura por lo visual, lo escenográfico, la topología, lo espacial, la apariencia, el diseño y distribución de los espacios.

subregistros (háptico, gestual-postural). Esto lo decidimos así primeramente porque utilizar todas las variantes excede los objetivos y la extensión de esta investigación,¹¹¹ pero principalmente porque consideramos la corporalidad, el uso del espacio y las interrelaciones dialógicas entre ellos como el eje de nuestra construcción conceptual. En segundo lugar, tales modalidades podemos vincularlas con las jerarquías proxémicas y cinéticas de Edward Hall y los estados de danza que propone Nancy Stark, y que corresponden a los siguientes apartados.

VI.1.1 Proxémicas y cinéticas somáticas

El contexto de la danza contemporánea y las situaciones específicas que implican los procesos de creación, son el marco de referencia de los comportamientos que analizamos y determinan su funcionalidad, intencionalidad y propósitos. Dentro de este, tanto las actitudes cinéticas como las proxémicas se encuentran estrechamente enlazadas por la presencia y acción de los cuerpos en el espacio, es decir, en su registro somático.¹¹² Sus interrelaciones son dinámicas y continuas, aun cuando hay fluctuaciones de rango (qué tan cerca están los cuerpos, con qué velocidades, si se tocan o no y cómo, cómo influyen los ritmos y propuestas de movimiento de unos en los otros, etc.).

Los modos proxémicos y cinéticos de comportarse son, pues, reveladores en el análisis de actividades que se centran en las corporalidades pues exteriorizan niveles de intimidad o extrañamiento, así como expresiones que no siempre son visibles en los discursos o el lenguaje verbal. Las formas de moverse los unos con los otros y que se externalizan en dichas actitudes en la danza, particularmente en los procesos colectivos de creación, no obedecen a las formas o técnicas cotidianas de manejo corporal, sino que implican relaciones vinculares e intersubjetivas que le son propias.

Procedemos a definir cada uno de tales aspectos por separado para, en un segundo momento, señalar y explicar esas interrelaciones que ocurren al interior de cada *cuerpo*

¹¹¹ Un estudio que cubra el resto de los elementos, requeriría de mayor tiempo y de cierto tipo de tecnología y equipo no accesibles para este estudio.

¹¹² Para esta investigación, el aspecto somático va a referir al despliegue de la corporalidad. No así a la disciplina y/o enfoques somáticos que han desarrollado en diversos campos de la danza y la terapia estudiosos como M. Feldenkrais, Alexander, entre otros.

colectivo durante tres de las etapas de sus procesos creativos y que, al mismo tiempo, los distinguen de otras formas de hacer danza (como las que se dan en las grandes compañías dirigidas por un coreógrafo), y lo constituyen como *cuerpo-bisagra*, *cuerpo-contacto*, *multicuerpo* y *cuerpo-multitud*.

De manera general, debemos establecer que la proxémica estudia los límites en las distancias y territorios personales, así como los usos del espacio mediante el cuerpo y sus orientaciones, posturas, gestos y movimiento; estos son de carácter personal, sin embargo, obedecen también a concepciones culturales y normas sociales que moldean las interacciones cara a cara (Hall 1963). Para Mandoki, la proxémica abarca formas de conducta que comunican a la vez que establecen relaciones y proximidades. Al mismo tiempo, permite analizar los *usos proxémicos*, es decir, las distancias físicas entre cuerpos, la orientación corporal-espacial, el movimiento corporal en el espacio, el uso y ocupación del espacio como territorialidad, y los sentidos y significados de tales aspectos en relación con alguna actividad particular (Mandoki 2006).

Desde la perspectiva socioantropológica de Edward Hall (1963) la proxémica es una dimensión subjetiva, oculta hasta que se hace evidente por la observación del investigador. Para él, es el “estudio de la percepción y el uso que el hombre hace del espacio”¹¹³ a partir de convenciones socio-culturales e históricas, y el sentido otorgado a dichos usos;¹¹⁴ abarca también las posturas corporales y el contacto físico entre los cuerpos (sean cuerpos vivos o inertes). Los gestos y *usos proxémicos* son aprendidos en los procesos de socialización y están cargados siempre de intención que se dirige hacia el espacio y hacia los otros presentes. Los sentidos que encontramos en los *usos proxémicos* están determinados por el contexto en el que se llevan a cabo, además, los tipos de lazos o vínculos que se crean en ese contexto dan paso a dichas interacciones que se vuelven distinguibles.

Cuando la proxémica se da entre grupos, esta enmarca el espacio en el que interactúan los integrantes, generando sentidos y comunicándose mediante posiciones, desplazamientos y distancias que se generan y verifican en él. A partir de esas interacciones, también se

¹¹³ Hall refería tres dimensiones en las que se podía entender y estructurar el espacio humano: como espacio fijo o arquitectónico; como espacio semi-fijo o de acuerdo a la distribución y posicionamiento de objetos; y como espacio informal o interpersonal, que es al que aludimos en este caso.

¹¹⁴ Por ejemplo, las culturas anglosajonas suelen utilizar espacios y distancias más grandes para las interacciones sociales que las culturas latinoamericanas.

enmarca el espacio que los individuos del grupo habitan como mundo sensorial, y que, al mismo tiempo, comparten como *lugar de relación*, por el cual sus cuerpos se “extienden” y se alcanzan uno al otro (Rojas 2016). Así pues, se puede estudiar como el *espacio de comunicación* en el que ocurren las dinámicas de relación, de tal modo que está implicada una noción de territorialidad y el acceso o pertenencia a dicho territorio (físico o simbólico). Además, como elemento en constante movimiento, ese espacio también es dinámico, corporal y mutable.

Considerando las interacciones entre dos o más personas, Hall definió tres tipos de distancias interpersonales: íntima, personal y social. En conjunto con estas distancias, los comportamientos proxémicos estarían determinados por diversos factores cinéticos como: la actitud corporal general (identificadores posturales); el ángulo de orientación de los cuerpos (sociófuga-sociópeta); la distancia corporal definida por brazos y piernas; y el contacto corporal de acuerdo con la forma e intensidad;¹¹⁵ cada una presenta complejidades y modos de presentarse dependiendo de la situación interactiva (Hall 1963).

Tabla V. Distancias proxémicas interpersonales (Elaboración propia basada en Hall, 1963).

Tipos de distancias proxémicas	Rangos	Características específicas
Íntima	Cercana (0 a 15 cm.) ¹¹⁶	Se vincula a la protección, las relaciones de amistad y parentesco, las expresiones de amor, pero también de violencia, pues conlleva una fuerte implicación física e intercambio sensorial. Dentro de ella se posibilita el contacto en el que puede estar involucrado el cuerpo entero o partes de él (cabeza, pelvis, manos, muslos, torso, genitales), que en otras distancias y contextos se evitan o restringen (Hall, 2003, pp. 143-144.).
	Lejana (15 a 45 cm.)	Aquí el contacto piel a piel no es constante, y en las interacciones se utilizan más los brazos y la voz. Tanto en esta fase como en la cercana es posible sentir la temperatura, percibir olores, sonidos y detalles visuales de las personas con quienes se comparte, estableciéndose una relación intercorporal con muy poco espacio de por medio.

¹¹⁵ Los otros indicadores son el contacto ocular; las sensaciones térmicas; las percepciones olfativas; y la intensidad y modulación de la voz, pero no nos ocuparemos de ellos.

¹¹⁶ También existen otros contextos en los que el contacto es inevitable, como en las aglomeraciones de las ciudades o en los deportes de contacto, pero en esas situaciones, cobra otros sentidos.

Personal	Cercana (45 a 75 cm.)	Permite la comunicación sin contacto y sin entrar en los espacios íntimos, pero usando distancias “cómodas”, aunque también es posible utilizar las extremidades para tocar y apelar al otro. Aquí se establecen relaciones personales, pero también aquellas que no necesariamente son íntimas o cercanas. Se tiene una visión clara de los rostros y cuerpos de los participantes.
	Lejana (75 a 1.20 m.)	
Social	(1.20 m. a 3.5 m)	Es la distancia de las relaciones cotidianas y/o formales que puede denotar un extrañamiento o lejanía, pero también es la distancia que utilizan grupos grandes para comunicarse entre sí.

Tabla VI. Indicadores que determinan los comportamientos proxémico-cinéticos (Elaboración propia basada en Hall, 1963).

Registros proxémico-cinéticos	Características específicas	Rangos, tipos y/o pictogramas
Identificadores posturales generales	Se utilizan principalmente para describir la posición corporal de quienes participan en la interacción (Hall, 1008). ¹¹⁷	De pie, acostado, hincado, etc.
Ángulo de orientación corporal	Refiere a las orientaciones que tienden a “empujar fuera a las personas o a jalarlas hacia dentro”, que separan o reúnen, que incrementan, disminuyen o terminan la interacción. Funciona entonces a partir de las relaciones de unos cuerpos con otros. Los pictogramas identificados con los números 0 al 4 estarían dentro del ángulo sociópeto, mientras que el resto estarían en el sociófugo. El 0 representa una “comunicación directa donde la intención es alcanzar al otro con la máxima intensidad” (Hall 1009), mientras que el 8 implicaría la terminación de la interacción.	

¹¹⁷ Para cada una de las posturas, Hall propone un pictograma mnemónico, un par de iniciales o números, que el investigador puede utilizar para hacer notaciones de cualquier evento observado y analizado. Aquí utilizaremos solamente las que sirvan a los propósitos de esta investigación.

Para nuestra investigación, nos limitaremos a atender los subregistros háptico-gestual, postural y cinéticos. Estos indicadores proxémicos – registros y subregistros- exponen pues la lejanía o cercanía entre los individuos y grupos y nos habla de procesos de delimitación territorial, de reconocimiento, de alteridad o de identificación, y los modos de comunicar las distancias relacionales que les son propias. Es decir, las distancias en los procesos de creación colectivos no serán entendidas como una métrica sino como elementos que cumplen diversas funciones derivadas de su contexto de uso.

El movimiento es intrínseco al establecimiento de vínculos y permea todos los “mundos de la vida” de los que se forma parte, es una realidad omnipresente en la que participamos sin cesar, la cual reinterpretemos de forma consciente e inconsciente; en tanto que intervenimos en dicha realidad la reivindicamos y creamos al mismo tiempo (Novack 1990). Así, hablar de cinética¹¹⁸ es referirse a los movimientos (funcionales, naturales, continuos, pausados, etc.) que realizan los individuos para actuar, comunicarse y expresarse, así como al estudio de dichos movimientos y la energía invertida en ellos.

Más propiamente, la cinésica o cinética analiza las mímicas, los gestos y la danza, y concibe el movimiento no como un recorrido simple de un lugar a otro, sino como una dinámica, en la que lo importante es cómo se retroalimentan los ritmos, las fuerzas y los espacios. Las actitudes cinéticas acompañan, continúan y co-constituyen a las proxémicas, por lo que, en conjunto conforman modos relacionales complejos que difícilmente pueden explicarse por separado (Mandoki 2006).

El registro somático de las conexiones proxémico-cinéticas alude directamente a la acción expresiva de los cuerpos para producir o mover afectos y/o valorizaciones sobre los sentidos de la acción. Indica las distancias que corporalmente se establecen entre los cuerpos (cercanas o lejanas), en las posturas (orientaciones, cerradas o abiertas, etc.), en la existencia o no de contacto y las cualidades de este (abrazos, caricias, partes del cuerpo que se tocan), en los gestos (sonrisas, juegos faciales, etc.), en fin, en los modos en que se entablan relaciones e intercambios corporales. Si bien, los cuerpos no se expresan únicamente mediante el movimiento y los gestos corporales (pues también pueden hacerlo mediante la temperatura, la humedad, el aroma, la textura de la piel, etc.), nos ocuparemos sólo de los registros que ya hemos mencionado.

¹¹⁸ Fundada como disciplina por estudiosos como R.L. Birdwhistell y A. Scheflen.

El sentido y las sensaciones hápticas no pueden separarse de la proxémica y la cinética, puesto que van más allá de la acción de la piel, al integrar las capacidades motrices y perceptuales del cuerpo propio, de los otros cuerpos y del espacio, para lo que tanto el tacto como la visión actúan en conjunto. Recordemos que, en el nivel físico, el movimiento se experimenta en dos dimensiones: como parte del sentido cinestésico¹¹⁹ y de percepción de los movimientos fuera del propio cuerpo (donde la vista y la audición tienen un papel importante), pero el tacto provee de una retroalimentación proxémica del movimiento externo (exterocepción). Una de sus múltiples funciones es el acercamiento íntimo y la comunicación no verbal que se fundamenta en estados de vulnerabilidad. Tocar y ser tocado pues, implica el ingreso directo al espacio proxémico íntimo y, por lo tanto, las acciones hápticas están reguladas y se conciben como aceptables o inaceptables, y están determinadas por el quién, cómo, cuándo y dónde (Jussilainen 2015).

Cinética y proxémica se conjuntan pues en la conformación de espacios y territorios compartidos, donde las interacciones y relaciones se dan por intercambios que construyen ese mismo territorio íntimo y/o personal. Los procesos creativos del *cuerpo colectivo* no pueden ocurrir sin estos intercambios, sin la creación de los espacios íntimos en donde suceden y sin las conexiones proxémico-cinéticas que les dan vida. Lo hasta aquí expuesto servirá de base para fundamentar el uso del *underscore* de Nancy Stark Smith que explicamos a continuación.

VI.1.2 El *underscore* de Nancy Stark Smith

Durante la década de los noventa, Nancy Stark Smith¹²⁰ desarrolló lo que llamó el *underscore*.¹²¹ Este no fue creado de forma intencional, sino que nació para nombrar a ciertos momentos o estados de danza que surgían o que eran percibidos como recurrentes durante las exploraciones de improvisación que hacía con sus alumnos y otros bailarines. Con el

¹¹⁹ El sentido cinestésico pertenece sólo al individuo e involucra a todos los sistemas sensoriales que funcionan en conjunto para realizar movimientos y para percibirlos a nivel interno y externo.

¹²⁰ Maestra y bailarina de Contact Improvisation, y una de las fundadoras de dicha corriente de movimiento.

¹²¹ El *Underscore* referiría a un score o partitura dancística que se encuentra oculta o subyace como una serie de premisas con una lógica propia. No funciona como un guion prescriptivo que dicta inflexiblemente los pasos a seguir, sino más bien como un contenedor de descripciones de los estados por los que se transita durante las investigaciones. (Stark 2012)

tiempo, el *underscore* se constituyó en una estructura para la práctica e investigación de improvisación grupal (no necesariamente circunscrita al *contact*):

es una especie de investigación y un tipo de juego para estudiar nuestra experiencia en la danza [...], y nos da un lenguaje para poder conversar y reflexionar sobre ello [...] Hay ciertas estructuras, ciertos caminos y ciertos patrones de experiencias que compartimos (Stark 2014).

Esta estructura engloba una serie de estados energético-corporales agrupados en diversas etapas que van guiando a los bailarines desde la introspección y la tranquilidad hasta la danza interrelacional y de ritmos fluctuantes. Dentro del marco de cada estado y etapa, los improvisadores tienen la libertad de moverse desde su corporalidad individual, estableciendo sus propias dinámicas y relaciones, y alcanzando descubrimientos propios y compartidos (Stark 2012).

Cada uno de los estados y etapas tiene un nombre y un símbolo que representan su naturaleza, aunque Stark aclara que estos no son los únicos que se pueden encontrar y que cada práctica puede dar paso a nuevos tipos de conexiones y estados. Si bien, en principio el *underscore* se utiliza como un entramado de consignas para encaminar a los bailarines, los estados pueden darse de forma simultánea o aparecer más de uno al mismo tiempo, e implican intercambios de energía, información e ideas cara a cara y cuerpo a cuerpo, es decir, se expresan mediante actitudes y cualidades proxémico-cinéticas (Stark, The Underscore s.f.).

Consideramos que lo propuesto por Stark nos ofrecen la posibilidad de poner en juego el *underscore* como una clasificación para pensar y señalar las interacciones cotidianas del *cuerpo colectivo*, pues constituyen una síntesis de las cualidades proxémico-cinéticas de los intercambios estéticos que se dan específicamente durante los procesos de creación colectiva de danza. Las vinculaciones intersubjetivas que surgen dentro de cada *cuerpo colectivo* conjuntan tres experiencias: desde los individuos, desde el nosotros y desde quien observa, siendo intercambios siempre móviles sostenidos por dos o más personas que en distintos momentos conciben sus movimientos como provenientes tanto de sí mismos como de un *cuerpo colectivo* pensado como un *nosotros*.

Así pues, tomamos como conexiones proxémico-cinéticas todas aquellas interacciones que nos permitan ver las cercanías interpersonales, y que expresen cómo se relacionan y articulan los cuerpos, pues dichas relaciones no sólo ocurren mediante distancias medibles sino por el cómo se perciben los cuerpos entre sí a través de los sentidos, cómo reaccionan e

interactúan en el espacio. Nos enfocamos en los patrones o recurrencias que expresen la cercanía-lejanía de los integrantes, las calidades de contacto y los juegos posturales, así como el papel que juegan estos patrones en los procesos creativos y en la cohesión grupal. Identificamos dichos patrones en las corporalidades o usos del cuerpo y su movimiento, así como la construcción y dinámica de las conexiones proxémico-cinéticas, entendidas como espacios intersubjetivos de los *cuerpos colectivos*.

Para ello, construimos una tabla que contiene las conexiones proxémico-cinéticas como un código que sirve para mirar e interpretar las interrelaciones y comportamientos recurrentes y/o cíclicos de los integrantes de los *cuerpos colectivos* durante procesos de creación en el contexto del campo dancístico. Al mismo tiempo que comprende intercambios sociales observables que son comunes en contextos cotidianos, en el ámbito de la danza mantienen matices característicos que se modifican durante cada evento interactivo y que podemos distinguir en cada una de las etapas que abordamos de los procesos creativos, así pues, condensa las conexiones que son particulares en el contexto de la danza y las artes escénicas.

VI.2 Tablas de conexiones proxémico-cinéticas. Una propuesta para mirar el cuerpo colectivo

Estas tablas de clasificación condensan la perspectiva de Stark, como especialista y practicante de danza, en conjunto con las proposiciones de Hall y Madoki, que proveen la base teórica. En ellas desglosamos por separado cada uno de los estados o conexiones que encontramos en nuestras observaciones y experiencia en el campo, los cuáles agrupamos en: conexión primaria, conexiones de congregación, de convergencia y de bifurcación.

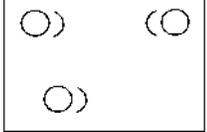
Las tablas contienen los símbolos, el nombre y la descripción que Stark Smith señala para cada conexión, pero agregamos a ellas nuestras propias observaciones y experiencias etnográficas y autoetnográficas desprendidas del trabajo de campo. Así mismo, sumamos a la propuesta de Smith nuevas conexiones y acompañamos la clasificación con ejemplos visuales y audiovisuales, y especificamos las calidades proxémico-cinéticas que las caracterizan. Las imágenes (fotografía y video) como constructoras de realidades permiten señalar visualmente las conexiones proxémico-cinéticas y las distancias simbólico-afectivas presentes tanto en la danza contemporánea como en el *contact*, y sirven no sólo como

ilustración sino como argumento que se integra a las explicaciones textuales, y son amparadas por la red conceptual. En las imágenes no sólo está involucrada la presencia de los integrantes de los grupos, sino la perspectiva de la investigadora como quien mira, experimenta, interpreta y construye.

VI.2.1 Conexión proxémico-cinética primaria

Proponemos la conexión *co-habitar espacios* como aquella conexión omnipresente y como precondition para que todas las demás ocurran o sean posibles. Sin la presencia y relación recíproca de dos o más cuerpos en un espacio compartido, el resto de las interacciones de la dimensión relacional-corporal no pueden llegar a ser.

Tabla VII. Conexión proxémico-cinética primaria (Elaboración propia).

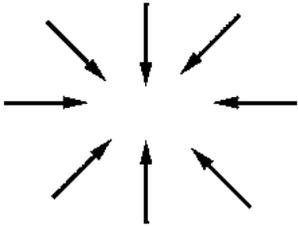
Nombre	Símbolo	Intensión/estado
Co-habitar espacios ¹²²		<p>Esta conexión refiere a todo momento en que los cuerpos, aún sin tocarse se encuentren juntos habitando el espacio en grupo y como parte de la actividad creadora.</p> <p>Aún por separado, se mantienen los vínculos por los espacios “entre” los cuerpos.</p>
Ejemplo visual		Cualidades proxémico-cinéticas
		<ul style="list-style-type: none"> ➤ Distancias: <ul style="list-style-type: none"> • Íntima cercana y lejana • Personal cercana y lejana • Social cercana y lejana ➤ Registros proxémico-cinéticos: <ul style="list-style-type: none"> • Postural: cualquier postura • Háptico-gestual: desde contacto con cualquier parte del cuerpo hasta ningún contacto • AOC: Sociópetos y sociófugos 0-8
Ejemplo audiovisual https://youtu.be/gLvYVBU8kNc		Fotografía: Experimentación guiada de En Corto Colectivo. 31 de mayo de 2022.

¹²² Conexión propuesta por la investigadora de este proyecto.

VI.2.2 Conexiones proxémico-cinéticas de congregación

Estas conexiones señalan una conciencia de grupo y las energías suelen dirigirse hacia un centro, tanto de forma física como simbólica, siendo el centro el grupo como *cuerpo colectivo*. Las interrelaciones no siempre implican el contacto físico, pero sí los gestos de complicidad o de afecto positivo, por ello, las interacciones pueden ocurrir tanto en distancias íntimas cortas como en distancias sociales, pero sin desvinculación ni aislamiento individual. En los procesos creativos, normalmente se presentan durante los círculos de diálogo, ya sea para iniciar el trabajo creativo en el que se proponen ideas para una pieza dancística, para realizar una discusión sobre el trabajo en curso o un ejercicio recientemente efectuado, o para el momento final de una sesión de trabajo en el que se reflexiona y se externan las impresiones personales acerca del proceso que se está viviendo. También puede presentarse como parte de una dinámica lúdica.

Tabla VIII. Conexiones proxémico-cinéticas de congregación (Elaboración propia).

Nombre	Símbolo	Intensión/estado
Encuentro (Assembly)		<p>Cuando se reúnen los cuerpos¹²³ y reconocen a quienes están ahí, “reportándose” (Stark 2014)</p> <p>La conexión proxémico-cinética de encuentro puede ser de mucha ebullición de energía o de reflexión y tranquilidad. Es un estado de reunión que por lo general toma una disposición espacial circular, la cual permite ver a todos y distinguir a quien está dentro y fuera.</p>
Ejemplo visual		Cualidades proxémico-cinéticas

¹²³ Stark los refiere como “jugadores” (players) en el contexto específico del *underscore*.



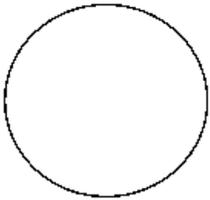
Fotografía: Círculo en sesión de trabajo de La Serpiente. 8 de abril de 2021.

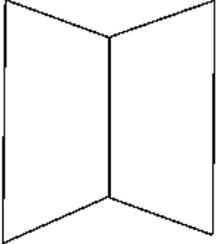
Ejemplo audiovisual

<https://youtu.be/As0DxbuYXzA>

- Distancias:
 - Íntima lejana
 - Personal cercana

- Registros proxémicos-cinéticos:
 - Postural: de pie o sentados en círculo
 - Háptico-gestual: gestos de afecto positivo, posibilidad de caricias y abrazos, tocamiento con brazos o manos
 - Ángulos de orientación corporal (AOC): Sociópetos 0-3

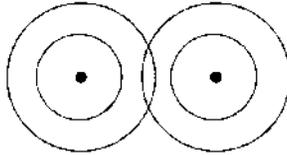
Nombre	Símbolo	Intensión/estado
Compartir/ Dar gracias (Sharing/Thanksgiving)		<p>No se trata de una interpretación de lo que ocurrió, es compartir sentimientos y lo que notaste. El escuchar las experiencias de los otros abre rutas en tu propia mente sobre lo que es posible. Esto tiene una especie de efecto de compostaje/abono en la experiencia, pues las personas escuchan lo que le pasó a cada uno. (Stark 2014).</p> <p>En el compartir, la experiencia se transforma y se asienta por el acto de externarlo, de que los otros escuchen y de escuchar a los otros, uno se alimenta de otras experiencias. Aquí se tiende un puente hacia experiencias intersubjetivas, vivencias comunes que construyen un espacio o una identidad.</p>
Ejemplo visual		Cualidades proxémico-cinéticas
		<ul style="list-style-type: none"> ➤ Distancias: <ul style="list-style-type: none"> • Íntima lejana • Personal cercana ➤ Registros proxémicos-cinéticos: <ul style="list-style-type: none"> • Postural: de pie o sentados en el piso en círculo • Háptico-gestual: gestos de afecto positivo, posibilidad de tocamiento con brazos o manos • AOC: Sociópetos 0-3
Ejemplo audiovisual		
https://youtu.be/SQIMYBDd_hI		

Nombre	Símbolo	Intensión/estado
Reflexión/cosecha (Reflexion/harvest)		<p>Empiezas a desconectarte y vas directamente a reflexionar. En la cosecha hay muchas cosas ocurriendo, pero también estás descansando después de bailar por horas, y estás revisando tu experiencia para ver si tienes observaciones claras de lo que pasó (Stark 2014).</p> <p>Normalmente esta conexión se da al final de un proceso de exploración o de un laboratorio, y ocurre a nivel individual y colectivo. En el momento del diálogo puede o no compartirse.</p>
Ejemplo visual		Cualidades proxémico-cinéticas
		<ul style="list-style-type: none"> ➤ Distancias: <ul style="list-style-type: none"> • Íntima cercana y lejana • Personal cercana y lejana • Social cercana y lejana ➤ Registros proxémico-cinéticos: <ul style="list-style-type: none"> • Postural: de pie, acostados o sentados en el piso • Háptico-gestual: introspectivos o que acompañan al discurso • AOC: Sociópetos y sociófugos 0-8
Fotografía: Cierre laboratorio de EPIICO en el Encuentro. 17 de septiembre de 2022.		
Ejemplo audiovisual		
https://youtu.be/esMs8HXMeQw		

VI.3.3 Conexiones proxémico-cinéticas de convergencia

Estas conexiones. se caracterizan por presentar ocupaciones cinéticas del espacio que tienden a las concentraciones de los cuerpos en uno o varios centros, y a la preeminencia de proxemias íntimas y personales cortas y largas. Aluden al contacto directo y a sensaciones de confluencia y fluidez común. Se dan principalmente durante las etapas de exploración en los laboratorios y entrenamientos, y se distinguen por enfocarse principalmente en la acción corporal creativa.

Tabla IX. Conexiones proxémico-cinéticas de convergencia (Elaboración propia).

Nombre	Símbolo	Intensión/estado
Kinesferas¹²⁴ superpuestas (Overlapping kinesphere)		Es moverse pasando por entre las personas, encontrando un sentido diferente al de estar por sí solo en una habitación. Es empezar el contacto y compartir entre nosotros un lenguaje. Es una estimulación basada en tener personas pasando a tu lado, que se queden a tu lado, que se acerquen, que se alejen. Comienza a prepararnos para ser tocados (Stark 2014). Este estado está presente prácticamente a lo largo de todo el laboratorio o clase, no se presenta una sola vez o al inicio, sino de forma intermitente y/o recurrente. El cuerpo-contacto como cuerpo abierto y en expansión por el otro se hace presente y necesario.
Ejemplo visual	Cualidades proxémico-cinéticas	

¹²⁴ La kinesfera es una esfera virtual que envuelve al cuerpo y que representa el alcance de sus extremidades extendidas y, por lo tanto, el potencial de movimiento de ese cuerpo en particular. Este concepto fue introducido por el coreógrafo y teórico de la danza Rudolf von Laban. Ver: Laban, Rudolph.1988. *The Mastery of Movement*. MacDonald and Evans.



Fotografía: Improvisación en la clase de *contact*. 2 de junio de 2022

Ejemplo audiovisual

https://youtu.be/aVIE_Wz_X4k

➤ Distancias:

- Íntima cercana y lejana

➤ Registros proxémicos-cinéticos:

- Postural: abarca cualquier tipo de postura
- Háptico-gestual: contacto de cualquier parte del cuerpo y con cualquier parte del cuerpo. Afecto positivo, sostén prolongado, toques localizados, jugueteo, abrazos
- AOC: Sociópetos 0-8 (la orientación puede ser en cualquier dirección siempre y cuando no se pierda la distancia íntima)

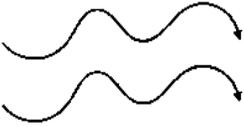
Nombre	Símbolo	Intensión/estado
Toque (Touch)		<p>En el toque la gente circula, empiezan pequeños toques-mirada (glancing), que acostumbran a tu piel a ser tocada desde diferentes direcciones, incluso sin esperarlo. (Stark 2014).</p> <p>El toque es un estado que también es recurrente, no sólo durante los procesos de creación, sino como parte del mundo cotidiano del cuerpo colectivo. El contacto por el toque puede pensarse como un “re-membrarse y re-hacerse continuos en relación” (Williams 1996, 30).</p>
Ejemplo visual		Cualidades proxémico-cinéticas
 <p data-bbox="218 1070 1052 1105">Fotografía: Laboratorio de La Serpiente. 7 de septiembre de 2021</p>		<p>➤ Distancias:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Íntima cercana y lejana • Personal cercana <p>➤ Registros proxémicos-cinéticos:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Postural: cualquier tipo de postura • Háptico-gestual: contacto de cualquier parte del cuerpo y con cualquier parte del cuerpo. Afecto positivo, sostén prolongado, toques localizados y funcionales, jugueteo, abrazos, • AOC: Sociópetos 0-8 (la orientación puede ser en cualquier dirección siempre y cuando no se pierda el contacto)
Ejemplo audiovisual		
<a data-bbox="201 1149 596 1180" href="https://youtu.be/7Gmvvf3ojRE">https://youtu.be/7Gmvvf3ojRE		

Nombre	Símbolo	Intensión/estado
Atracción (Attraction)		<p>Refiere a una sensación de mucho magnetismo, no en el sentido social, sino en el sentirse atraído hacia una persona o un lugar en el espacio. Estás pasando junto a alguien y te dan ganas de tocarlos (Stark 2014).</p> <p>Tiene que ver con la noción de conexión, algunas conexiones son atrayentes, confluentes y otras son repelentes.</p>
Ejemplo visual		Cualidades proxémico-cinéticas
		<ul style="list-style-type: none"> ➤ Distancias: <ul style="list-style-type: none"> • Íntima cercana y lejana • Personal cercana ➤ Registros proxémico-cinéticos: <ul style="list-style-type: none"> • Postural: variables. • Háptico-gestual: contacto de cualquier parte del cuerpo y con cualquier parte del cuerpo. Sostén prolongado, toques localizados • AOC: Sociópetos 0-1, 8
Fotografía: Improvisación en la clase de <i>contact</i> . 2 de junio de 2022		
Ejemplo audiovisual		
https://youtu.be/QgXy_GrDuCg		

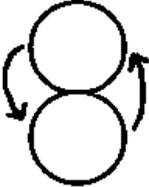
Nombre	Símbolo	Intensión/estado
Confluencia (Confluence)		<p>Es la sensación de que dos ríos confluyen en un solo río (Stark 2014). Está presente la noción de flujo y de coincidencia, de encuentro y de contagio, cuando se confluye, se encuentran ritmos y flujos comunes de movimiento y energía, se relaciona también con el mover y ser movido.</p>
Ejemplo visual		Cualidades proxémico-cinéticas
		<ul style="list-style-type: none"> ➤ Distancias: <ul style="list-style-type: none"> • Íntima cercana y lejana • Personal cercana y lejana ➤ Registros proxémico-cinéticos: <ul style="list-style-type: none"> • Postural: variables. • Háptico-gestual: desde contacto con cualquier parte del cuerpo hasta ningún contacto • AOC: Sociópetos 0-8
Fotografía: Jam de EPIICO en el Encuentro. 20 de septiembre de 2022		
Ejemplo audiovisual		
https://youtu.be/W6rejEOSuE		

Nombre	Símbolo	Intensión/estado
Coincidencia (Coincidence)		<p>La coincidencia puede provenir de notar la misma cosa, al mismo tiempo. Puede ser que te estés deslizando por el suelo y notar que justo al mismo tiempo alguien más lo está haciendo. Puede partir también del color, al darte cuenta de que estoy usando los mismos colores que mi compañero, o notar que tu camino se cruza con el de alguien más, o que el de otro cruza el tuyo (Stark 2014).</p> <p>Esta conexión puede ser reconocida en el movimiento porque ocurren unísonos no planeados o espontáneos, también en los desplazamientos.</p>
Ejemplo visual		Cualidades proxémico-cinéticas
		<ul style="list-style-type: none"> ➤ Distancias: <ul style="list-style-type: none"> • Íntima cercana y lejana • Personal cercana y lejana • Social cercana y lejana ➤ Registros proxémicos-cinéticos: <ul style="list-style-type: none"> • Postural: variables. • Háptico-gestual: desde contacto con cualquier parte del cuerpo hasta ningún contacto • AOC: Sociópetos 0-8
Fotografía: Coincidencia cromática de La Serpiente. 8 de abril de 2021		
Ejemplo audiovisual		
https://youtu.be/l8zW434JmUU		

Nombre	Símbolo	Intensión/estado
Influencia (Influence)		Notar la influencia en la habitación, ya sea entre los danzantes o la música u otras cosas que pueden influir, y de las que quieres obtener energía (Stark 2014). Esta es una de las estados más fuertes, recurrentes y reconocibles como conexión proxémico-cinética. La influencia puede sentirse también al dejarse imbuir por el ritmo general de todos los que están en el espacio, o puede sentirse como un contagio, como que quieres seguir en ese momento a tu compañero y quieres que tu cuerpo sienta en sí los movimientos del otro. En esta conexión, las distancias no son tan relevantes como el movimiento y la intención y sensación de permitir que el otro influya o guíe el movimiento personal.
Ejemplo visual		Cualidades proxémico-cinéticas
		<ul style="list-style-type: none"> ➤ Distancias: <ul style="list-style-type: none"> • Íntima cercana y lejana • Personal cercana y lejana ➤ Registros proxémicos-cinéticos: <ul style="list-style-type: none"> • Postural: variables. • Háptico-gestual: desde contacto con cualquier parte del cuerpo hasta ningún contacto • AOC: Sociópetos 0-4
Fotografía: Laboratorio de La Serpiente. 12 de enero de 2021		
Ejemplo audiovisual		
https://youtu.be/vGY1hbZcayQ		

Nombre	Símbolo	Intensión/estado
Empatía/Resonancia (Empathy/Resonance)		<p>Es sentir una conexión especial con el movimiento de alguien más, o con alguna parte del espacio o con algo más, pero puedes no sentirte atraído a acercarte o ir hacia allí, es sólo vibrar con ese algo o persona. Tu desplazamiento y el de otra persona se encuentran en un punto, pero no cambian la dirección hacia donde van. Esto puede ser físico o de otra naturaleza (Stark 2014).</p> <p>La empatía es el estado elemental que da base a la existencia creativa del cuerpo colectivo, si no se presenta el cuerpo-bisagra como abierto para recibir, atender, escuchar, seguir, dar, no encuentras esa vibración con algo o alguien más. Resonar es también responder y activar esa atención necesaria hacia sí mismo y hacia el otro.</p>
Ejemplo visual		Cualidades proxémico-cinéticas
		<ul style="list-style-type: none"> ➤ Distancias: <ul style="list-style-type: none"> • Íntima cercana y lejana • Personal cercana y lejana • Social cercana ➤ Registros proxémicos-cinéticos: <ul style="list-style-type: none"> • Postural: variables. • Háptico-gestual: desde contacto con cualquier parte del cuerpo hasta ningún contacto • AOC: Sociópetos 0-8
Fotografía: Improvisación en la clase de <i>contact</i> . 9 de junio de 2022		
Ejemplo audiovisual		
https://youtu.be/7g-ZeFVwFYM		

Nombre	Símbolo	Intensión/estado
Observando (Observing)		<p>Cuando estás observando aún estás dentro, no estás fuera, sólo estás desde una perspectiva diferente, puedes estudiar lo que ocurre. Puedes observar y después volver a entrar (Stark 2014).</p> <p>Observar es atestiguar y percibir lo que están haciendo sin desconectarte, es ver desde un lugar en el que puedes notar ritmos, patrones de movimiento, la energía general y otros elementos que no se ven desde dentro y que posteriormente se pueden utilizar o se pueden discutir.</p>
Ejemplo visual		Cualidades proxémico-cinéticas
 <p>Fotografía: Laboratorio de EPIICO en el Encuentro. 17 de septiembre de 2022</p>		<ul style="list-style-type: none"> ➤ Distancias: <ul style="list-style-type: none"> • Social lejana ➤ Registros proxémicos-cinéticos: <ul style="list-style-type: none"> • Postural: de pie • Háptico-gestual: actitud de observación y atención • AOC: Sociópetos 3-4
Ejemplo audiovisual		
https://youtu.be/U-GaSqpHn0k		

Nombre	Símbolo	Intensión/estado
Entregar-sostener ¹²⁵		<p>El sentido kinestésico de dar peso, ya sea al piso o a alguien más, en el que tú cedas y liberas y dejas que tu peso sea absorbido, pero entonces sientes el regreso del peso en la misma medida en que lo liberaste, sientes el sostén que viene a encontrarse con él y sientes eso también manifestarse en el cuerpo. Tu sentido de profundizar, tu sentido de enraizar, se extienden más allá de la forma de tu cuerpo y puedes prolongarte más allá también. (Stark en Pallant 2020).</p> <p>Dar tu centro y sostener el centro de otro cuerpo tiene que ver también con una relación dialógica que requiere necesariamente de confianza en uno mismo y en el otro, de cuidado del otro y autocuidado y de autoregulación del propio cuerpo.</p>
Ejemplo visual		Cualidades proxémico-cinéticas
		<ul style="list-style-type: none"> ➤ Distancias: <ul style="list-style-type: none"> • Íntima cercana ➤ Registros proxémicos-cinéticos: <ul style="list-style-type: none"> • Postural: variables • Háptico-gestual: contacto imprescindible en el que con partes del cuerpo o todo el cuerpo, uno sostiene y el otro entrega su peso. • AOC: Sociópetos 0-4
Fotografía: Ejercicios en la clase de <i>contact</i> . 4 de mayo de 2022		
Ejemplo audiovisual		
https://youtu.be/oNEaK0HRq1I		

¹²⁵ Conexión propuesta por la investigadora de este proyecto.

Nombre	Símbolo	Intensión/estado
Imitación ¹²⁶		La imitación es copiar los movimientos sugeridos con el cuerpo propio, aun cuando puede no lograrse el mismo movimiento se realiza desde una atención enfocada en el otro y en uno mismo.
Ejemplo visual		Cualidades proxémico-cinéticas
		<ul style="list-style-type: none"> ➤ Distancias: <ul style="list-style-type: none"> • Íntima cercana y lejana • Personal cercana y lejana • Social cercana ➤ Registros proxémico-cinéticos: <ul style="list-style-type: none"> • Postural: variables. • Háptico-gestual: desde contacto con cualquier parte del cuerpo hasta ningún contacto. • AOC: Sociópetos 0-4
Fotografía: Propuesta de movimientos de En Corto Colectivo. 14 de junio de 2022		
Ejemplo audiovisual		
https://youtube.com/shorts/-T3GegB2nWs		

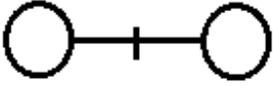
¹²⁶ Conexión propuesta por la investigadora de este proyecto.

Nombre	Símbolo	Intensión/estado
Ayudar a encontrar ¹²⁷		<p>Ayudar a encontrar es realizar una guianza o emitir consignas para que los otros descubran y experimenten motores de movimiento, sensaciones o imágenes. También es permitir que el otro se aproxime moviendo tu cuerpo con el suyo o dirigiéndote para que logres encontrar una sensación, una posición o un impulso. Aquí el toque puede estar presente como un gesto que además de dirigir, busca dar confianza a quien se está guiando.</p>
Ejemplo visual		Cualidades proxémico-cinéticas
		<ul style="list-style-type: none"> ➤ Distancias: <ul style="list-style-type: none"> • Íntima cercana y lejana • Personal cercana y lejana • Social cercana ➤ Registros proxémicos-cinéticos: <ul style="list-style-type: none"> • Postural: variables. • Háptico-gestual: contacto de cualquier parte del cuerpo y con cualquier parte del cuerpo. Afecto positivo, sostén prolongado, toques localizados y funcionales. También puede no haber contacto. • AOC: Sociópetos 0-4
Fotografía: Laboratorio de EPIICO. 17 de septiembre de 2022		
Ejemplo audiovisual		
https://youtu.be/5idP1S-S4dY		

¹²⁷ Conexión propuesta por la investigadora de este proyecto.

Nombre	Símbolo	Intensión/estado
Encontrar juntos ¹²⁸		Encontrar juntos es experimentar, jugar y probar movimientos con ayuda del otro para lograr o descubrir motores para dichos movimientos, sensaciones, imágenes, etc.
Ejemplo visual		Cualidades proxémico-cinéticas
		<ul style="list-style-type: none"> ➤ Distancias: <ul style="list-style-type: none"> • Íntima cercana y lejana • Personal cercana y lejana ➤ Registros proxémico-cinéticos: <ul style="list-style-type: none"> • Postural: variables. • Háptico-gestual: contacto de cualquier parte del cuerpo y con cualquier parte del cuerpo. Afecto positivo, sostén prolongado, toques localizados y funcionales. • AOC: Sociópetos 0-8
Fotografía: Entrenamiento de La Serpiente. 21 de septiembre de 2021		
Ejemplo audiovisual		
https://youtu.be/Nd194I7P3Y4		

¹²⁸ Conexión propuesta por la investigadora de este proyecto.

Nombre	Símbolo	Intensión/estado
Enlace ¹²⁹		El enlace refiere a todos aquellos gestos de afecto y amistad que, aun no formando parte de la danza, son cotidianos y claves para el establecimiento de vínculos creativo-afectivos.
Ejemplo visual		Cualidades proxémico-cinéticas
		<ul style="list-style-type: none"> ➤ Distancias: <ul style="list-style-type: none"> • Íntima cercana y lejana • Personal cercana ➤ Registros proxémicos-cinéticos: <ul style="list-style-type: none"> • Postural: variables. • Háptico-gestual: gestos de afecto positivo, toques localizados, abrazos • AOC: Sociópetos 0-4
Fotografía: Círculo de En Corto Colectivo. 31 de mayo de 2022		
Ejemplo audiovisual		
https://youtu.be/s1jDAA-0O68		

¹²⁹ Conexión propuesta por la investigadora de este proyecto.

VI.3.4 Conexiones proxémico-cinéticas de bifurcación

Estas conexiones también suelen presentarse en las actividades de exploración y laboratorios. Se entiende por bifurcación la noción de que existe una división o diferencia en el flujo o calidad de movimiento o en los desplazamientos, sin que esto signifique una separación o desvinculación de los participantes del grupo. Ocurren en todo tipo de distancias, predominando el paso de una distancia íntima a una distancia social, y el desplazamiento de los cuerpos de un centro hacia afuera o hacia otra dirección.

Tabla X. Conexiones proxémico-cinéticas de bifurcación (Elaboración propia).

Nombre	Símbolo	Intensión/estado
Contraste (Contrast)		Puede ser que alguien esté muy involucrado en la skinesphere (esfera de la piel), y alguien más se está moviendo muy rápidamente por el espacio y tiene mucha energía. Empieza a haber un contraste real en la habitación y usualmente trae consigo la sensación de tensión, pero si podemos percibir la diferencia como una forma de conexión, se produce mucho potencial, tienes muchas más opciones si sientes el contraste como conexión (Stark 2014). Sentir el contraste como conexión también surge de una pausa consciente o una atención que se encuentra en ti y en el otro o los otros, y notar las diferentes cualidades y calidades de movimiento y energía, pero no sentirlo como una interrupción, sino como que esa diferencia es lo que nos conecta.
Ejemplo visual		Cualidades proxémico-cinéticas



Fotografía: Jam de EPIICO en el Encuentro. 15 de septiembre de 2022

Ejemplo audiovisual

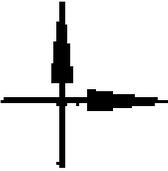
<https://youtu.be/wuBpcqr6CwY>

➤ Distancias:

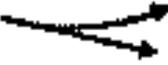
- Íntima cercana y lejana
- Personal cercana y lejana
- Social cercana y lejana

➤ Registros proxémicos-cinéticos:

- Postural: variables.
- Háptico-gestual: desde contacto con cualquier parte del cuerpo hasta ningún contacto.
- AOC: Sociópetos y sociófugos 0-8

Nombre	Símbolo	Intensión/estado
Intersección (Intersection)		La intersección es notar ese cruce de caminos que no se dan de forma inconsciente, sino que ambos notan que están cruzándose y de inmediato regresan la atención a su propio camino. Es un encuentro breve.
Ejemplo visual		Cualidades proxémico-cinéticas
		<ul style="list-style-type: none"> ➤ Distancias: <ul style="list-style-type: none"> • Íntima cercana y lejana • Personal cercana y lejana ➤ Registros proxémico-cinéticos: <ul style="list-style-type: none"> • Postural: variables. • Háptico-gestual: desde contacto con cualquier parte del cuerpo hasta ningún contacto. • AOC: Sociópetos y sociófugos 0-8
Fotografía: Improvisación en la clase de <i>contact</i> . 9 de junio de 2022		
Ejemplo audiovisual		
https://youtu.be/pHW6Q-xC5yo		

Nombre	Símbolo	Intensión/estado
Colisión (Collision)		<p>Colisionar es, por decirlo de una manera, un efecto del toque, puede ser físico o también una colisión de ideas (Stark 2014).</p> <p>Una colisión no es necesariamente violenta o de fuerte impacto, sino una oposición que puede ser una suave contestación a un movimiento o una idea.</p>
Ejemplo visual		Cualidades proxémico-cinéticas
		<ul style="list-style-type: none"> ➤ Distancias: <ul style="list-style-type: none"> • Íntima cercana y lejana • Personal cercana y lejana ➤ Registros proxémico-cinéticos: <ul style="list-style-type: none"> • Postural: variables. • Háptico-gestual: desde contacto con cualquier parte del cuerpo hasta ningún contacto. • AOC: Sociópetos 0-8
Fotografía: Laboratorio de La Serpiente. 8 de abril de 2021		
Ejemplo audiovisual		
https://youtu.be/yCBEpBL6TBA		

Nombre	Símbolo	Intensión/estado
Divergencia (Divergence)		<p>Cuando algo está junto y entonces se separa (Stark 2014). La divergencia se puede presentar en un momento en que se está danzando con alguien y entonces se obedece el impulso de terminar esa conexión o de salirse de ese flujo.</p>
Ejemplo visual		Cualidades proxémico-cinéticas
		<ul style="list-style-type: none"> ➤ Distancias: <ul style="list-style-type: none"> • Social cercana y lejana ➤ Registros proxémico-cinéticos: <ul style="list-style-type: none"> • Postural: variables. • Háptico-gestual: desde contacto con cualquier parte del cuerpo hasta ningún contacto. • AOC: sociófugos 4-8
Fotografía: Laboratorio de La Serpiente. 12 de enero de 2021		
Ejemplo audiovisual		
https://youtu.be/4HnMnxRv7wY		

Como veremos en el siguiente apartado, hay momentos de los procesos en que las conexiones son limitadas en número y muy específicas, como en los círculos de diálogo, predominan las distancias personales y las conexiones que no requieren de contacto físico, pero sí de comunicación verbal y de acciones de congregación para el reconocimiento de los participantes, para el establecimiento de acuerdos, para la reflexión y la discusión.

Otros momentos combinan una serie compleja, continua e ininterrumpida de conexiones, como en los laboratorios, las exploraciones y los ejercicios de improvisación, donde son las que van conformando los episodios creativos, y al mismo tiempo, esas conexiones en las que la creación depende del conectar con los otros, son las que conforman poco a poco el material para las partituras y las piezas u obras dancísticas.

En algunas conexiones, el tipo de distancia o los indicadores cinéticos son más o menos relevantes, puesto que la interacción no depende de estos, sino de la intencionalidad, que, al mismo tiempo, se exterioriza en los desplazamientos y el acortamiento de las distancias.

CAPÍTULO VII. SER CUERPO-CONTACTO, CUERPO-BISAGRA, CUERPO-MULTITUD EN LOS PROCESOS CREATIVOS DE DANZA: CONEXIONES

En este capítulo, aplicamos nuestra propuesta de análisis a cada una de las etapas que localizamos en los procesos creativos de las agrupaciones para mostrar cómo estos se desenvuelven como *cuerpo-contacto*, *cuerpo-bisagra*, *multicuerpo* y *cuerpo-multitud*.

Según Susan Foster, el moverse junto con otros y las experiencias¹³⁰ y saberes que derivan de ello no se explican por conexiones arbitrarias entre los cuerpos, ni por relaciones afectivas que se basan únicamente en aspectos físicos (Foster 2016). El moverse como *cuerpo colectivo* se posibilita por la composición y práctica de *intercorporalidades* específicas de las distintas corrientes y lenguajes de la danza, que a su vez son ejercitadas en los entrenamientos y clases y se activan durante los procesos creativos de cada agrupación.

La constatación de las sincronías a nivel neuronal, fisiológico y cinestésico ha empezado a surgir mediante enfoques multi y transdisciplinares, como la noción de *interafectividad*¹³¹ propuesta por el doctor Thomas Fuchs,¹³² o los estudios del colectivo mexicano TACo (Transdisciplina, Arte y Cognición)¹³³ que ha llevado a cabo diferentes investigaciones en torno de los procesos corporales interactivos y participativos. Una de ellas se ha centrado en la noción de *togetherness* en prácticas de improvisación dancística, a la cual conciben como una experiencia que resulta de una propiocepción entrenada, expandida y acoplada y que emerge de un sistema con sus propias dinámicas que, al mismo tiempo que es delineada por los cuerpos presentes, también enmarca sus comportamientos (González, y otros 2019), (UAEM 2019).

Algunos estudios de las modalidades cinéticas que se observan en grupos grandes y pequeños han sugerido que, aunque cada individuo posee sus propios ritmos de movimiento,

¹³⁰ Pensamos la experiencia como conformada por dos aspectos: como proceso cognitivo informado por la cultura y como vivencia en la que la voluntad, los afectos, la memoria y los saberes participan al mismo tiempo.

¹³¹ La interafectividad refiere al ‘entendimiento social emocional’ que implica una vinculación afectiva encarnada, la retroalimentación de las capacidades afectivas y la resonancia corporal. Propone que la emoción y el movimiento están conectados (Fuchs y Koch, 2014).

¹³² Fuchs se ha especializado en las situaciones de interacción e intersubjetividad desde la fenomenología, la neurociencia, la psiquiatría y la filosofía.

¹³³ Éste está integrado por la doctora en Filosofía de las Ciencias Cognitivas Ximena González, el doctor en Filosofía de la Biología Jesús Siqueiros, el músico Mauricio García, la bailarina Evoé Sotelo, y la bailarina y actriz Katia Castañeda y se considera como un laboratorio transdisciplinar. En sus proyectos han combinado dispositivos tecnológicos, performance y teoría para explorar los entrecruces de danza y cognición.

en los procesos de interacción cara a cara, surgen sincronías o ritmos comunes. Otros estudios en ciencias cognitivas han constatado que, ya sea de forma ininterrumpida o intermitente, surge una sincronía en las interacciones verbales y no verbales (proxémico-cinéticas) a partir de la convivencia y la interrelación; en esta situación, la sincronía no señala unísonos y movimientos homogéneos -aunque sí pueden existir-, sino la concordancia e influencia mutua de ritmos y estados físicos y psicológicos de dos o más personas durante dichas interacciones (Butler 2011). Las personas que interactúan tienen la tendencia de seguir los movimientos y expresiones del otro, lo que va resultando en un entretejimiento social; este, a su vez, es el que permite que los integrantes de un grupo trabajen juntos. El hecho de desplazarse, moverse y estar en contacto en espacios y tiempos compartidos, mediante una influencia recíproca (consciente o inconsciente), posibilita la emergencia de sentidos de pertenencia, de sentimientos de conjunción y similitud que los lleva a cooperar de manera más efectiva y a entender el comportamiento de los demás desde posiciones de complicidad (Zimmermann 2018).

Zimmerman (2018) ha propuesto que hay dos maneras en que ocurre la sincronía en un grupo: al activarse como un conjunto que se mueve en unísono, todos al mismo tiempo y con los mismos movimientos; y al actuar como una red en la que los integrantes acoplados se mueven *a tiempo* con los otros. En el segundo caso, la coordinación del grupo se forma de los patrones de movimiento que reiteradamente aparecen entre ellos pero que no son llevados a cabo por todos a la vez: se trata de una *coordinación distribuida* surgida por los acoplamientos o interrelaciones (en este caso, de las conexiones proxémico-cinéticas). Esta coordinación sinérgica aparece de manera más marcada ahí donde existe una instrucción expresa (de un director, un guía, o un núcleo coordinador) de buscar un estado de sincronización o simplemente de sumarse a la práctica, es decir, cuando los integrantes se adhieren al propósito de actuar como grupo y se saben partícipes de una misma actividad aun cuando cada uno la desarrolla desde su propio sentir.

Las intenciones de proximidad, de conexión, de colaboración o de acompañamiento no son idénticas en cada individuo; las formas en que se experimentan pertenecen a cada subjetividad. Lo que entra en el terreno de la intersubjetividad es la creencia o la sensación mutua de que esas intenciones son comunes a todos. Consecuentemente, la voluntad de estar ahí y las experiencias de formar parte de un grupo como individuo son subjetivas, pero la

suma de voluntades y la experiencia conjunta de actuar como grupo son intersubjetivas. Asimismo, los patrones de interacción (las conexiones) estarían modeladas por el contexto social y las situaciones del trabajo en grupo y de sus objetivos.

Con un enfoque similar, Knoblich y Sebanz (2006) definen la acción conjunta (*joint action*) como cualquier forma de interacción social que produzca un cambio en el medio a través de la acción coordinada espacial y temporalmente de dos o más individuos. La acción conjunta se cimienta principalmente en representaciones compartidas de las acciones (contenidas en el discurso y los imaginarios) y en la coordinación de los esfuerzos hacia un objetivo común. Si emergen patrones recurrentes en acciones conjuntas que necesitan de movimientos unificados y coordinados, incluso conocidos o ensayados de antemano (como al tocar un dueto de piano o al levantar un objeto pesado), en la improvisación conjunta surgen patrones más complejos, aunque espontáneos, que se alimentan de la lectura y la adaptación a las acciones de otros, es decir, hay una sincronía interpersonal.

Partiendo de lo expuesto en el apartado sobre las interacciones estéticas cotidianas, afirmamos que las conexiones proxémicas-cinéticas principalmente cumplen las funciones de establecer relaciones, definir cercanías y lejanías, modos de cohabitar y de hacer espacios para los cuerpos, a partir de las distancias, desplazamientos y posicionamientos de los cuerpos en el espacio, lo que nos señala también la ocupación de un territorio en su dimensión corporal-relacional. Deleuze y Guattari han hablado del territorio en un sentido que involucra las distancias de manera similar a lo planteado por Hall: “territorio es ante todo la distancia crítica entre dos seres de la misma especie: marcar sus distancias. Lo que es mío es ante todo mi distancia, sólo poseo distancias” (Deleuze y Guattari 2004, 325). Proponemos pues que las recurrencias interactivas de las conexiones se encuentran vinculadas a la creación de un territorio móvil, flexible y temporal, aquel que habita y crea el *cuerpo colectivo*.

Así pues, construimos la tabla de análisis de las relaciones proxémico-cinéticas enfocados en los momentos singulares que refiere cada conexión localizada, proceso que nos permitió sistematizar nuestras observaciones. Para este segundo nivel de análisis identificamos la simultaneidad, reiteración y regularidad de las conexiones en cada momento de los procesos creativos de los grupos. Hemos incorporado, además, una voz narrativa en primera persona (que se distinguirá con formato en *itálica*) cuyo carácter autoetnográfico implica un cambio de tono de la escritura académica hacia un estilo más informal puesto que

refiere a las experiencias y sentires desde el propio ser-cuerpo de la investigadora como participante de dos eventos dancísticos: la asistencia a clases de *contact* y la participación en el VII Encuentro de Contact de EPIICO.¹³⁴

Para lograr un análisis más puntual seleccionamos algunos episodios que consideramos representativos y relevantes de cada una de las fases de los procesos creativos de los grupos (ateniéndonos también a las etapas que nos fue posible presenciar y registrar), que son también en los que las conexiones proxémico-cinéticas se presentaron con mayor abundancia. Asimismo, incluimos la voz de los integrantes de los grupos para señalar y analizar también las concordancias o discrepancias entre práctica y discurso.

Hemos elaborado bancos de fotogramas, así como una lista de videos que muestran instantes de las diferentes sesiones de las etapas de creación: entrenamientos, círculos de diálogo, y laboratorios o exploraciones de los grupos. El material audiovisual de los vínculos (links) nos permite observar la construcción del territorio en movimiento, visibilizando las disposiciones espaciales y desplazamientos características de los momentos y episodios creativos de cada grupo, para señalar dónde se ubica cada participante en relación con los demás dependiendo de las conexiones establecidas, qué direcciones utilizan para establecer tales conexiones, cuál es el posicionamiento de los guías, los directores y la profesora. En la observación y análisis de estos momentos y episodios es posible señalar las distancias simbólicas concentradas en las conexiones.

Las conexiones que examinamos son entendidas en vinculación con nuestra red conceptual para insertar dichas relaciones en su contexto de función y de sentido: “conexión, no el lugar de todos los comienzos, sino el invisible pero palpable vínculo entre los cuerpos. Para moverse juntos, la conexión debe estar viva. A medida que se mueven, se reconectan. Llámalo un cambio-de-forma relacional” (Manning 2009, 14).

¹³⁴ La asistencia como alumna y observadora a clases de CI se dio de abril a junio del 2022 en la Facultad Popular de Bellas Artes de la UMSNH y la asistencia como participante del VII Encuentro de Improvisación de Contacto fue del 15 al 18 de septiembre del 2022.

VII.1 Conexiones proxémico-cinéticas en los entrenamientos y clases

De los grupos que pudimos observar en sesiones de entrenamiento o clase, uno cuenta con dos co-directores (La Serpiente) y otro es un grupo de estudiantes guiados por una profesora, es decir, ambos desarrollan su hacer a partir de una dirección vertical. En el grupo de La Serpiente es muy claro que el co-director, Abdiel Villaseñor dirige a los intérpretes (ver <https://youtu.be/vgNJyRSE2Yo> y <https://youtu.be/idIdlPQdemI>).

Cuadro I. Dirección y guianza (Elaboración propia).



También entre el grupo de estudiantes distinguimos a la profesora Nadia Caro como guía (ver <https://youtu.be/c0Aax86sUx4?t=51>), pues ambos asumen conductas y conexiones prototípicas de una clase: dar direcciones e indicaciones, mostrar el ejercicio, explicar los objetivos de los ejercicios, hacer correcciones y señalamientos individuales o grupales, y todo ello implica ya el desarrollo de la *coordinación distribuida*, mediante juegos de desplazamientos, posturas y conductas táctiles, en las que al final de cada interacción los cuerpos inician otras simultáneamente (ver cuadro I).

En los grupos observados, quienes dirigen también suelen participar del entrenamiento, pero permanecen más tiempo monitoreando, *observando* y *ayudando a encontrar*. Las correcciones individuales implican un acortamiento de las distancias entre quien guía y quien desarrolla, encontrándonos con conexiones de *toque* e *imitación*, mientras que los señalamientos para todo el grupo se dan con la atención atraída hacia quien dirige (ver cuadro II).

Cuadro II. Dirección y guianza (Elaboración propia).





El *toque* del co-director o de la profesora con la extensión de los brazos y el acomodamiento de los cuerpos refiere a una proximidad personal, mientras que los gestos de distanciamiento mediante proxémicas públicas aparecen rara vez y contrastan con ese contacto, aunque también son abundantes las conexiones con distancias sociales y posicionamientos corporales que indican relaciones personales cordiales e incluso cercanas.

La conexión *ayudar a encontrar* señala esas maneras de dirigir que no son horizontales, pero que requiere de cuerpos dispuestos desde la voluntad de enseñar y de aprender, de confiar en quien guía y de poner de sí para desarrollar movimientos, percepciones y capacidades corporales (ver cuadro III, entrenamiento 07 y clase 08). Mientras tanto, la conexión *encontrando juntos* es una relación horizontal en términos de la implicación necesaria de dos o más personas que se encuentran en una investigación compartida y en el que la escucha corporal tiene un papel central que guía los juegos de posturas, desplazamientos y manejo de distancias (ver cuadro III, entrenamiento 21 y clase 04). En la presencia de ambas conexiones, el grupo funciona como *cuerpo-bisagra* y *multicuerpo*, abierto, diverso y en disposición (ver <https://youtu.be/NXAd8YN3vqU>).

Cuadro III. Ayudar a encontrar/Encontrando juntos (Elaboración propia).

La Serpiente	Clase de <i>contact</i>
 <p data-bbox="354 653 737 703">Entrenamiento 07 09 2021</p>	 <p data-bbox="980 653 1377 703">Clase 08 06 2022</p>
 <p data-bbox="378 1058 761 1108">Entrenamiento 21 09 2021</p>	 <p data-bbox="1042 1058 1308 1108">Clase 04 05 2022</p>

En los entrenamientos, el control de la situación mediante la regulación de los cuerpos y sus posicionamientos es especialmente notorio en la figura del co-director de La Serpiente, cuyo cuerpo parece ocupar casi siempre una posición central o de evaluación; mientras tanto, la profesora ronda por todo el salón, ocupando el centro o la periferia, dependiendo de la situación de aprendizaje y obedeciendo a la numerosa cantidad de alumnos (ver cuadro IV). Estas ubicaciones señalan principalmente una distinción entre quien orienta el entrenamiento y quienes siguen y desarrollan las consignas, pues su conducta y las conexiones en las que se involucran es distinta; sin embargo, *cohabitar espacios* está presente como conexión primaria. Podemos observar que los desplazamientos y conexiones se alternan dependiendo, pues, de la práctica, del número de integrantes que se encuentren en el espacio, de las energías invertidas y de las atmósferas de cada grupo.

Cuadro IV. Ubicaciones (Elaboración propia).

La Serpiente	Clase de <i>contact</i>
 <p data-bbox="358 636 740 688">Entrenamiento 08 04 21</p>	 <p data-bbox="889 562 1321 636">Ejercicios en clase de <i>Contact</i> 18 de mayo de 2022</p> <p data-bbox="1057 663 1325 716">Clase 18 05 22</p>
 <p data-bbox="378 1062 760 1115">Entrenamiento 07 09 21</p>	 <p data-bbox="979 1062 1377 1115">Clase 26 05 22</p>

Dentro de las sesiones de entrenamiento de La Serpiente existen regularidades de las conexiones que se asocian con las situaciones de aprendizaje corporal y las combinaciones complejas aparecen como *ayudar a encontrar*, *encontrando juntos*, *imitación*, *toque* y *observación*, tanto en distancias íntimas como sociales. Pongamos por ejemplo el entrenamiento (ver <https://youtu.be/TnA-PmYXk5I?t=260>) en el que aparecen los integrantes de La Serpiente en un ejercicio por parejas donde, aunque haciendo correcciones, Villaseñor participa de un modo con mayor horizontalidad y dando mayor prioridad al trabajo en equipo.

En esta faceta, que para La Serpiente es un momento inseparable de sus procesos creativos, las interacciones se nutren del hecho de que se trata de un grupo que tienen dos décadas trabajando. Han confeccionado un entrenamiento en el que se puede transitar por un hacer colectivo y por el desarrollo y la atención al ejercicio individual (ver cuadro V). Se

mantienen pues, simultáneamente, conexiones y relaciones colectivas e individuales en el juego del *cuerpo-multitud* y del *cuerpo-bisagra*.

Cuadro V. La Serpiente. Ejercicios individual - grupales (Elaboración propia).

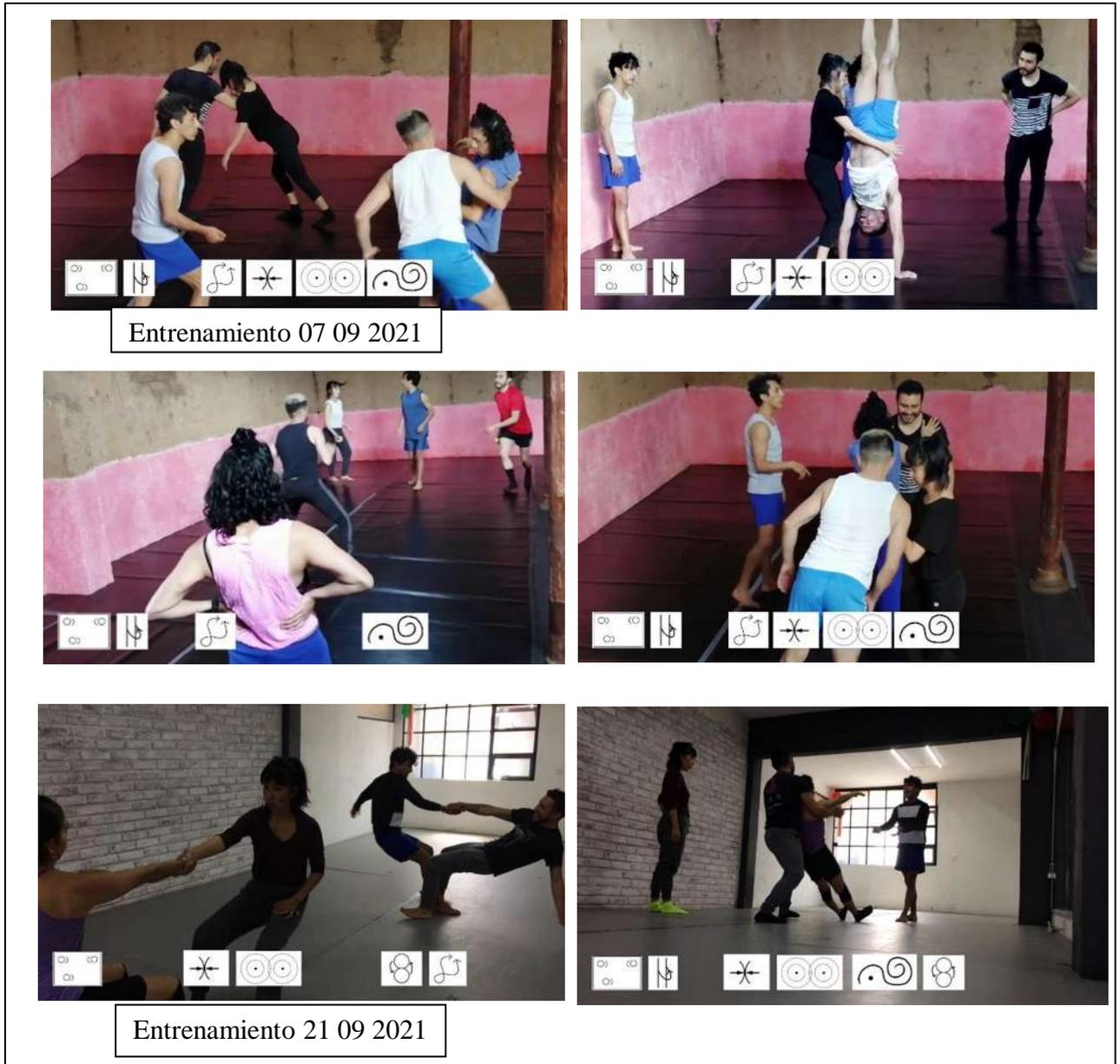


Las conexiones que implican acortamiento de distancias o contacto obedecen a la naturaleza del entrenamiento, sin embargo, Villaseñor alude a que aún en los ejercicios donde no existe la proximidad o donde la atención está centrada en el propio cuerpo, no debe perderse el ritmo de la colectividad (ver cuadro VI):

En esta cosa de lo grupal, como el movimiento común, hay una demanda diferente a que si lo haces tú solo a tu timing, o sea que el grupo te demande ir o más rápido o más lento, implica una exigencia simplemente diferente a si tú vas en tu timing [...] Parece que fuera más demandante que si tú vas en tu flujo natural, individual. El caso es encontrar la naturaleza de ese flujo grupal, cómo también irle encontrando una suerte de naturaleza [...] Es muy complicado entender cuál es la naturaleza colectiva. Pero la apuesta es ir sobre lo común, o sea que encontremos una raíz común, y es ir encontrando, a cada pasada, este flujo común y en eso una exigencia [...]

es ir hacia dónde ya no soy yo sino es el grupo. (Villaseñor, Abdiel/La Serpiente, entrenamiento, 7 de septiembre de 2021).

Cuadro VI. La Serpiente. Ejercicios grupales y en pareja. (Elaboración propia).



Por otra parte, dentro del curso de *contact*, inicialmente y durante toda la clase, la profesora Nadia Caro propone ejercicios o consignas a seguir desde el hacer individual pero predominantemente por parejas y, siendo un numeroso grupo de estudiantes, también se

implica una consideración mayor de cómo están *cohabitando el espacio* del salón (ver <https://youtu.be/OJmFoNAm3Zw?t=129>).

Aunque la jerarquía profesora-alumnos es marcada, su didáctica no se basa en una superioridad de conocimientos y rango profesional, sino que es más bien una acompañante y guía. Los estudiantes siguen las indicaciones y consignas que la profesora señala verbal y corporalmente, aunque no se trata siempre de técnicas de movimiento para copiar, sino para experimentar y resolver desde las corporalidades particulares.

Cuadro VII. Clase de *contact*. Ejercicios en pareja (Elaboración propia).



En su mayoría se trata de ejercicios que sólo pueden ser desarrollados mediante la colaboración entre los cuerpos, por lo que estos tienen un carácter colectivo de activación de la consciencia del propio espacio, del cuerpo de la pareja y de los demás compañeros.

En el trabajo de parejas se presentan conexiones como *imitación, encontrando juntos, superposición de kinesferas, entregar-sostener, toque y observación*, donde también se acortan las distancias y se desarrolla el ejercicio precisamente a partir de las conexiones, las cuáles se repiten con matices o acentos que dependen de la instrucción, de sus objetivos y de la familiaridad entre quienes participan (ver cuadro VII).

Las combinaciones de conexiones se observan especialmente en la regulación del contacto, es decir, del tocamiento de los cuerpos y de la distancia, así como en las posturas generalmente relajadas y abiertas, que nos señalan una complicidad somática (ver cuadro VIII), es decir, aquella en que los cuerpos se conocen, o que están cómodos los unos con los otros, que se confían y se cuidan. Esa complicidad es percibida también en el *cohabitar el espacio*:

Ubicarte en el espacio en dónde estás, la atmósfera donde estás y los compañeros con quien estás [...], el acercamiento con el compañero y el acercamiento con la atmósfera tienen que estar porque si no, la dinámica de la clase no da, y eso nos ayuda mucho a acercarnos [...], se crea la atmósfera y se crea la conexión con el compañero, y se crea también el cómo mi movimiento afecta en relación al espacio y al otro. (Estudiante anónimo, círculo de diálogo, 8 de junio de 2022).

Vemos pues las maneras en que se funden los haceres colectivos y el aprendizaje individual mediante las conexiones en las que se materializan las intenciones de proximidad, el impulso del compañerismo, de la ayuda mutua, del descubrimiento compartido, al mismo tiempo siendo *cuerpo-bisagra, cuerpo multitud y multicuerpo*, en una actividad de aprendizaje encaminada a la creación (ver <https://youtu.be/he0ePMt2Vu4>).

Cuadro VIII. Clase de *contact*. Individuo-colectivo (Elaboración propia).



Ahora bien, la experiencia también revela y construye conocimiento. *Un nivel se encuentra en la observación, y otro en la experiencia, cuando ves a los demás encontrando el flujo¹³⁵ y sientes que te van guiando por él, lo encuentras, y entonces lo entiendes a un nivel más profundo. Entiendes racionalmente desde la teoría y los conceptos que tienes, pero comprendes también en tu cuerpo de un modo que no se puede poner en palabras, es*

¹³⁵ Aunque se ha hablado del flujo como un estado de acción o actuación óptima, inmersión total y disfrute (Gaggioli 2013), este también puede referir a aquellos momentos en que la acción no se detiene, incluso si los artistas perciben una desconexión de los otros o en sus propias acciones como inadecuadas o no óptimas.

encarnado y asimilado por la inteligencia de tu propio cuerpo (Moreno, Yunuén, notas de campo, 4 de mayo de 2022).

Hasta en un ejercicio en apariencia simple de sintonizar con otro cuerpo, después de un tiempo, experimentas un tercer cuerpo, aunque sea de forma intermitente. El tercero que nos lleva sin saber si eres tú o soy yo, se descubre como un impulso que sí está dentro de ti, pero también habita en el otro, y dentro de ambos y fuera de ambos: entre, como una sustancia que llena el espacio entre nosotros (Moreno, Yunuén, notas de campo, 20 de abril de 2022).



Entregar el peso no es fácil. (Ver <https://youtu.be/Y21Om-OnjFk?t=178>) *No sólo debes tener confianza en tu compañero y sentirlo firme, sino que también debes tener confianza en que puedes sostenerlo y evitar que se lastime. En algún momento debes soltar para dejar que la inteligencia de tu cuerpo resuelva de forma suave la consigna. Ese pensar-hacer corporal va encontrando sus maneras. La relación no siempre es 50/50 porque quizá hoy tú me das más o soportas más mi peso, pero yo te doy alguna información*



útil para tu movimiento. En ese intercambio puedes ir encontrando cómo das de ti desde el colocar tu cuerpo y dejar que el otro entre en espacios y superficies de piel que sólo has reservado para la intimidad (Moreno, Yunuén, notas de campo, 8 de junio de 2022).

Lo valioso de esta investigación grupal y en pareja está en descubrir cómo juego yo contigo y cómo juego con otra persona, y qué es diferente en cada encuentro, en el formar esta dupla y ver qué encuentro yo gracias a ti, o tú gracias a mí, o tal vez no descubrimos nada más que la alegría de experimentar espalda con espalda, o cómo tu brazo jala mi peso,

o cuánta inercia se requiere para levantarte con mi peso y no con mi fuerza. De esa forma, van quedando en mi cuerpo los ecos de movimientos que no eran míos, de desplazamientos en los que no había pensado, de formas de ir al suelo que no había probado, maneras de rodar sobre el otro que no son las que había imaginado (Moreno, Yunuén, notas de campo, 18 de mayo de 2022).

Las conexiones proxémico-cinéticas de los momentos que hemos destacado nos muestran dos diferentes modalidades al asumir la dirección de un entrenamiento y una clase y las maneras en que las relaciones surgen a partir del ejercicio y la disposición de aprender, construyendo sinérgicamente sentidos de individualidad y colectividad tanto en las interacciones de mucha proximidad como en las de mayor alejamiento. Este modo especial en la que personalmente se viven los sentires y experiencias es precisamente el de retroalimentación que se posibilita por el juego de conexiones con la pareja o la multitud, sin ellos no es posible acceder a esos sentires y aprendizajes.

VII.2 Conexiones proxémico-cinéticas en los ejercicios de convocatoria

La bailarina de *contact*, Daniela Schwartz, ha afirmado desde su sentir que la presencia de una persona puede percibirse aún a la distancia y que la comunicación sigue viva y abierta incluso si los cuerpos no se tocan:

el acto de estar presente en la experiencia física con otro, y al mismo tiempo ser en la actividad de transmisión, permite un reposicionarse continuo: considerar una propuesta y observar el espacio que emerge de ella, percibir los eventos en cualquier otro cuerpo mientras reciben la información, leer las interpretaciones en los cuerpos y su retroalimentación mediante la transformación de la cualidad del espacio, traer el enfoque de regreso a las sensaciones.

La presencia y la convocatoria de esa presencia en la danza es base del reconocimiento de los demás y de la conexión con ellos a partir de la resonancia y la retroalimentación:

La danza es una actividad que permite, o debería permitir en todo caso, porque no estoy tan segura de que así sea en todos, pero creo que debería permitir estar, o sea, la presencia es algo fundamental en la danza y yo creo que reconocer la potencia de esa presencia es algo que la danza permite. (Martínez, Laura/La Serpiente, entrevista, 26 de mayo de 2021).

Trayendo mi presencia a la presencia del otro y la presencia del otro a mi presencia, la presencia del ausente a la presencia con el que estoy interactuando, las dos presencias hacia mi presencia y mi presencia hacia las otras dos presencias. (Villaseñor, Abdiel/La Serpiente, círculo de diálogo, 15 de diciembre de 2021).

Como parte del entrenamiento de La Serpiente, se suelen llevar a cabo ejercicios lúdicos de exploración, movilización de los afectos y activación de la conciencia corporal a los que llaman “juegos para convocar a los cuerpos” (ver <https://youtu.be/XaOiD5P0fe0>). El más recurrente lo realizan en una disposición circular, utilizan una pelota medicinal que se lanzan entre sí mientras dicen sus nombres y el de sus compañeros, acudiendo a distintas series de combinaciones y consignas.

Es una dinámica que hemos establecido casi de manera indistinta en la compañía y lo hemos usado para cualquier cantidad de procesos y siempre nos regresa al centro y nos hacen *reconocer* a quienes están en ese momento [...] Si algo es seguro es que no hay indiferencia ante el estar, que es convocar la presencia y reconocer la presencia de los demás, y siento que la danza y el entrenamiento permiten eso [...] Estás activando una dinámica de juego que nos permite encontrarnos y alinearnos hacia dónde queremos ir creativamente. (Villaseñor, Abdiel/La Serpiente, entrevista, 26 de mayo de 2021).

Los modos en que se llevan a cabo los *círculos para convocar a los cuerpos* de La Serpiente aseguran la movilización y el involucramiento de todos, la atención sostenida y el ocurrir del juego y de la convocatoria para estar juntos en el momento presente a partir del *encuentro*, conexión de reconocimiento de todos los cuerpos convocados (ver <https://youtu.be/XaOiD5P0fe0>; <https://youtu.be/SiD50kV6wrU>). Mediante este círculo:

Comenzamos a *enunciar* y empezamos a *convocar* a la persona. Es estarte diciendo todo el tiempo "ven aquí, ahora" y es un ejercicio bioenergético que es bien interesante de hacer en la danza y cómo desde ahí activas este poder de la presencia y de que no eres indiferente ante la presencia de uno, ni de otro, ni de otro, sino que es un juego de múltiples relaciones (Villaseñor, Abdiel/La Serpiente, entrevista, 26 de mayo de 2021).

El uso de distancias sociales y personales, así como los constante desplazamientos que son necesarios para la continuación del juego dibujan los lazos que surgen y se afirman con el pronunciamiento de los nombres, el pase y recibimiento de la pelota, la resonancia de las voces y el intercambio de miradas, así como el estado de alerta y conciencia corporal que

matizan las conexiones de *encontrando juntos, co-habitar y empatía-resonancia* (ver cuadro IX).

Cuadro IX. La Serpiente. Círculos para convocar a los cuerpos (Elaboración propia).



El dinamismo de la actividad es un ejemplo claro de una *coordinación distribuida* en la que cada individuo procura lograr una coincidencia temporal con los otros a pesar de la dificultad del ejercicio, lo que apoya la idea de la búsqueda del estado de conjunción y de integrarse socialmente al grupo. Para responder al movimiento de sus compañeros, cada uno de ellos se autorregula, propiciando y conservando las conexiones (ver <https://youtu.be/xN1iw1P2u5w>). Esa sincronicidad y acción conjunta se acentúa cuando se percibe a los otros como genuinamente involucrados en la interacción, cuando se saben

participando no como individuos aislados, sino en conjunto, es decir, cuando hay una intencionalidad similar compartida.¹³⁶

Una dinámica de convocatoria diferente la observamos en un *círculo de miradas* llevado a cabo por los participantes del Encuentro de EPIICO (ver <https://youtu.be/EiW2hiiROHc?t=63> min. 1:00-5:00; cuadro X) quienes, recurriendo al *encuentro*, el *compartir* y la *observación* entre todos participan de un momento de quietud y silencio, donde el reconocimiento de los demás ocurre a partir de la contemplación y el llamado a la presencia:

[Hagamos] un círculo donde podamos vernos todas, todos. Nos vamos a tomar 10 minutos para tener un momento de contemplación, pero con los ojos abiertos observando las cuerpos, los cuerpos, integrando las palabras que escuchamos, las palabras que dijimos, que se dijeron, sólo para ver qué aparece, qué se muestra, y observar a las y los otros y los que somos, no huir hacia afuera. (Participante anónima/EPIICO, círculo para convocar, 17 de septiembre de 2022).

Cuadro X. EPIICO. Círculo para convocar a los cuerpos (Elaboración propia).



Se trata pues de ejercicios que mediante conexiones de congregación refuerzan la colaboración, la empatía, la confianza y la vinculación entre los integrantes. De manera que el llamado a los cuerpos a estar, a ser en el aquí y ahora, así como la valoración de las presencias diversas y el estímulo de formación de lazos afectivos son una base desde la que

¹³⁶ Intencionalidad compartida refiere a estados psicológicos y emocionales que al ser compartidos por el grupo posibilitan comportamientos colaborativos. (Reddish 2013).

inician sus procesos creativos, pues la danza precisa de “no sólo presencia (del cuerpo) ni sólo (la presencia de) cuerpo” (Lepecki 2004, 3).

VII.3 Conexiones proxémico-cinéticas en los círculos de diálogo

Los círculos son una recurrencia que es característica del hacer creativo de los grupos en la que se invierte energía constantemente y, dentro de los cuáles, también se repiten ciertas conexiones proxémico-cinéticas, específicamente de congregación.

Los círculos de diálogo son los diferentes momentos en que, en medio de un laboratorio, antes de empezar una sesión o justo después de una exploración, los bailarines se reúnen sobre la duela, se sientan en círculo e inician un diálogo en el que se comentan y socializan lo experimentado durante esa sesión particular; son pues una manera de llegar a acuerdos, de reflexionar y compartir dichas reflexiones e impresiones que se tuvieron durante los laboratorios o exploraciones, pueden ser tanto un momento de llegada o de salida de una sesión. Tienen la particularidad de que, normalmente, dentro de ellos los integrantes están al alcance del *toque* y hay un intercambio directo de miradas y palabras. La dinámica que se integra entre lo colectivo y lo individual provienen de las conexiones, pero también de los intercambios verbales. Representan pues un esfuerzo colectivo de sumar las observaciones y sentires de todos o de incluirlos en la toma de decisiones, a partir de la concentración de las perspectivas individuales.

Las participaciones individuales que se suceden mediante el *encuentro* y la *reflexión-cosecha*, alimentan la discusión colectiva al *compartir*, reclamando la atención y foco quien lo desee en ese momento para agradecer los descubrimientos, los encuentros y las presencias. El objetivo es la circulación de la palabra, aunque no todos la toman. La disposición circular de los cuerpos que generalmente se adopta obedece a la naturaleza del diálogo grupal, por la necesidad de visualizar a todos los cuerpos y de mantenerse receptivos a todas las voces (ver cuadro XI). Estos diálogos sirven no sólo para seguir conociéndose y relacionándose dentro del acto creativo, sino que abonan a los materiales trabajados.

Aquí también la creación deviene diálogo y encuentro, en el que sucede una “apropiación de la lengua de un Yo que implanta a un Tú” (Lang 2008, 96), una serie de

resonancias donde los cuerpos se comunican, se vuelven recíprocos y responsivos, activan la escucha y la respuesta no sólo desde la piel y la energía, sino por la voz:

Nosotros siempre estamos dialogando, siempre estamos compartiendo [...] y tienen que ver también con la relación de amistad [...] Suena mucho a lugar común esta idea de que somos artistas y somos amigos y somos una familia. Pero en realidad sí creo que los procesos creativos fortalecen mucho las relaciones humanas, o sea, que traspasan la relación exclusiva de trabajo. (Villaseñor, Abdiel/La Serpiente, entrevista, 26 de mayo de 2021).

Desde que empiezas a relacionarte verbalmente con los demás estás haciendo cierta comunión o cierta comunidad con la gente (Martínez, Laura/La Serpiente, entrevista, 12 de enero de 2021).

[El diálogo] siempre es para mejorar lo que estamos haciendo porque siempre sucede después de que bailamos. Terminando de bailar es cuando suceden esas pláticas, para ver "saben qué, esto estuvo muy padre, pero creo que lo tenemos que modificar". Pero siempre es para seguir como avanzando y seguir, o sea no estancarnos en lo que ya estamos (Zúñiga, Sofía/En Corto, entrevista, 30 de junio de 2022).

Terminando nuestras sesiones hacemos estas preguntas, estos cuestionamientos, este intercambio de ideas o sentires (Ortíz, Guadalupe/En Corto, entrevista, 30 de junio de 2022).

Vamos a sentarnos y hacemos nuestro círculo y empezamos a compartir esta otra parte, como las cosas personales, pero cuando lo hacemos en escena, si lo hacemos en ese momento y sí externamos todo, todo, sin filtro (Rodríguez, Vanessa/En Corto, entrevista, 30 de junio de 2022).

En el caso de La Serpiente, en ocasiones hay una cierta monopolización del tiempo de habla de los co-directores, aunque esto también puede obedecer a la personalidad de cada integrante y a la dinámica verbal del grupo, dado que en los diálogos que presenciamos siempre existió la posibilidad de tomar la palabra (ver: <https://youtu.be/oZo7-UUq6mM> y <https://youtu.be/4kcAXZVI0lk>). Por lo menos en estos casos, las participaciones individuales son moduladas y recogidas en un uso del “nosotros” como grupo, conservando el matiz colectivo en esa afirmación de “somos”, “danzamos”, “hacemos”, “vamos”.

Cuadro XI. Círculos de diálogo (Elaboración propia).



Por su parte, a la profesora Nadia Caro le toca promover y animar las intervenciones de sus estudiantes, que no siempre están completamente involucrados en el círculo. Sin embargo, sí prevalecen las posturas de disposición y escucha, de atención, con la dirección y concentración de las miradas hacia quien habla; estos son posicionamientos requeridos para estar a la escucha conservando la vinculación entre todos (ver: <https://youtu.be/hbQxe2tXC-A> y <https://youtu.be/f3jT7-woLu4>; cuadro XI). Para las integrantes de En Corto, los posicionamientos y conexiones claramente colectivas son acompañadas por la verbalización y externalización de los sentires y las experiencias vividas en las exploraciones. En sus círculos existe una autogestión de los turnos para la palabra devenidas de la disposición de sus cuerpos en el *encuentro* (ver <https://youtu.be/rtoELHmZhSU> y <https://youtu.be/s4G2OQzMVw4>; cuadro XI). Los círculos de diálogo para EPIICO son espacios donde se deposita la palabra o las intenciones. Incluso cuando la enunciación es individual y aunque no todos comunican sus pensamientos, las conexiones de *encuentro* y

de *compartir/dar gracias* recalcan el carácter colectivo pues apela a la atención conjunta, por el cruce de miradas, la cercanía de la voz y de los cuerpos (ver: <https://youtu.be/sllgZKad3qA?t=124> y <https://youtu.be/EiW2hiiROHc?t=440>; cuadro XI)

La disposición y distribución de los integrantes, donde todos son capaces de mirarse frente a frente se vuelve necesaria para el diálogo, para la escucha y lectura de miradas, cuerpos y palabras, así como para la presencia de gestos o acciones de *enlace* afectivo (ver cuadro XII), pues los diálogos suelen terminar con un gesto ritual: una pequeña meditación, un gesto para dar gracias; también hay aplausos que celebran y agradecen el trabajo de todos.

Cuadro XII. Enlaces (Elaboración propia).



Tenemos entonces que la estabilidad de las posturas de los cuerpos y su concentración hacia el interior del círculo refuerzan la actitud de atención y consideración, manteniendo el espacio necesario, la proximidad justa que el contexto del diálogo requiere. El círculo es así una *coordinación distribuida* y sinérgica de intercambios verbales y de comportamientos

proxémico-cinéticos, un “sistema interpersonal emergente, auto-organizado y capaz de una coordinación funcional” (Fusaroli 2014). Se trata de una organización espacial y simbólica que enmarca lo común, un territorio para compartir en común y que permite la circulación de las energías y las voces, la contemplación de todos por todos, y que insinúa una especie de pacto colectivo tácito para facilitar la comunicación y mantener las relaciones a la par del espacio creativo de movimiento.

VII.4 Conexiones proxémico-cinéticas en los laboratorios, exploraciones, improvisaciones y jams.

En los laboratorios, los bailarines se entregan y se abren a la creatividad mediante lo que experimentan y por lo que atraviesan (*undergo*) en ese momento, más que por el simple hacer de las cosas (Ingold 2015). Los laboratorios, como lugar de pruebas, son espacios en donde se ejercita la apertura, donde se llama a la presencia del *cuero-bisagra* y del *cuero-contacto*, del *cuero-multitud*. En los procesos llevados desde la colectividad esa apertura e interrelaciones son compartidas por los presentes, quienes llegan con todas sus experiencias previas en las que han aprendido a crear con los otros y consigo mismos.

VII.4.1 Acuerdos y consignas

Normalmente, antes de toda sesión de laboratorio o exploración ocurren interacciones verbales donde se establecen los objetivos o las consignas de la sesión. Si se trata de una guianza dentro de un laboratorio de *contact* (como es el caso de EPIICO, ver <https://youtu.be/pqEoOXbrD4A> min. 0:00 a 1:10), estos son establecidos por una o varias personas; y posteriormente, el guía no interviene para dar observaciones, sino que simplemente deja que la sesión se desarrolle. Si se trata de una situación de aprendizaje en el salón de clases, la profesora propone y muestra los ejercicios, haciendo sugerencias o correcciones a los estudiantes (ver <https://youtu.be/CxDGKmGMk8E> min. 0:00 a 1:47); y si el objetivo es trabajar material para la creación de una pieza coreográfica, los co-directores proponen enfoques particulares y hacen señalamientos específicos para la sesión.

Cuadro XIII. Acuerdos (Elaboración propia).



Laboratorio La Serpiente 12 01 2021



Laboratorio 04 02 2021



Laboratorio 08 04 2021



Laboratorio 07 09 2021



Exploración En Corto 14 06 2022



Laboratorio EPIICO 17 09 2022



(como en el caso de La Serpiente, ver <https://youtu.be/C3Mr8k7LBGU> min. 0:00 a 0:35); pero estos también se pueden discutir en grupo (como sucede con En Corto, ver <https://youtu.be/N8KW9RnZMI8> min. 0:00 a 1:30). Tanto por medio de las conexiones proxémico-cinéticas como por las interacciones verbales, se dibuja y configura el territorio que *cohabitarán* los cuerpos con su danza.

Los cuerpos se conectan mediante *encuentro* y *ayudar a encontrar*, especialmente si es necesario una búsqueda colectiva (ver <https://youtu.be/jzduBu1kEiQ?t=3>, min 0:00 a 7:45), una revisión o reacomodo de lo que se está logrando (ver <https://youtu.be/tTWBVhT2Kzg?t=882>, min. 14: 40 a 16:55), o una indicación por parte del guía o de los directores (ver <https://youtu.be/deHsyC1gXyE?t=137> min. 2:15 a 3:50).

El matiz de estas conexiones está dado por la intención de buscar un consenso. En este momento de los procesos creativos, el acuerdo funciona como un diálogo en el que no solamente se requiere del enunciante con una instrucción a transmitir, sino que se enmarca en un “contexto ético, por la ‘carga-hacia-el-otro’ que puede tener la composición verbal en sí”, y en donde existe, a su vez, una “comprensión respondente” (Hernández 2011, 13). A la par, la comprensión del otro no acarrea la negación de uno mismo, más bien posibilita el entendimiento o descubrimiento de algo mediante la escucha de ese otro.

En una consecuente etapa de los laboratorios y exploraciones, se da paso a la activación de las premisas e indicaciones concertadas en los acuerdos. Como veremos, hemos encontrado a nivel global las recurrencias que, a partir de los desplazamientos y distanciamientos, se presentan dentro de cada una de las exploraciones y laboratorios de forma simultánea y que señalan configuraciones de los cuerpos y el uso colectivo del espacio en: expansiones, aglomeraciones y conjuntos de solos, parejas y multitudes.

VII.4.2 Creando en expansión

Estos episodios se caracterizan por ser aquellos donde prevalece el trabajo individual o por parejas, donde los cuerpos se distribuyen por el espacio disponible mediante conexiones de convergencia y bifurcación. El aumento de la distancia entre los integrantes del grupo y/o la ocupación del espacio extendiéndose (en oposición a la concentración sobre un punto del espacio) no implica una desvinculación sino la primacía de la conexión *cohabitar espacios*,

es decir, la continuidad de la relación dentro del acto creativo a pesar de la separación entre los bailarines.

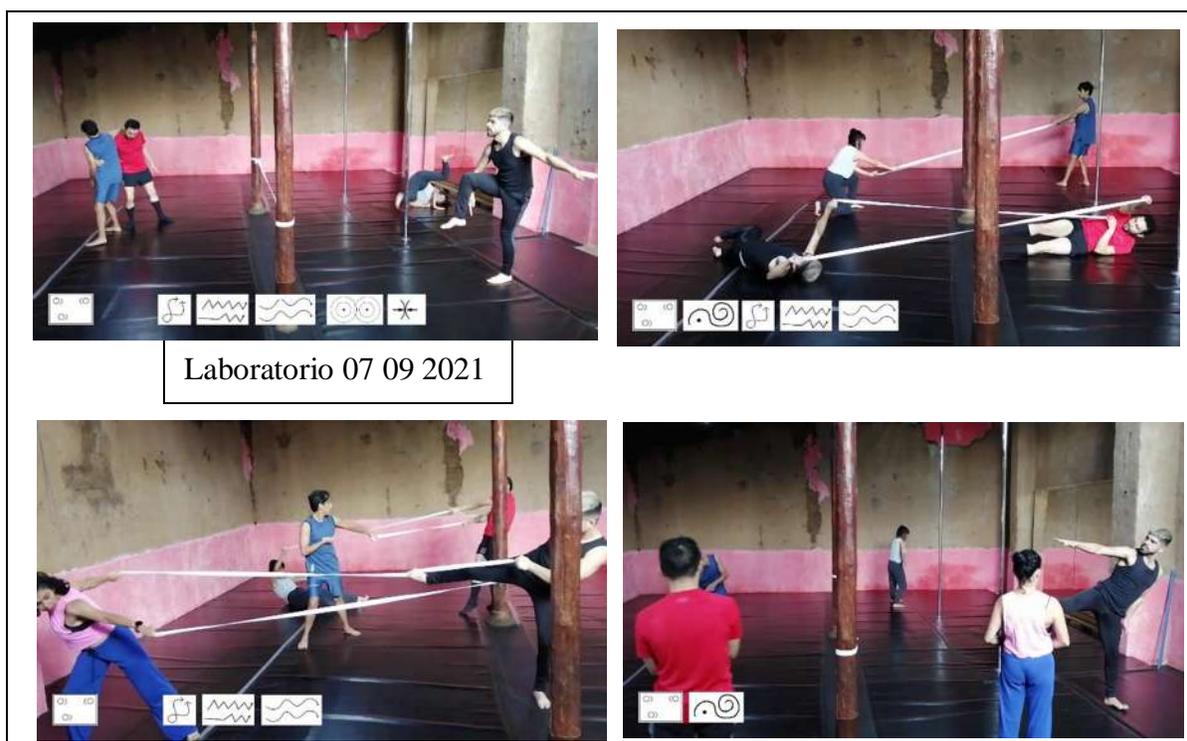
Cuadro XIV. En Corto. Extensión (Elaboración propia).



Un ejemplo de ello lo vemos en la exploración de En Corto (ver <https://youtu.be/N8KW9RnZMI8>, min. 00 a 9:26; ver cuadro XIV) donde al azar han elegido a Dhamar, quien dirige la primera exploración para la obra que se encuentran creando en ese momento. Dhamar guía a sus compañeras por una larga exploración individual, en la que cada integrante se sitúa en el espacio de manera que ni alcanzando los límites de sus kinesferas pueden tocarse.

Separadas entre sí, pero *cohabitando el espacio* del salón, las bailarinas transitan por diferentes estados originados en las palabras de Dhamar, en los que experimentan en su fuero interno aquello que les provoca la imagen de una semilla creciendo hasta ser un árbol. Dhamar las acompaña y las guía, *ayudándolas a encontrar* sensaciones en sus propios cuerpos, pero también experimentando junto con ellas, sensaciones que después se comparten y de las que recogen material para su obra.

Cuadro XV. La Serpiente. Extensión (Elaboración propia).



Mientras tanto, en La Serpiente advertimos que en uno de sus laboratorios (ver <https://youtu.be/tTWBvhT2Kzg?t=300> a partir de minuto 5:00) Laura ha establecido las consignas y aunque antes se encontraba *observando* lo que ocurría, entra al espacio de danza como pareja de Frank, mientras Abdiel, Liliana y Francisco danzan en trío. Todos juegan con resortes largos que sostienen con sus manos y que hacen las veces de extensiones de los cuerpos: aunque no se tocan sus pieles, los movimientos que realizan en la exploración de las posibilidades *influyen* en y *resuenan* con los movimientos de sus compañeros. De nuevo se encuentran en ese espacio físico de la duela, que es ahora reafirmado como el *espacio*

cohabitado de la danza por estar en él, es el adentro que como testigo se puede *observar* desde las gradas y desde el espacio que rodea la duela (ver cuadro XV).

Cada estiramiento de los resortes con los brazos, con los pies o con el peso del tronco hace que su compañero tenga un movimiento diferente del que efectuaría si estuvieran experimentando solos; es un ejercicio pesado para *encontrar juntos*. Laura y Frank extienden los resortes y estos les hacen asumir posiciones e inventar movimientos subordinados a esa unión. Abdiel, Francisco y Liliana juegan también con diferentes posicionamientos, entrecruces y posibilidades que les lanzan las vibraciones de los resortes, y los espacios que dibujan las líneas los convierten en cuerpos aristas de esas figuras dispares.

Durante los procesos creativos de los grupos ocurren distanciamientos proxémicos, y una gran variación de las distancias (de lo social a lo personal y lo íntimo, de lo íntimo a lo social), pero las conexiones aquí activadas mantienen vivo al *cuerpo colectivo* en el presente. Como comenta uno de los integrantes de EPIICO acerca del contacto energético que se presenta a través del espacio: “La danza que se genera entre dos o más personas se da a partir de una relación espacial o energética”.¹³⁷ Es decir, el espacio deviene extensión corporal-energética y los desplazamientos y movimientos están al servicio de la constitución de un juego colectivo que, una vez más, es al mismo tiempo individual y grupal, pero que se desarrolla progresivamente, requiere del pasar del tiempo para que se establezcan las confianzas, se perciban los movimientos, se responda, y se configuren y reconfiguren los posicionamientos.

VII.4.3 Creando en reunión-aglomeración

Estos momentos se caracterizan por una distribución espacial en donde se observan de modo regular combinaciones de conexiones de congregación, convergencia y bifurcación. Existe una redefinición constante de los posicionamientos en relación con un centro y una periferia, lugares territoriales que son instaurados una y otra vez a partir de esos mismos desplazamientos y conglomeraciones de los cuerpos y las energías. Dichos lugares van cobrando un valor simbólico por las reiteraciones, pues son espacios a los que se vuelve una

¹³⁷ Cale Mosi, Blog EPIICO. Práctica 19 de ene contacto físico y energético. sábado, 17 de enero de 2015 <http://epiico.blogspot.com/>

y otra vez: centro, periferia, centro. A partir de ellos también podemos hablar de la creación del territorio móvil de los cuerpos colectivos. Como ejemplo tenemos uno de los laboratorios del Encuentro de EPIICO:

Alejandro nos ha llevado a explorar el movimiento colectivo pensándonos en conjunto como algas, como granos de arena arrastrados por el mar, como remolinos ligeros que encuentran impulso en la espiral de los otros remolinos. Alejandro, quien moviliza las conexiones, es el guía de este laboratorio, pero él mismo está dentro del espacio de la danza y se retroalimenta del acontecer para orientar la práctica.

*Ahora (ver <https://youtu.be/pqEoOXbrD4A?t=391> min. 6:30 a final; ver cuadro XVI) nos hemos separado de nuevo y él nos pide que simplemente indagemos nuestro propio movimiento, explorando nuestra kinesfera por medio de círculos, mediante la sensación de limpiarla o de pintarla, y buscamos dibujar esa kinesfera individual, pero **resonando** con los otros cuerpos presentes y **cohabitando ese gran espacio** de la danza colectiva. Comenzamos a deambular avanzando desde nuestra kinesferas, para conectar con y hacer conciencia de nuestro cuerpo y del espacio que ocupa. Cada uno nos vamos desplazando poco a poco, dibujando una y cien veces con brazos, cabeza, piernas y tronco las líneas que llenan ese espacio de **confluencia** y de **intersecciones**. En disposición, a la escucha, tenemos un manejo dispar de nuestro desplazamiento individual, pero el ritmo que se percibe dentro de la burbuja nos encamina y nos permite evitar las **colisiones** ciegas, porque sabemos que está en juego nuestra seguridad. Y al mismo tiempo, nuestra atención está en las palabras del guía, en ser algas, ser semillas, expandir nuestra burbuja personal.*

Así se va regulando la dirección de las energías y los desplazamientos, al apelar al encuentro de los límites de la kinesfera y a la extensión y expansión de esos límites. El flujo general del *cuerpo-multitud* es graduado por los ires y venires, los avances y retrocesos, las **confluencias** y **divergencias**. Aunque encauzados por las palabras del guía, los cuerpos hacen su propio juego, renueva el flujo y contribuyen a la definición constante de los posicionamientos, que hacen y rehacen la burbuja que los contiene. Estas conexiones permiten también jugar con los tiempos, las aceleraciones y los ritmos, que no son los tiempos de uno solo sino de ambos, de los tres, de los cuatro y de todos. Las subjetividades se articulan con las lógicas colectivas que dirigen las distancias y traslados.

Cuadro XVI. EPIICO. Reunión-aglomeración (Elaboración propia).



*Alejandro modula nuestros ritmos hacia un movimiento más contenido que va **confluyendo** hacia un centro. Su verbalización recibe respuestas corporales que hacen ebullir a la masa. Las **kinesferas** empiezan a **superponerse**, las pieles empiezan responder al **toque**. Nuestro guía nos **ayuda a encontrar** otro flujo más suave, más compacto que nos sigue **atrayendo** hacia un núcleo sin ser ese el propósito de la guianza. En algún momento, todos los rostros parecen estar vueltos hacia ese centro, todas las energías **confluyen** y **resuenan** y seguimos creando el cuerpo de la masa. Somos llevados y nos dejamos llevar los unos hacia los otros, y las fuerzas de **atracción** van cerrando los espacios negativos, de*

manera que la extensión de nuestros cuerpos individuales abarca cada vez menos espacio y cada vez más los cuerpos de los otros.

Los cuerpos se mezclan, giran y son girados, yo me encuentro aún en la periferia o en la membrana de esa masa, pero el movimiento que surge de ese estar tan juntos me hace entrar al centro. El abrazo de la masa es caótico, es bullente, es silenciosamente ruidoso, es cálido y apretado. Al mismo tiempo que sientes los límites de tu cuerpo confirmados por todos esos otros que te están tocando, no sabes bien dónde estás: ¿en medio?, ¿afuera-adentro?, entre.

No hay pausas, sólo transitar, sólo adaptaciones de unos cuerpos a los otros, de los cuerpos al piso, a la atmósfera, al flujo de energías. El ritmo centro-periferia-centro es notable por la acción oscilatoria del *cuerpo-multitud*, del *cuerpo-contacto* y nos señala el territorio de acción, desplazados del centro de la masa hacia las afueras del territorio, el territorio se contrae y expande demarcado por los cuerpos.

Estoy afuera ahora, y en diez segundos la superficie ha mutado y ahora estoy abajo, y estoy en medio de no sé cuántas espaldas, y mi mano se ha quedado allá rozando una mejilla y tejiendo cabellos multicolor, multiespesor, multitextura. Escucho mi aliento, pero si es el mío, ¿por qué lo escucho justo al lado de mi oreja? Donde más pierdo mis límites es donde soy más yo, porque no podría saber que yo soy esta persona si no fuera por los demás que me abrazan (Moreno, Yunuén, notas de campo, 25 de septiembre de 2022).

El **toque** denota la calidad y la naturaleza de la cercanía física, el tacto señala los niveles de intimidad y confianza por cómo y cuánto se tocan los cuerpos, cuán cerca se permiten estar unos de otros, tanto física como emocionalmente. Porque la proxémica puede ser lejana, puede denotar una lejanía o descuido del otro, puede caer en movimientos mecánicos y desconectados de los demás, y las relaciones establecidas pueden carecer de la intimidad y la sensibilidad necesarias. Por ello, cada interacción es una posibilidad que da paso al “espacio entre nosotros”, de la intimidad mutua, y la distancia puede volverse íntima, ya no sólo en términos cuantificables y tangibles, sino de presencia, de percepción y sensación, de unión energética de todos los que convergen en ese gran **encuentro**.

Tacto, visión y los sentidos de propiocepción, cinestesia¹³⁸ y exterocepción actúan como un todo sinérgico y recíproco y se conjuntan en el establecimiento y dinámica de las

¹³⁸ Es decir, basado en el movimiento y la percepción de este, sea visual, auditiva o háptico-sensorial.

conexiones con los otros cuerpos. De manera similar, se abre la posibilidad de sinergia entre ellos: “¿Por qué no podría existir la sinergia entre diferentes organismos si es posible dentro de ellos? [...] Sus paisajes se entrelazan, sus acciones y pasiones encajan exactamente: esto es posible en el momento en el que pertenecemos a la misma consciencia [de estar juntos], por primera vez deja el cuerpo de acoplarse al mundo, se abraza a otro cuerpo, aplicándose meticulosamente a él con toda su extensión” (Ponty, 1964).

*Los cuerpos se siguen reconfigurando y reposicionándose, **influyéndose** mutuamente, afectando unos el movimiento de los otros, entrando y saliendo al núcleo y a la membrana de esa célula de cuerpos. Alejandro, adentro y afuera, como guía y como danzante, nos va provocando una ebullición de energía en el punto en el que estamos más compactos, remueve ese cúmulo que se levanta, y los cuerpos parecen chocar los unos con los otros, hasta que unos empiezan a salir girando y detonan la explosión de todos hacia afuera. Los cuerpos giran y expanden el espacio de la danza y se contienen unos a otros encontrando nuevas ubicaciones, pero encontrando también que seguimos **cohabitando** juntos.*

Como Stark Smith dice, los cuerpos no sólo atraviesan los espacios, sino que los cuerpos son atravesados por múltiples informaciones y estímulos del ambiente, de los otros cuerpos, de los sonidos. Pero esos atravesamientos, en las conexiones, son también expansiones energético-corpóreas. Así pues, también observamos como conformantes de los episodios de reunión-aglomeración los estrechos vínculos entre los movimientos individuo-colectivo, de las conexiones proxémico-cinéticas surge y se prolonga el movimiento de la danza en colectividad por empatía cinestésica, por esa *coordinación distribuida*. *Me muevo porque te mueves, y te mueves porque me muevo.*

El diálogo intercorporal se funda pues en “la relación con otro como yo, de la misma naturaleza, pero en una instancia anterior a la de convertirnos en sujetos; o, mejor dicho, en tensión con la instancia sujeto que somos [...], en una instancia que pone en tensión los contornos de nuestra subjetividad” (Farina y Tampini 2010, 5), pero que busca un equilibrio en el intercambio de papeles de proponer y responder. En esa relación “entre-dos”, al igual que en cualquier relación, hay una constante negociación e incluso conflictos que pueden dar lugar a desencuentros de los ritmos o las velocidades, y que lleva a los danzantes a una serie de reajustes constantes.

Así, ocurren momentos en los que se desplaza el punto de vista del “sólo yo” al sentido de “contigo”, a “nosotros” pues en ciertos puntos se pierde la noción de quién mueve a quién, quién guía a inicia los movimientos, quién introduce la intensidad o la energía, o en el flujo de movimiento de quién se sumergen. Las posibilidades de decidir y de proponer no se cierran, pero lo que se decide o propone se hace en el contexto del compartir y del *entregar y recibir*. Lo que alimenta y hace fluir a los procesos intersubjetivos, son justamente los intercambios, los acoplamientos y las adaptaciones.

VII.4.4 Creando en solos, parejas y multitudes

En estos episodios encontramos principalmente conexiones de convergencia y bifurcación que se van hilando y materializando en una distribución tanto expansiva como de aglomeración, puesto que lo que los distingue es la configuración de los cuerpos como danzantes en conjuntos de solos, parejas o en grupos más grandes. La autorregulación de los movimientos sigue siendo individual, se actúa y acciona desde lo que puede el propio cuerpo, pero las conexiones de *cohabitar*, de *empatía*, e *influencia*, marcan y recalcan el carácter colectivo de la práctica.

Como podemos ver en una de las improvisaciones del grupo de estudiantes (ver: <https://youtu.be/R0-HYUaQxCI>), la profesora también danza con una alumna, al mismo tiempo que da algunas premisas para guiar la improvisación. La posición de la profesora en relación con sus alumnos funciona también como un vínculo de cercanía y sus trayectorias y comportamientos obedecen a las conexiones de *ayudar a encontrar*, pero también suele involucrarse como parte de los ejercicios en pareja para, a partir de ello, facilitar las premisas y mostrarlas junto con alguien más (ver cuadro XVII, improvisación 27).

Al inicio las parejas se mantienen un poco estáticas, apenas tocándose, apenas buscando la *resonancia*. Una pareja camina abrazada, sus *kinesferas superpuestas*, otras van reconociendo a su compañero mediante *toques*, otras separadas siguen la danza de su pareja procurando *confluir*, no imitando sino acompañando y siguiendo, *resonando* y siendo *influidos* por su compañero. Aquí podemos entender otro sentido simbólico del “tocar” y “dejarse tocar”, cuando los afectos entran en juego se comparten las sensaciones de

pertenecer, de estar construyendo algo con otros, de estar disfrutando y creando con otros, o de dejarse llevar por movimientos o impulsos que no pertenecen a uno u otro, sino a ambos.

Cuadro XVII. Clase de *contact*. Solos, parejas, multitudes.



En otro de los ejercicios de improvisación de la clase, los envolvimientos corporales que observamos en algunas de las parejas se desprenden de la indicación de danzar-con, pero también se asocia con una cercanía afectiva que se ha producido en el momento o que es producto del trabajo conjunto durante el tiempo que ha durado el curso (ver: <https://youtu.be/QEWS0QeuxI?t=270>, min. 4:30) Mientras unos dúos tienen un movimiento más dinámico, otros tienen un movimiento más tranquilo y de ternura; la

mayoría danza de pie dibujando con los brazos y el tronco movimientos extensivos, giros y deslices sobre el cuerpo de su compañero. Las conexiones de *kinesferas superpuestas, toque, resonancia, entregar-sostener y resonancia* que vemos también pueden entenderse como arreglos y autorregulaciones conjuntas. Algunas parejas logran la danza esa danza en donde no se sabe quién mueve a quién, y otros realizan una danza por *influencia* de movimientos mutuos. Cada pareja se encuentra inmersa en su propio mundo diádico, pero todas juegan y son parte de la creación de ese momento, *cohabitando ese espacio* de verdor (ver cuadro XVII, improvisación 02).

Para entender las mutuas influencias y resonancias, nos sirve un comentario de Suley Rolnik (2006) sobre los procesos de subjetivación desde la perspectiva corporal:

Si yo te miro sólo con mi capacidad de percepción lo que veo es una forma que rápidamente asocio con mis representaciones y así puedo ubicarte inmediatamente [...] En dos minutos ya estás ahí, fuera de mí. Pero si yo pongo en actividad esa capacidad otra de todos los órganos de sentido, del ojo, del tacto, del olfato, de la escucha, tu presencia viva como conjunto de fuerzas me afecta y pasas a ser una sensación en mi propia textura sensible, como si fueras parte de mi cuerpo. Pero esto no es una metáfora, es real. Todo el tiempo se acumulan sensaciones porque todo el tiempo estás vulnerable al entorno [...] Y esa es la cosa más importante del proceso de subjetivación porque es la dimensión donde el otro existe como presencia viva y real en tu cuerpo, obligando a replantear todo, todo el tiempo.

En estos episodios, los desplazamientos de los cuerpos van trazando líneas que llenan los espacios y en ese estar, los cuerpos se vinculan al espacio, habitándolo, incorporándose e incorporándolo a sí mismos, pero a partir de estar co-presentes. De este modo, podemos decir que los comportamientos y experiencias son determinados por la cualidad recíproca de las dinámicas interpersonales, pero esas dinámicas también construyen subjetividades.

¿Cómo podemos explicar, a partir de estas observaciones, que las percepciones y experiencias individuales se vean influidas por las de otros y se vuelven, por consiguiente, intersubjetivas? Cuando pensamos en la percepción, la concebimos como algo perteneciente a cada individuo. El acto de percibir y de actuar en consecuencia pertenece al ámbito privado, a la experiencia subjetiva, cada individuo depende de su cuerpo y del sistema de acción que lo mueve. Sin embargo, el contacto con el mundo externo al individuo se lleva a cabo dentro de un contexto social, co-construido, por lo que la presencia de cualquier otra persona (y la conciencia de esa presencia) influye en la cognición, las emociones, el comportamiento y el

cómo percibimos e interpreta el mundo, es decir, gracias a ello puede percibir y comprender las acciones de los otros, así como puede identificar y elegir sus propias acciones. Así, la percepción-acción (como un sistema inseparable) y las experiencias son de naturaleza tanto subjetiva como social (Knoblich y Sebanz 2006).

En el contexto de la danza y del trabajo creativo en grupo, el movimiento junto a otras personas (unísono o heterogéneo) afecta la percepción y conciencia de sí mismo, y la regulación de los acercamientos, distanciamientos y desplazamientos con y a partir de los otros nos ayuda a conocer las relaciones entre el espacio personal (la kinesfera) y el de los demás (espacio social). Al mapear las acciones y movimientos de los demás dentro de nuestro propio repertorio se nos posibilita el entendimiento o, al menos, la identificación mutua, logrando así la *coordinación distribuida*. Observemos esa coordinación en momentos más extensos de los laboratorios donde se combinan y mezclan las expansiones, las aglomeraciones y los conjuntos de cuerpos.

Laboratorio de La Serpiente.

Laura y Liliana forman una pareja *cohabitando* el espacio de la duela, pero también, el



espacio danzado por sus cuerpos (ver <https://youtu.be/de7IJTr-Foc?t=130>, min. 2:10 a 5:30). Están una al lado de la otra, no se miran directamente a la cara, pero están enlazadas en una danza que por momentos logra unísonos lentos. Por la vista periférica se perciben y se siguen una a la otra, *confluyen* en las torsiones de sus cuerpos. Unidas y conectadas por *resonancia* e *influencia*, Laura está frente a Liliana, y Liliana lanza un giro para quedar de nuevo frente a Laura, ella imita el giro hacia la otra dirección, que es contestado por otro giro de Liliana. Hay una

breve pausa y, girando de nuevo, Laura sale del espacio que con su danza había creado con Liliana, en *divergencia*.

Las conexiones de bifurcación como la *divergencia* implican el fin de la interacción



con una persona, pero el inicio de otro desplazamiento y otra nueva relación con otros cuerpos, muy pocas veces significan el fin de toda conexión, pues aún quien está fuera del espacio de los danzantes, continua como testigo, *observando*.

Liliana continúa en solitario el ritmo que habían construido juntas mientras Laura la *observa*. Abdiel, que no aparece en este momento en pantalla también *observa, cohabitando el espacio* del salón con ellas. Liliana continúa danzando con giros intercalados con movimientos de su torso, brazos y cabeza, y en una pausa percibe que Abdiel se dirige hacia



ella con una rodada que lo lleva justo a su lado, para formar una nueva pareja. Laura continúa *observando* el juego de sus cuerpos. Abdiel propone un movimiento que los lleva a estar de espaldas, y siguiendo ese flujo, *resonando*, Liliana pasa una pierna por encima de Abdiel que en el momento está en el piso, y en contacto con él, con sus *kinesferas superpuestas* se encuentran en una postura cara a cara y de mucha intimidad. El momento pasa, desdibujan la figura y se encuentran de nuevo de pie. Es entonces cuando Laura es *atraída* a ese espacio e ingresa siguiendo a Abdiel, mientras Liliana se posiciona a un lado de ellos, un poco más separada y permanece quieta mientras Abdiel y Laura juegan juegos de manos y piernas, de posiciones sentadas e hincadas.

Es entonces que Liliana baja a acompañarlos en esa posición, y en ese momento los tres se encuentran exactamente en la misma posición, aunque viendo hacia diferentes direcciones, sus *kinesferas juntas*, hasta que nuevamente Abdiel propone un movimiento que los moviliza e inicia otra



serie de *influencias*, de posiciones sentadas acostadas y en cuclillas que los tres siguen como un conjunto que danza no en busca del unísono sino de *contrastos* que son un constante proponer y responder, y pausa y acción. En cierto momento cambia la música y cambia el ritmo y el flujo. Abdiel y Laura hablan uno con el cuerpo del otro, mientras Liliana mantiene su posición sentada. Abdiel llega a su lado y ella lo sigue a una posición recostada; al mismo

tiempo, Laura lanza sus propios movimientos, que jalan nuevamente a Abdiel del piso, y después a Liliana.

Mediante la acción de la *resonancia* y la *influencia* de los movimientos de uno en el otro y viceversa, encuentran maneras de alcanzar al otro y de extenderse, acciones que al mismo tiempo requieren de la autorregulación y atención del propio cuerpo:

Inician otra serie de juegos de movimientos convulsivos y *resonantes*, giros y saltos que se contestan uno a otro, intercalados con posiciones pausadas, con brazos en el aire y



truncos contorsionados, hasta llegar a una serie de movimientos en canon: primero Laura lanza una posición con la espalda arqueada y los brazos en el aire, la imita Abdiel y después Liliana, y ese *confluir* continúa hasta llevarlos a movimientos lentos que de pronto se vuelven a convulsionar. Es cuando Liliana

sale de su espacio, agachada y girando, en *divergencia*, pero permanece vinculada, *observándolos*. En este trance no hay intercambios verbales, sólo de miradas, respiraciones y energías, es práctica pura.

Los vínculos que han construido los integrantes de La Serpiente se expresan en relaciones de empatía y complicidad, se manifiestan en las distancias íntimas y personales y las orientaciones abiertas y cómodas de sus cuerpos, presentes durante toda la interacción.

No hay manera, al menos en nuestra compañía, de ir a un proceso creativo de largo aliento donde no estés desmantelado [...] Hay un momento donde se va desmantelando y terminan todos conociendo a la persona, porque pasas por mil procesos en lo creativo [...] y entonces cuando nos despedimos de los procesos o cerramos ciclos, lo que sí te puedo asegurar es que nos conocemos. O sea, sabemos qué piensa, qué siente el otro, cómo está, cómo se mueve [...] El propio proceso va haciendo ese desmantelamiento [...] no es un objetivo, es solamente algo que está dentro del mismo proceso y que aparece decantado orgánicamente por el mismo proceso (Villaseñor, Abdiel/La Serpiente, entrevista, 30 de marzo de 2021).

El manejo y la autorregulación de sus distancias y la forma en que se llevan a cabo las conexiones revelan los años de trabajo continuo y de conocimiento mutuo, material personal que también se incorpora en la construcción de sus obras.

Exploración de En Corto.

Previamente, cada integrante ha creado un movimiento de ocho tiempos a partir de las premisas que Dhamar les ha dado. Ahora, en parejas que oscilan entre la expansión y la congregación, se encuentran enseñando el movimiento creado a una compañera. Las bailarinas *cohabitan el espacio* de un salón de danza que suelen utilizar para sus ensayos y prácticas. Sofía y Vanessa practican los movimientos que se han enseñado la una a la otra,



Dhamar y Lupita también. Dhamar les pregunta si ya terminaron y les dice que van a cambiar de pareja, les indica que ahora se mostrarán el movimiento que les donó su compañera anterior y el propio (ver: <https://youtu.be/deHsyC1gXyE?t=600> min. 10:00 – 14:10).

Resonando la una con la otra, cada integrante muestra a su compañera los movimientos que aprendió para que ella también los adquiera con su cuerpo. Con palabras y movimiento, Vanessa enseña a Lupita su propia creación; Lupita va *imitando* a Vanessa y procura memorizar y sentir en su cuerpo el movimiento de ella. Al mismo tiempo, Dhamar muestra a Sofía la secuencia que ella creó y Sofía la *imita*. Dhamar y Vanessa *ayudan* a sus compañeras *a encontrar* en su cuerpo las secuencias nuevas.



Las integrantes de En Corto practican juntas buscando la *resonancia*, repitiendo las series varias veces. Las parejas permanecen cerca una de la otra, en formación de dúos, pero delimitando un mismo espacio de grupo. Conforme hacen más repeticiones, los movimientos



se notan más integrados y van encontrando un flujo común, hasta llegar a un punto en el que, sin ponerse de acuerdo, por *coincidencia*, las cuatro comienzan la secuencia en unísono, *confluyendo* (min 11:06). Aunque han

aprendido los movimientos de sus compañeras, ninguno es uniforme y homogéneo sino activado y encarnado en el cuerpo de cada una.

Al terminar, se reúnen en un círculo para recibir las instrucciones de Dhamar, quien les dice que en el orden en que ellas gusten pasarán al frente para ser *observadas* por el otro dúo.

Dhamar se coloca junto a Sofía mientras Lupita y Vanessa se quedan en el espacio de las observadoras. Dhamar le dice a Sofía que cuando esté lista también ella estará lista. Sofía inicia el movimiento y su compañera la sigue entrando en *resonancia* y por *imitación* de los movimientos que han hecho suyos, *confluyen* en



un unísono de movimiento y voz. Al terminar, ambas danzantes se retiran sonrientes para darles paso a Lupita y Vanessa. Dhamar les da pie para iniciar. Lupita inicia el movimiento y Vanessa la sigue por *imitación*; ambas están lado a lado, pudiendo observarse a la otra en



ocasiones y en otras simplemente recurriendo a lo que acaban de aprender. Se miran entre sí para tratar de recordar la última secuencia y las dos terminan tratando de encontrar el mismo ritmo. Sonrientes también dejan el espacio de esa danza.

Tal como sucede con En Corto, el compartir el movimiento sugiere que por encima de los movimientos de cada una están el movimiento general o intersubjetivo de todas, y que los movimientos subjetivos emergen porque continúan, extienden o dan inicio a los de las demás. De este modo, lo que se entrega individualmente introduce cambios que resuena en el *cuerpo colectivo*, y esos cambios a su vez resuenan en la percepción de cada individuo. Es esa vinculación en la que las experiencias propias son constituidas por parte de las experiencias de los otros y viceversa, es decir, se co-constituyen.

Laboratorio de EPIICO.

Previamente hemos pasado bastante tiempo acordando y entendiendo cómo van a funcionar las premisas de este laboratorio que propuso Erika. Nos hemos reunido en círculo frente a una cartulina donde hemos escrito un poco desordenadamente las combinaciones de premisas que vamos a utilizar para danzar. Lo interesante de este laboratorio es que nadie sabe qué combinaciones elige cada persona, y veremos qué tipo de conversaciones surgen cuando cada uno tiene, por decirlo así, un lenguaje distinto y desconocido para el otro, y cómo nos manejamos en esos encuentros dispares, fugaces, compatibles e incompatibles (Moreno, Yunuén, notas de campo, 20 de septiembre de 2022).



El carácter colectivo de la invitación a elegir las premisas de forma individual en este laboratorio se expresa en la intersección de dos o más interpretaciones de la premisa, las cuales intentan ser comunicadas a los otros, portando cada uno un “léxico corporal” propio. De este modo, se acentúa el hacer común a partir de la voz personal y se exploran los modos de comunicación que son posibles aun cuando los signos de dicha comunicación pertenecen al ámbito privado. *Entonces, al entrar al círculo de danzantes,¹³⁹ uno entra con la consigna en la cabeza y la empieza a hacer cuerpo y puede que en una **intersección** te topes con la*



*emergencia de una conversación. Quien inicia la danza comienza con un acercamiento que es una pregunta, y la otra persona responde quizá con otra pregunta o con una afirmación o una negación, pero existe un intercambio constante de formas comunicativas, incluso con el piso o con el aire. Cada uno guarda la posibilidad de retroceder o continuar, de cambiar de rumbo, de entrar sólo en una **intersección** y seguir su camino o permanecer conversando, o incluso de hacer un soliloquio o de volver al círculo de testigos.*

¹³⁹ La investigadora puede ser identificada en este video portando un suéter largo color crema y pantalones grises.

Hay muchos cuerpos adentro del círculo y yo siento la necesidad y la curiosidad de entrar (ver <https://youtu.be/jzduBu1kEiQ?t=671> desde min 11:10). Entro con mis premisas en la mente, tratando de darles lugar en mi cuerpo a todas. Me encuentro con tríos, solos y multitudes fugaces, y cada persona está hablando su propio idioma; unos se mezclan con otros y las **kinesferas se superponen**, y esos otros lenguajes se **influyen** y se mueven mutuamente. Hay encuentros breves de **intersección**, de **toques** que son roces o caricias



o dibujos. Por un tiempo delinear sola en el aire, en medio de todo ese movimiento, hasta tocar la espalda de una compañera y mover su movimiento con el mío. Aparecen las risas y los giros y flashes de las caras serias o divertidas de quienes nos **observan**, son testigos de nuestras convulsiones y lentitudes. Los cuerpos siguen tocándose y despegándose,



empujando y delineando, juntando y separando kinesferas. Y algunos vuelven al círculo de testigos, otros permanecemos en nuestras danzas, pero **encontrando juntos**, haciendo contacto con personas que hace unos días ni siquiera conocíamos, **cohabitando** con ellos,

haciéndoles y haciéndonos espacios.

Y es que entrar a la jam o hacer laboratorio también es aprender sobre tus fronteras personales (físicas y psicológicas), y sobre las de los demás. Requiere prestar atención al respeto de esos límites que son expresados corporalmente. Siempre vamos de la distancia íntima cercana a la lejana, y aún cada una de las parejas o grupos que se encuentran dentro de su propia burbuja no salen de los límites de la burbuja general (Moreno, Yunuén, notas de campo, 20 de septiembre de 2022).

En esta jam/laboratorio se dan variaciones y matices marcados en los avances y retrocesos, ocurren bifurcaciones. Hay una autorregulación y gestión cinético-proxémica al separarse los caminos, al sucederse breves encuentros, al asumir posiciones y posturas de **divergencia** o al existir **contraste**, remitiendo a distintos sentidos creados por las premisas personales al mismo tiempo en las diferentes parejas, tríos y multitudes.

Aquí se juega con las aglomeraciones y los conjuntos, es una danza donde predominan los puntos de contacto de la cadera, la espalda, los brazos y la cabeza, donde se presenta también la conexión *entregar-sostener*, intercalando los roles para recibir y dar. La piel deja de ser una frontera que separa y se vuelve punto de articulación, fundamento de la co-presencia, al saber que no es posible tocar sin ser tocado, pero se toca porque se invita o se permite, no porque ocurra una intrusión o invasión: “sobre la piel, a través de la piel, se juega la tensión entre delimitación y respiración, protección y vulnerabilidad, percepción y sensación” (Bardet 2012, 189).

*Encontrándonos de nuevo solos o en dúo, compartiendo ese círculo con tres parejas que entregan y sostienen pesos, espalda con espalda, recibo ahora un nuevo dúo que viene y me dibuja, mientras las otras dos parejas juegan lenta e íntimamente. Unas se deshacen y otras permanecen, yo las rondo sola y los rondo también junto con ellas. A otro trío busco dibujarlo en sus superficies. Ahora han entrado nuevos habitantes que dinamizan la atmósfera y los flujos de todos. Ahora somos muchos adentro haciendo ebullición otra vez, espiraleando, **confluyendo**, **interceptando**, **tocando**, **influyendo** cara a cara, con la cadera o con los brazos. Saltan las risas y suena el gong (min. 15:45).*



Nuevamente observamos cómo las conexiones se suceden mediante los acoplamientos activos y la *coordinación distribuida*, es decir, buscados o seguidos, aunque se responda de manera negativa o neutral a ellos (como las colisiones o intersecciones). Existe una auto y una co-regulación de interacciones que se dan siguiendo el flujo del momento, abriéndose al presente, pero también de forma activa puesto que quienes están inmersos en la danza, están siempre conscientes de los otros cuerpos. El moverse con y ser movido por otros no sólo resulta en una sincronía de energías sino en la coordinación distribuida de intencionalidades y voluntades conjuntas, Así, el liderazgo de quien guía puede pasar de unos a otros y difuminarse en ese dar y ceder, recibir y sostener, acompañar y provocar.

Esa co-regulación puede observarse desde fuera, pero también puede ser experimentada subjetiva e intersubjetivamente. El *cuerpo colectivo* se autoregula y establece

sus traslados y conexiones como un cuerpo abierto que reacciona al momento presente y que, en el flujo constante está siempre delimitando su territorio.

Improvisación en la clase de *contact*.

Los alumnos han atravesado la improvisación guiados por su profesora (y por la música) desde un momento contemplativo y muy interno, en expansión, hacia la exploración de movimientos que los trasladan por el espacio del salón de clases y desde los cuales confirman dicho lugar como *cohabitado*. La profesora permanece al margen de la improvisación, su presencia es discreta al fungir como guía, pero también como testigo (ver: <https://youtu.be/CxDGKmGMk8E?t=735>, min. 12:15 al final).

Esta es una improvisación en la que no necesariamente se busca el trabajo en parejas, sino que está abierta a lo que suceda a partir de esa libertad de movimiento personal, teniendo siempre conciencia de los demás. Los estudiantes permanecen con los ojos cerrados o apenas entreabiertos, y con sus desplazamientos dibujan y redibujan sus trayectorias en expansión y congregación, con múltiples *intersecciones*. Incluso sin mirarse, se encuentran en *confluencia* o *coincidencia* y comparten de manera cinestésica frases y flujos de movimiento. El iniciar o dar continuidad a un movimiento se piensa como una donación de sí, dar desde su presente, su tiempo, sus respiraciones y al mismo tiempo se *cohabita* ese tiempo invitando a los otros.



Se trata de una exploración lúdica (min 12:15) en el que la música los hace *resonar* con un ritmo similar. Los cuerpos se encuentran, al estar espalda con espalda o frente con frente, los brazos dibujan contornos, aunque el encuentro sea breve y cada quien sigue su camino y su exploración por el piso, *confluyen* en esa sensación de no querer estar de pie, encuentran de pronto sus *kinesferas superpuestas*, y se perciben con un roce, un *toque* ligero.

De repente se forma una cadena al encontrarse con los pies de un compañero y jalarlos, o al rodar mientras otra compañera se enlaza con otro pie. Los alumnos siguen jugando con



las formas de desplazarse por el piso, se alcanzan esporádica y brevemente, pero saben que están bailando con los otros, aún desde ese estado tan interno y tan individual (min. 13:40). La continuidad de las conexiones refuerza el acercamiento físico y reafirman la

relación colectiva, se percibe un ritmo compartido materializado en la acción conjunta de la danza. Aunque hay múltiples distanciamientos, las danzas se encadenan al pasar de una pareja a otra, o al cruzarse una pareja o un trío con otro cúmulo de cuerpos.

La profesora y la investigadora (como cuerpo-cámara) permanecen en un segundo plano, pero no como espectadoras pasivas. Ella guía mientras el cuerpo-cámara enfoca y experimenta, es también *atraído, cohabita espacios, confluye y observa*.

En el *contact* se acciona por el uso de la superficie de la piel como plano de exploración de sensaciones: rodadas por el cuerpo, siguiendo las líneas de la columna, brazos o piernas en sentido vertical, diagonal u horizontal; el uso de segmentos del cuerpo o puntos de contacto fragmentados; encuentros y separaciones de dos o más cuerpos abarcando el espacio con desplazamientos de direcciones múltiples, no premeditadas; el seguimiento del flujo de espirales, curvas o giros con la parte superior, inferior o el total del cuerpo; o como en este caso, el inicio del movimiento desde el interior, desde las sensaciones internas de cada persona hacia afuera.



Hacia el final de la improvisación, podemos ver que se forma un trío de alumnas (min. 17:45), su danza es suave, sus *toques* son de caricia y cuidado. Una de las danzantes deja el trío y las dos que permanecen se abrazan. Los demás estudiantes se encuentran diseminados por el espacio, casi todos en solo, con la energía en estado de reposo, descansando en el piso.

Pero las dos bailarinas juegan palmas con palmas, y dedos con dedos, hasta que sus manos se separan y frente a frente, con los ojos cerrados, una de ellas lleva sus manos hacia



su pecho mientras la otra se acuesta de espaldas a ella, en un momento de mucha quietud y ternura, cerrando así el movimiento de todos.

La reducción de las distancias y la entrada a los espacios personales e íntimos de las *kinesferas superpuestas* se expresan por ese tipo de posicionamientos, cara a cara, el avance de las cabezas, el toque de las manos, la confianza de los ojos cerrados, pero esto sólo es continuación de todo lo que han transitado individualmente y en conjunto durante la improvisación. Al final, todos se quedan en un estado de tranquilidad y relajación tal que sólo puede lograrse en un espacio de confianza y de seguridad.

El juego de las conexiones en combinaciones multifacéticas ha producido matices reforzados o atenuados por el acortamiento de las distancias. Las direcciones múltiples donde las conexiones se han establecido entre unos, se desvanecieron entre otros, se renovaron o se descartaron en función de la diversidad de ritmos y tiempos, de flujos y de la retroalimentación individuo-colectivo.



En definitiva, las estrategias de creación contenidas en los modos de trabajo de todos los grupos se subordinan a los procesos de intersubjetividad, los procesos afectivos que se comparten, los espacios en los que se conocen, se interpelan, dialogan y resuenan, son inseparables de las interacciones cara a cara. Lo que establece la posibilidad de los diálogos y de la construcción de intersubjetividad es el desarrollo de ambientes que descartan la cosificación del cuerpo, que establecen condiciones de existencia común y que estimulan el reconocimiento del otro como individuo y no como objeto, como un “tú” y no como un “algo” que puede ser sometido a violencia, indiferencia, manipulación, apropiación o dominación (Romeu 2018). El “nosotros” implica entonces la capacidad de experimentar al otro como el

ser que es y de tratarlo como persona, no como un objeto. Merleau-Ponty entiende la experiencia del cuerpo propio como un fenómeno inseparable de la interrelación con el mundo y con los otros:

Es precisamente mi cuerpo el que percibe el cuerpo del otro y encuentra en él una prolongación milagrosa de sus propias intenciones, una manera familiar de tratar el mundo; en adelante, como las partes de mi cuerpo conforman conjuntamente un sistema, el cuerpo del otro y el mío son un único todo, el anverso y el reverso de un único fenómeno y la existencia anónima, de la que mi cuerpo es, en cada momento, el vestigio, habita en adelante estos dos cuerpos a la vez (Merleau-Ponty, M., 1993, p. 365).

Los seres humanos nos descubrimos individuos sólo a partir de formar parte de una colectividad, de ello deriva la experiencia de una subjetividad que solamente se descubre por el estar con otros, pues la presencia y ser de los demás es otra manera de experimentarse a sí mismo. Las experiencias y sensaciones individuales se aprehenden a través de y por el otro, las presencias se expanden y extienden los cuerpos más allá de su propia materialidad.

Hemos hablado mucho de este concepto del *entre*, lo que está en medio de los cuerpos, lo que hay en medio, lo que no es de un lado ni de otro, sino que se construye en medio, juntos [...] Es una cosa que está en potencia y tiene sus polaridades, pero están completamente alineadas. Y es que lo que yo tengo, lo pongo al servicio de algo que no es sólo lo mío, es ya lo comunitario.

Y eso sí o sí se vuelve espejo y se vuelve estímulo, por eso decimos que se trata de una cosa de construir lo que está en medio. Y eso que está en medio es extremadamente potente, porque no podría ser sin lo que yo coloco, ni sin lo que tú colocas, ni si lo que ella coloca, es lo que ya se vuelve comunitario, es cómo desde la responsabilidad de cada quien le abonamos a este objetivo común que es esta creación. (Villaseñor, Abdiel/La Serpiente, entrevista, 26 de mayo de 2021).

Ese algo que dice Abdiel que está en medio, una cosa que va a suceder, que se está transformando desde nuestro sentir corporal. Entonces cómo el cuerpo, otro cuerpo, puede también aportar algo de lo que está en posibilidad [...] y podemos lograr encuentros emotivos y hacer conexiones con los cuerpos de los otros, encontrar el ritmo que hacemos entre todos (Martínez, Laura/La Serpiente, entrevista, 26 de mayo de 2021).

Es el *entre* de las singularidades que conforman a cada ser lo que conforma a la multitud, al *nosotros* que es más que el pronombre de la primera persona del plural. El *entre*, como le denomina el filósofo Martin Buber (1969), determina el espacio donde se da la relación entre personas, es el lugar de las ocurrencias interhumanas, el espacio del diálogo y

del encuentro con el otro y, por tanto, es el lugar de la articulación de la dimensión y del territorio común. En esa conjunción, lo hemos dicho, las individualidades no se mezclan y se vuelven homogéneas, se reafirman, se es un “yo” más “yo” al ser atravesado por el otro porque permite el reconocimiento de lo que le pertenece sólo a sí.

A nivel de experiencia de los individuos, es decir, de lo fenomenológico, es donde se localizan las conexiones del “nosotros”, que articulan un tú y yo y aparecen los ritmos comunes. Este nosotros, como lo plantea Buber, es la encarnación de una “existencia grupal”, cuya base es la acción dialógica. Esta acción no se reduce a la comunicación por el lenguaje, sino que se hace posible también por el *estar* en presencia recíproca, por el reconocimiento del otro mediante el encuentro, y mediante la construcción y el cuidado de los espacios para tales encuentros.

El *nosotros* es una experiencia que debe ejercitarse para “desplazar los muros de nuestra autorreferencialidad” y “ponernos en movimiento”, alejar los miedos, para abrirse y dejarse afectar, para entender que la vida de uno va más allá de sí mismo ¿A partir de qué se pone el *nosotros* en práctica? Marina Garcés (2006), concuerda con Merleau-Ponty en que esto sucede en la dimensión concreta del cuerpo, es un cuerpo implicado desde el momento en que el mundo se conforma de sentidos, gestos, relaciones, cuerpos que no son sólo los propios.

El hecho de que los espacios intersubjetivos deban ser construidos y no estén dados a priori, implica ese trabajo de cruce y de apertura que se da para crear el *entre*, y que reconoce que cada cuerpo es un ser con barreras tanto tangibles como intangibles, pero móviles y mutables conforme crece o decrece la confianza y la empatía, y esa construcción no es necesariamente armoniosa, cómoda o desarrollada en línea recta, tampoco está exenta de la constante responsabilidad por los otros y por uno mismo, por su autorregulación. Existen compromisos éticos, corporales y energéticos en los que se establecen interdependencias. Entre más se ejercitan y desarrollan esas formas de comunicación y apertura desde el *cuerpo-bisagra*, el *cuerpo-contacto*, el *cuerpo-multitud*, más fluida se vuelve la danza, porque “afectar(nos) es una forma relacional de comunicación que nos expone. Por muy leve que sea, puede llevar a un umbral, a un cambio de potencia, a capacidades o a una apertura por experimentar” (Pérez Royo 2017, 212).

Así, en el nivel corporal-relacional de los procesos creativos, las conexiones pueden entenderse como co-gestos que co-mueven a los implicados, aun cuando existen titubeos o lo que podría entenderse como desconexiones o desacuerdos desprendidos de las intenciones y decisiones individuales (choques, colisiones, tangentes), pero que, siguiendo a Stark Smith, continúan implicando una conexión porque ocurren en relación con otro.

Es desde lo corporal, ya no en la premisa ni en la regla, sino en ir entendiendo el espacio y el *timing* que vamos construyendo en conjunto [...] Estar a la escucha es la clave, porque en el momento en el que estuvimos más a la escucha creo que fuimos encontrando desde adentro también, era un impulso desde una gran intuición, ya era muy intuitivo ir ocupando el espacio.

Es una intuición profunda porque no es una intuición solo en la capa del impulso [...] sino que hay una intención de conectarse simplemente. (Villaseñor, Abdiel/La Serpiente, círculo de diálogo, 8 de abril de 2021).

Las interacciones observadas entre los cuerpos, las regulaciones y autorregulaciones de las distancias, los desplazamientos y los posicionamientos de cada grupo, nos llevan a proponer que las conexiones proxémico-cinéticas son parte de la dinámica que permite a cada *cuerpo colectivo* configurarse a sí mismo en un presente continuo, en el aquí y ahora, de su hacer creativo y relacional. Aquello que hace que las conexiones se establezcan simultáneamente es su carácter sinérgico: el movimiento de un individuo que responde al de otro u otros puede ser una acción idéntica (como en la conexión imitación), o puede ser una acción complementaria, pero ambas fundan un acoplamiento temporal y espacial, son acciones comunes que selectivamente (como individuos que danzan un solo, como parejas o como multitudes) se activan en el marco de un todo.

Para cada grupo que colaboró en esta investigación, los principios y búsquedas que movilizan sus acciones son diversas. El objetivo de la danza en colectividad puede ser construir una pieza escénica (como en el caso de los grupos La Serpiente y En Corto Colectivo) o participar en un laboratorio de *contact*, pero el punto clave son los modos en que cada *cuerpo colectivo* se manifiesta como *cuerpo-bisagra*, *cuerpo-contacto*, *cuerpo-multitud* y *multicuerpo* accionando desde la *intercorporalidad*. Los discursos que acompañan los procesos creativos nos permiten comprender mejor los sentidos que dotan a los *cuerpos colectivos* de esos atributos por conducto de las conexiones proxémico-cinéticas, precisando

sus valores y significados en el contexto de la acción creativa y de cómo esta es entendida por los artistas.

Para La Serpiente, se trata de investigar movimientos no efectistas para la construcción de imágenes potentes que puedan constituir una pieza escénica; ellos se basan en la mutua influencia, la confluencia y la resonancia, que no son necesariamente imitaciones sino continuaciones y respuestas al movimiento de los otros cuerpos. Las jerarquías directores-bailarines están señaladas por momentos en las conexiones de observar y ayudar a encontrar durante los entrenamientos y los episodios de acuerdos y consignas. Sus obras, aunque enunciadas como colectivas, conservan la autoría de la directora-coreógrafa o de ambos codirectores.

Una condición básica de la danza es que es en colectivo [...] En términos de proceso siempre hay una relación con alguien más, o en el momento en que expones eso a otro cuerpo, hay una relación. Entonces siempre hay esa cuestión colectiva, hay un momento en el proceso que es colectivo [...] Los procesos son de alto grado de complicidad, no solo en la parte artística sino en la relación humana, porque el arte permite eso [...] La Serpiente no se sostiene sola. Nosotros somos sí, una cabeza, pero la sostienen todas las otras partes y lo que cada quien abona.

En esta cosa de cómo impactamos a otro o nosotros somos impactados por alguien más, esta idea de lo poderoso que es lo que hay en medio de dos o de muchos, cada vez me he ido convenciendo más de que cuando impactamos algo o somos impactados, no es unidireccionalmente [...] Más bien es un juego de relaciones, siempre se impacta multidireccionalmente. (Villaseñor, Abdiel/La Serpiente, entrevista, 30 de marzo de 2021).

La diferencia ha sido fundamental en nuestra identidad, cómo a partir de verse reflejado en el otro o de no verse reflejado en el otro estás creando, estás proponiendo, estás conociendo el mundo [...] Siempre hay algo que es como una secuela de estar con el otro y trabajando con los otros, [...] hay algo que hemos construido en torno al cuerpo que sí es nuestro, que es nuestra identidad, de nosotros.

La creación se vuelve un compartir de conocimiento y de emociones común, con gente que tiene experiencias sensoriales emotivas y de conocimiento racional muy distinta (Martínez, Laura/La Serpiente, entrevista, 30 de marzo de 2021).

La danza es en colectivo, puedes hacer algo solo pero no es lo mismo. Hacer todo por tu cuenta pues es poner tu punto de vista, pero creo que se queda un poco corto porque no hay aportaciones de otros puntos de vista que te ayuden. (Rosales, Liliana/La Serpiente, entrevista, 30 de marzo de 2021).

Por lo que se refiere a En Corto, ellas ensayan formas de exploración que a partir de la guianza rotativa genera material para una obra escénica colectiva; utilizan un método de creación cuyo estilo se basa en la improvisación y la puesta en común de los movimientos, para construir frases que pertenecen a todas las integrantes, a partir de conexiones como la imitación y la confluencia. La única jerarquía que se expresa es guía-bailarinas, aunque esta es temporal y su noción de colectividad señala al grupo como un espacio abierto y en crecimiento, sin una dirección vertical y que guarda la convicción de que dicho espacio es de todas y de nadie.

El propósito de este colectivo es que no sólo seamos nosotras, como “nosotros somos el colectivo y nadie puede entrar y nadie puede salir, y siempre tenemos que ser nosotras”. Si a alguien le interesa, que alguien llegue y quiera trabajar, pues puede participar [...] Cuando el ciclo del colectivo termine para nosotras, pues poderlo regalar a alguien, que no sea que ya se terminó el colectivo, sino que si a alguien le interesa nuestro movimiento pues se lo pasamos y que siga la línea. (Zúñiga, Sofía, entrevista, 7 de junio de 2022).

Justamente fueron los primeros acuerdos, de que este grupo va a existir, pero nadie es directora, nadie es dueña, nadie está a fuerzas, y si te sales pues está bien, pero justamente ahí es donde cedes. Y aquí nadie es dueña, ni de obra ni de nada. (Cázares, Dhamar, entrevista, 7 de junio de 2022).

EPIICO se distingue por el uso constante de las conexiones de toque y de entregar-sostener; al mismo tiempo, investiga prácticas corporales y organizativas que los lleven cada vez más hacia la horizontalidad y desjerarquización de los haceres dancísticos y creativos. Ellos se identifican como un núcleo desjerarquizado donde también se rota la coordinación, y la esencia de su colectivo se encuentra en cómo se llevan a cabo las actividades tanto dentro del espacio de la danza como fuera de la duela, con la implicación de todos los presentes a partir de la responsabilidad personal, del respeto de las perspectivas diferentes, pero también del disfrute del danzar juntos.

No es que cuando danzas eres una comunidad o un cuerpo colectivo y después en la cocina hay dos personas y nadie les ayuda ¿no? Creo que gran parte de la apuesta iba un poco ahí, de cómo en otros espacios que no fueran el piso de danza sucede la danza colectiva, el apoyo, y cómo aparece el encuentro (Franco, Ariadna/EPIICO, círculo de diálogo, 18 de septiembre de 2022).

[En la danza es] estar allí presente y mis reflejos son los que responden y son los que están bailando y están alerta y los que están dialogando con los otros cuerpos o el otro cuerpo ¿no? Y también tiene que ver con construir con las otras [...] No llego yo a imponer mi danza, ni llego a bailar la danza de otras, ¿no? Para mí la danza ideal o la danza así bonita, tiene que ver con esta construcción de los cuerpos bailando (Villedo, Laura/EPIICO, conversatorio, 30 de abril de 2021).

[Es] buscar constantemente ser tu potencia, pero en convivencia y en común, cuando tú eres tu potencia la otra también lo es. Recordar vaciar y recordar soltar para darle espacio a lo que necesita entrar y estar en ti. (Participante anónimo/EPIICO, círculo de diálogo, 17 de septiembre de 2022).

En este cuerpo mío y en este movimiento tan mío, y a la vez tan tuyo. En este cuerpo que no es mío ni tuyo, con un movimiento de los que nos gustan, casi receptivo, digo casi porque no se ve, se vive, pero no se nota, en ese casi está tu cuerpo el mío y también el de él, el de ella (Participante anónimo/EPIICO, círculo de diálogo, 17 de septiembre de 2022).

[Es] abrir mi cuerpo, y abrazar esos mundos [...] y encontrar tu naturalidad en el contacto, en la complicidad, en la escucha y generar conciencia de ser un colectivo, que es algo que se practica (Participante anónimo/EPIICO, círculo de diálogo, 18 de septiembre de 2022).

Hablando de esto del colectivo o la colectiva, pues sabemos que no está ahí todo el tiempo y también tiene que ver con la autorregulación para que sí se haga comunidad, para que sí salga de la zona de danza, para que eso que tú bailas con los demás también suceda afuera (Participante anónimo/EPIICO, círculo de diálogo, 18 de septiembre de 2022).

Mientras tanto, el grupo de estudiantes y su profesora se dedicaron a estudiar las bases y principios del CI, relacionándose a partir de las conexiones, especialmente mediante el toque, el entregar-sostener y la imitación. Aún con la distinción profesora-alumnos que deriva de la situación de aprendizaje, los estudiantes son guiados para investigar y experimentar prácticas que sólo pueden lograrse a partir de la colaboración, el apoyo mutuo, la escucha hacia el propio cuerpo y el de los otros.

Soltar el peso [...] tiene que ver con nuestro carácter, con como enfrentamos también la vida, con cómo nos relacionamos con el otro, y ahí es donde nos podemos dar la oportunidad como, por ejemplo: normalmente soy yo a quien le toca apoyar, y entonces este es el momento en donde me permito también ser apoyada. (Caro, Nadia/clase de *contact*, círculo de diálogo, 4 de mayo de 2022).

Yo voy a darle mi peso porque yo estoy receptiva a su peso y en tanto yo estoy así puedo ceder mi peso, y así es en la vida, sí vas estando al tanto del otro y los otros, y así es como percibes que también tú puedes estarte apoyando con los demás (Estudiante anónimo, círculo de diálogo, 8 de junio de 2022).

[Puedes] prestarle atención a los demás porque les puedes aprender a los demás, puedes ver la disposición de otros cuerpos a lo mismo y justo aprender otros caminos. El proceso sigue siendo colectivo a pesar de que el trabajo sea individual, nunca se pierde ese compartir de todos (Estudiante anónimo, círculo de diálogo, 8 de junio de 2022).

Vemos pues que los grupos integrados más recientemente como EPIICO y En Corto¹⁴⁰ tienen una tendencia más marcada hacia la creación colectiva y horizontal como un posicionamiento político, mientras que La Serpiente, al ser una compañía con dos décadas de trabajo, tienen una estructura marcadamente vertical, aunque sus laboratorios utilizan estrategias creativas en colectivo.

En conjunto, podemos decir que se trata de *cuerpos creativos*, pues se conforman de individuos con un sentido de pertenencia al grupo y dentro del cual se desarrollan y al cual aportan de manera activa partiendo de nociones sobre la danza que dejan atrás la idea del bailarín como instrumento del coreógrafo.

Como *multicuerpos*, nos encontramos con grupos integrados por bailarines pensados no como ejecutantes sino como intérpretes, de diversas edades, constitución física, procedencia y formaciones profesional, y que promueven el rompimiento con los ideales corporales tan arraigados aún en las aulas y en los espacios de la danza profesional.

En su acción como *cuerpo-contacto*, se vinculan mediante las conexiones proxémico-cinéticas, y la creación es propiciada en la dimensión corporal-relacional por esa comunicación corporal que requiere de cuerpos abiertos y responsivos, receptivos a las diferencias, a las energías, los movimientos, los afectos y las ideas de otros. Aquí también surge un *tercer cuerpo*, no como una presencia constante, sino como momentos intermitentes en los que los cuerpos responsivos intercambian fronteras y sinérgicamente comparten y ceden sus pesos, sus desplazamientos, sus aproximaciones y distancias.

¹⁴⁰ En esta generación de agrupaciones jóvenes estaría incluida la propuesta de Colectivo Querido Venado, quienes formaban parte de esta investigación, pero por cuestiones de sus propias actividades y temporalidades, no fue posible incluir. Sin embargo, su posicionamiento como colectivo también es marcadamente político.

Estar abiertos a ser afectados y reconocerse a sí mismos a partir de las diferencias de los otros los articulan como *cuerpos-bisagra*, cuerpos que resuenan, dialogan, se implican y buscan ejercitar continuamente sus sensibilidades (atención, escucha, contacto, convivencia) hacia dichas diferencias, aun cuando tales prácticas no estén exentas de discrepancias o discusiones.

Como *cuerpo multitud*, cada *cuerpo colectivo* conlleva múltiples procesos intersubjetivos e intercorporales que tienen lugar en su *ser-con* y *hacer-con*, en los modos en que cada individuo da de sí al grupo e integra en sí mismo ciertos elementos (movimientos, ideas, energías, atmósferas, perspectivas, afectos) del grupo; de tal manera que en mayor o menor medida, cada uno se reconoce por efecto de la relación con los otros, y la multitud se reconoce como un grupo integrado con una identidad y como espacio/territorio, por temporal que pueda ser esta pertenencia.

VII.5 El cuerpo colectivo: espacio y territorio

Cada momento y cada episodio de los procesos creativos supone una serie casi sistemática, aunque variable, de conexiones que dependen de los demás y del mismo espacio que se establece como territorio. Los integrantes de las agrupaciones también hacen referencia a su grupo como un espacio con funciones y cualidades diversas:

EPIICO es un espacio comunitario creado para practicar, experimentar, investigar y difundir la improvisación de contacto (Franco, Ariadna/EPIICO, conversatorio, 30 de abril de 2021).

EPIICO también es un espacio [donde] sentir la resonancia de las otras, [...] un espacio para desarrollar con mi cuerpo, con mi corporalidad, con esto que me conforma. (Villeda, Laura/EPIICO, conversatorio, 30 de abril de 2021).

El colectivo [es] donde yo expongo mi postura, donde yo expongo mis necesidades creativas, y todo lo que soy, pero junto con otras [...] El colectivo más bien sería este espacio, un lugar donde el cuerpo es libre de experimentar el movimiento. (Cázares, Dhamar/En Corto, entrevista, 7 de junio de 2022).

[El colectivo] es un espacio donde tu propio conocimiento rebota en pensamiento o en ideas [...] es un espacio también de empatía y la sensación de tener un espacio seguro, ya que la mayoría de las veces pues

el trabajo colectivo o el equipo que tú decides con el cual trabajar, pues es un equipo de confianza o personas con las que ya te acomodas. (Cázares, Dhamar/En Corto, entrevista, 28 de septiembre de 2022).

[En Corto] es más como esta apertura de un espacio como para muchos (Zúñiga, Sofía, entrevista, 7 de junio de 2022).

La Serpiente es ante todo un espacio tangible e intangible, es un espacio para la creación y un espacio de creación en sí mismo. Un espacio donde la creación lleva implícitos otros procesos, de investigación, de encuentro, de empatía, de desencuentro también [...] Se construye desde la parte más humana, no es desde la parte material sino es como ese espacio intangible que construimos, y ese espacio es el que más nos demanda acción. (Villaseñor, Abdiel/La Serpiente, entrevista, 12 de enero de 2021).

Es algo que es esa virtualidad, esa parte virtual a la que llamamos compañía, que somos todos y nadie a la vez [...] Tiene mucho que ver con un espacio en el que hay que ceder por una cosa común. (Villaseñor, Abdiel/La Serpiente, entrevista, 30 de marzo de 2021).

La Serpiente es un espacio humano, un espacio virtual. Es ante todo un espacio humano, comunitario, que se hace comunitario por la suma de los individuos. Es un espacio de libertad, es un espacio de identidad que construimos juntos los que constituimos La Serpiente, y es un centro de aprendizaje. (Martínez, Laura/La Serpiente, entrevista, 30 de marzo de 2021).

Los bailarines aluden también al territorio creado por quienes habitan y dan vida a esos lugares:

Saber que es un espacio compartido de pronto resuena mucho con que en este mundo estamos compartiendo espacios todo el tiempo ¿no? y que podemos manejarnos de manera individual pero siempre estamos de algún modo interconectados con todo lo que está sucediendo (Gallardo, Yasmín/EPIICO, conversatorio, 30 de abril de 2021).

Cuando yo elijo entrar al espacio intento habitar todas las veces que yo pueda (Participante anónimo/EPIICO, laboratorio, 17 de septiembre de 2022).

[Hablamos] como de habitar el en medio, el entre [...] la permeabilidad de la frontera, que no tan el adentro y el afuera, sino que es más de cómo habito ese espacio-membrana-permeable, todo es capa y capa y capa (Participante anónimo/EPIICO, círculo de diálogo, 17 de septiembre de 2022).

Cómo siendo masa podemos permitir espacio, podemos permitir aire [...] da también posibilidad de movernos juntos, pero movernos individualmente (Participante anónimo/EPIICO, círculo de diálogo, 17 de septiembre de 2022).

Es un espacio y lo habitamos y al habitarlo lo afectamos y nos afecta (Participante anónimo/EPIICO, círculo de diálogo, 18 de septiembre de 2022).

La dinámica que se construye adentro, que es como lo más comunitario, sea la que determina y no tanto tú, como que en un punto quedas condicionado por la dinámica de adentro no tanto por tu voluntad. Imaginémoslo así, es el espacio, la casa y entro, y habitamos en común. ¿Ese espacio cuál es? un espacio que ha sido diseñado para mí, ¿quién lo diseñó?, el coreógrafo, ¿quién lo diseño? cuando me tocó, lo diseñé con mi compañero, ¿cómo? Nadie nos dijo "tú ponte así", nosotros diseñamos ese espacio, ¿para qué? para el cuerpo del otro [...] O sea yo diseñe esto para él, con él, no para venir con nadie más. Entonces eso tiene una gran implicación relacional (Villaseñor, Abdiel/La Serpiente, círculo de diálogo, 21 de septiembre de 2021).

Quedarnos afuera en esta versión de dos adentro y uno afuera ayuda también a reconocer el adentro con un poquito de distancia, para volver a entrar adentro [...] por eso un poco digo lo de la potencia desde ese lugar, lo de la potencia del unísono porque es algo que yo pude reconocer de fuera muy claramente (Martínez, Ayala/La Serpiente, círculo de diálogo, 15 de diciembre de 2020).

Por lo regular cuando estás a gusto no te quieres salir, sino que te quieres quedar, pero si decides salirte como que ya pone en otras circunstancias a los que se quedan. (Rosales, Liliana/La Serpiente, círculo de diálogo, 15 de diciembre de 2020).

El léxico particular de cada agrupación donde se incluyen las nociones y conceptos como “espacio”, “entrar”, “salir”, “dentro” y “afuera”, subraya la concepción del *cuerpo colectivo* como creador o habitante de territorios móviles. Las configuraciones físicas de dicho territorio pueden ser muy obvias, como ocurre con el espacio circular de la *jam* o el laboratorio: quién está dentro, quién en las periferias y qué hay a las espaldas de los que atestiguan desde las gradas o desde el borde del círculo; el territorio puede delimitarse también por el salón de clases o la duela. Y si bien, de acuerdo con las distancias proxémicas de Hall, los cuerpos manejan distancias sociales y públicas, ese territorio ocupado simbólicamente y físicamente es un espacio íntimo-interior y opuesto al espacio público-exterior. Cuando se

habla de sensaciones de “entrar” al espacio creado por los cuerpos, de construirlo y de habitarlo, se habla de las dimensiones que lo conforman. Deleuze y Guattari se remiten de la siguiente forma al territorio:

Esas casa no preexiste: ha habido que trazar un círculo alrededor del centro frágil e incierto, organizar un espacio limitado. Muchas y diversas componentes intervienen, todo tipo de señales y marcas.

Incluye en sí mismo un medio exterior, un medio interior, un medio intermedio y un medio anexionado. Hay una zona interior de domicilio o de abrigo, una zona exterior de dominio, límites o membranas más o menos retráctiles, zonas intermedias o incluso neutralizadas, reservas o anexos energéticos.

El territorio está esencialmente marcado por índices, y esos índices son extraídos de las componentes de todos los medios: materiales, productos orgánicos, estados de membrana o de piel, fuentes de energía, condensados percepción-acción (Deleuze y Guattari, *Del Ritornello* 2004, 318, 321).

Nuestra subjetividad también se expresa en el espacio, también en él se deposita algo de nosotros, algo cambia por el estar presentes en él, y los modos en que lo habitamos lo construyen y transforman al mismo tiempo. Asimismo, las repeticiones y tendencias de los desplazamientos, trayectorias y relaciones lo ocupan, lo imbuyen de valor simbólico; esas reiteraciones nos hablan de esa acción de habitar y de activar el espacio y así también el espacio como territorio es definido y se le atribuyen funciones (espacio para bailar, para observar, para descansar, para comer), se le otorgan cualidades (espacio lleno, vacío, abierto, cerrado, íntimo, expuesto, etc.), y se le reconocen dimensiones y límites (el espacio de la danza, el espacio de los que observan, dentro, afuera, centro, periferia, entre).

Son componentes para la organización de un espacio, ya no para la determinación momentánea de un centro. Las fuerzas del caos son, pues, mantenidas en el exterior en la medida de lo posible, y el espacio interior protege las fuerzas germinativas de una tarea a cumplir, de una obra a realizar. Hay toda una actividad de selección, de eliminación, de extracción para que las fuerzas íntimas terrestres, las fuerzas internas de la tierra, no sean englutidas, puedan resistir, o incluso puedan extraer algo del caos a través del filtro o la criba del espacio trazado (Deleuze y Guattari, *Del Ritornello* 2004, 318).

El lenguaje metafórico que utilizan los artistas deviene de las experiencias corporales y se ha vuelto una forma comunicativa común entre ellos: “ser en el espacio”, “hacer espacio” o “abrir espacio”, “construir”, que en sí mismos contienen valores éticos fundamentales de la danza en colectivo. Si *cohabitar espacios* es la conexión primaria *sine qua non* ocurre la

creación colectiva ni existe el *cuerpo colectivo*, es entonces parte esencial de la dimensión relacional-corporal de los procesos, y es también independiente de los niveles de horizontalidad alcanzados durante sus etapas. Pero ese coexistir puede ser llevado más allá del espacio del grupo y de la danza.

La práctica corporal hace que podamos trabajar en un nivel de orden y que invitemos a la comunidad a pensarnos en un mayor orden [...] Tiene que ver con cómo nos ocupamos de lo que nos toca y yo creo que la parte artística tiene mucho que ver con eso, la práctica artística es impensable sin un nivel de autorresponsabilidad [...] Es una posibilidad que nos acerca al universo, a entender que el mundo son muchos mundos y que la realidad son muchas realidades y que las creencias son muchas y yo creo que en la medida en que pueda ser más diverso todo, también puede ser mucho más en balance (Villaseñor, Abdiel/La Serpiente, entrevista, 26 de mayo de 2021).

[Podemos] transformar la energía que existía ahí. Entonces pienso que en la vida podemos hacer también esos cambios cuando nuestro entorno está como descompuesto, como inarmónico [...] Pienso más en esta realidad que es la que podemos generar y es la que podemos percibir. (Caro, Nadia/Clase de *contact*, círculo de diálogo, 2 de junio de 2022).

Cohabitar requiere pues de la autorregulación, del estar conscientes y comprometidos con lo que toca a cada uno en cuanto al cuidado de sí mismo y de los otros. En el compartir del espacio (ya sea *observando, imitando, ayudando a encontrar, encontrando juntos, cosechando, compartiendo*) esta convivencia en un espacio-territorio que se ha configurado entre todos y que se *cohabita* como territorio común, es parte esencial del espacio virtual de cada grupo.

Ahora, por fin, uno entreabre el círculo, uno abre, uno deja entrar a alguien, uno llama a alguien, o bien uno mismo sale fuera, se lanza. Uno no abre el círculo por donde empujan las antiguas fuerzas del caos, sino por otra zona, creada por el propio círculo. Como si él mismo tendiera a abrirse a un futuro, en función de las fuerzas activas que alberga (Deleuze y Guattari, *Del Ritornello* 2004, 318).

Aquello que se va “componiendo” por el *entre* de los cuerpos son los sentidos construidos, ese “territorio de las acciones comunes”, del “entre-dos”, va a marcar el adentro y el afuera de esa creación (Tampini 2012). Así pues, el habitar el espacio como territorio no es sólo un hacer metafórico sino experiencial, vivido, y a partir de ello se nombran, asumen como grupo, como compañía, como colectivo. No se trata de usos cotidianos del espacio ni

de comportamientos proxémico-cinéticos comunes, sino los propios del *cuerpo colectivo* o proxemias de la co-presencias:

Otro mundo privado se hace visible a través de la trama del mío y, por un momento, es en él que yo vivo, ya no soy más que el que responde a esa interpelación que se me hace [...] mi mundo privado ha dejado de ser sólo mío; ahora es el instrumento con el cual otro actúa, la dimensión de una vida generalizada se ha injertado en la mía” (Merleau-Ponty 2010, 23).

Pero estos procesos de apertura y reciprocidad no están dados ni siempre ahí, ni provienen de lugares neutrales, sino que se trabajan desde la corporalidad de cada uno, y eligiendo el potencial productivo del *nosotros* como sujetos sobre las alternativas indiferentes o violentas.

CONCLUSIONES

En nuestra investigación, no hemos buscado hacer la descripción de una realidad concreta e incontestable, sino construir nuestra propia interpretación de los fenómenos observados y vividos, aludiendo también a nuestras propias sensibilidades. Así pues, no pretendemos pronunciarnos por la objetividad absoluta de lo que hemos construido y nombrado, pues el planteamiento de una red conceptual y de nuestra propuesta de análisis visual fue una elección epistemológica que guió los modos específicos de designar y explicar esta amalgama de aconteceres, y de entender y manifestar sus sentidos. De ese modo, nuestros conceptos se retroalimentaron de los fenómenos investigados para funcionar como una suerte de “traductores” de una realidad intersubjetiva, intercorporal, encarnada y sensible.

El hecho de concentrarnos en el estudio de las interrelaciones corporales que constituyen a los procesos creativos nos ha permitido conectar nuestra red conceptual con las observaciones y experiencias de dichas interacciones estéticas en contextos específicos, pero este puede trasladarse a otras investigaciones sobre procesos de creación colectiva.

Así pues, al final de esta investigación podemos dar respuesta a nuestras interrogantes iniciales, encontrando que el concepto de *cuerpo colectivo* tiene su fundamento histórico en la noción de creación colectiva, la cual es una tendencia dentro del arte desde la que se apunta a otras formas de convivencia, de organización, de creación. En el campo del arte contemporáneo se han normalizado diversas modalidades de creación colectiva que no dejan de tener una fuerte implicación política, principalmente porque se trata de asociaciones fundadas en la libertad y la voluntad de estar juntos, en la valoración de la diversidad de las corporalidades y de la *coimplicación* de los demás, en oposición a los modos individualistas del capitalismo exacerbado y a la cosificación de los cuerpos. Hemos constatado que la creación colectiva es una actividad colaborativa que puede tener un mayor o menor grado de horizontalidad, pero donde el acto de colaborar y de valorar la presencia y corporalidad del otro se afirma como intención y como fundamento de los procesos creativos.

Fue a partir de la década de 1960 que la creación colectiva dejó de ser una práctica marginal, y a finales de los setenta y principios de los ochenta se desvaneció la noción de *vanguardia* en el arte contemporáneo, pero permanecieron las maneras radicales de enunciar

el cuerpo y de construir corporalidades. Lo mismo sucedió con el enfoque en los procesos, la interrelación del arte con la vida cotidiana y el desdibujamiento de las fronteras entre los artistas y el público, que continúan siendo preocupaciones de la danza contemporánea actual.

Específicamente en México, la raíz del *cuerpo colectivo* en la danza contemporánea se sitúa a finales de los años setenta con los llamados “pioneros” independientes, quienes sentaron las bases para la explosión de agrupaciones a partir de la década de los ochenta. Sin embargo, la introducción de las políticas culturales neoliberales implantó nuevas maneras de acceder al financiamiento, lo que modificó las formas de organizarse de los grupos y, por lo tanto, los modos de llevar a cabo sus procesos creativos. A partir de aquí, el campo de la danza se diversificó: poco a poco desaparecieron las compañías subsidiadas, hubo una multiplicación de agrupaciones creadas “al vapor”, surgieron los poscolectivos y los artistas nómadas, pero todos ellos fueron adaptándose al nuevo clima de trabajo, y aunque este empujaba a los artistas a laborar de forma individual y competitiva, no dejaron de surgir grupos.

La colectividad en la danza actual abarca innumerables variedades, pero éstas resultan de las maneras en que los grupos se han construido a sí mismos como *cuerpo colectivo* y, al mismo tiempo, la noción de colectividad de cada uno incide en sus modos organizativos, en los roles que se desempeñan dentro del grupo, en los grados de autoría que manejan, en cómo desarrollan sus procesos creativos y en las motivaciones de cada persona para formar parte de él. A su vez, los procesos de creación colectiva funcionan mediante sus propias lógicas constituidas *ad hoc*, que a partir de la relación de las diferencias van dando paso a una estética común que expresa el *nosotros* de cada *cuerpo colectivo*.

Una de las aportaciones principales de este trabajo de investigación es la inclusión de la dimensión corporal, puesto que esta se encontraba ausente de las clasificaciones y distinciones que los teóricos del arte han realizado en torno de los grupos artísticos. La hemos destacado como una parte fundamental de lo que los define como *cuerpo colectivo*, dado que el punto focal de los procesos creativos en la danza está en los cuerpos y en las vinculaciones intercorporales que generan y sustentan dichos procesos. Al mismo tiempo, nos pronunciamos por la reivindicación del cuerpo, tanto de la investigadora como de los integrantes de las agrupaciones, como un sitio en el que se asientan inteligencias y sentidos

que, al mismo tiempo, están involucrados en la generación de conocimiento y en los procesos de creación.

Nuestra investigación se concentró pues en las fases de los procesos creativos de cuatro agrupaciones, las cuales refieren a los entrenamientos, los círculos de convocatoria, los círculos de diálogo, los laboratorios y los jams. La propuesta teórica concentrada en la red conceptual ha sido en gran medida compatible con las prácticas y discursos investigados y nos ha permitido mirar, analizar, comprender y explicar las diferentes formas de colaboración de cada grupo. Ello nos llevó a responder nuestras interrogantes acerca de qué elementos e interrelaciones corporales constituyentes de los procesos creativos posibilitan que los *cuerpos colectivos* funcionen como *cuerpo-contacto*, *cuerpo-bisagra*, *cuerpo-multitud* y *multicuerpo*, específicamente señalando cómo estas nociones se manifiestan en las prácticas y discursos de las agrupaciones.

Los procederes creativos de los grupos han ido cambiando conforme el pasar de los años por las circunstancias en que se han encontrado, pero también como resultado de los grados de maduración que han alcanzado como individuos y como artistas, de las búsquedas y objetivos que han perseguido, y de sus concepciones particulares sobre lo que es la danza, el cuerpo y el arte. Así, poco a poco han ido concretando metodologías de creación con cierta estabilidad, aunque no inamovibles, pero que forman parte de su identidad y de su forma específica de ser, hacer y crear como *cuerpo colectivo*.

En la dimensión discursiva, uno de los elementos más importantes que encontramos es que la noción de colectividad está presente principalmente en el reconocimiento de los integrantes como co-creadores que aportan componentes esenciales a la creación. Dichos componentes individuales se incorporan a la visión del grupo mediante las ideas, las historias personales, su corporalidad y la manera de hacerla presente durante las diferentes etapas de los procesos. Los integrantes de cada agrupación señalan que aquello que se produce gracias a la participación de cada uno, no sería posible sin el acto de compartir, sin la disposición de apertura al otro, sin el respeto y la valoración de sus ideas y propuestas, y por supuesto, sin el constante ejercicio de múltiples acuerdos.

Para el análisis visual de la dimensión corporal, propusimos lo que llamamos conexiones proxémico-cinéticas para examinar los modos de interrelación corporal ocurridas durante los procesos de creación, encontrando así respuestas a nuestras interrogantes sobre

las maneras en que operan los *cuerpos colectivos* mediante la intercorporalidad. La observaciones y análisis se orientaron mediante elementos del registro somático de las interacciones, tales como las distancias (íntimas, personales y sociales), las proximidades, los desplazamientos, los posicionamientos y el contacto.

La agrupación y distinción de los tipos de conexiones (primaria, de congregación, de convergencia y de bifurcación) y distribuciones (expansivas, congregadas y diseminadas) ligadas a momentos y episodios específicos de los procesos, nos permitió observar la amalgama de sentidos colectivos e individuales ahí contenidos, objetivando e identificando recurrencias y patrones. Asimismo, nos fue posible señalar y visibilizar comportamientos vinculares que no suelen estar en el foco de las investigaciones de teoría de la danza, y al mismo tiempo, entenderlos desde las nociones de *cuerpo-bisagra*, *cuerpo-multitud*, *cuerpo-contacto* y *multicuerpo*.

De modo que pudimos constatar que los procesos creativos de los *cuerpos colectivos* se fundamentan y activan por mecanismos de percepción cinestésica, por la coordinación distribuida y por el establecimiento de vínculos que resaltan la inclusión del otro, no sólo como parte de una organización artística, como co-autor creativo o como un elemento más de un grupo, sino a nivel corporal-relacional, dado que las conexiones son al mismo tiempo productoras y producto de dichas vinculaciones. Asimismo, identificamos matices característicos de cada grupo que no deben perderse de vista, sin embargo, al enfocarnos en la reiteración de las conexiones surgió un sentido más amplio que nos llevó a la idea de territorio.

La coordinación distribuida de los arreglos corporales conjuntos señala cómo los individuos que integran los *cuerpos colectivos*, y los mismos *cuerpos colectivos* se articulan para moverse y relacionarse en los espacios materiales y simbólicos que *cohabitan* y construyen como territorios flexibles y cambiantes, guardando, a la vez, sentidos y funciones de sincronía colectiva que coadyuvan y alimentan el acto creativo.

Los territorios creados mediante las conexiones proxémico-cinéticas son, de esta manera, espacios que los bailarines delimitan y por los cuáles se desplazan, emergiendo dinámicas intercorporales diversas desprendidas de los variados tipos de conexiones y distribuciones. Estos territorios (materiales y simbólicos) se crean pues para habitarlos junto

con otros. Son co-construidos y co-habitados como espacios de relación, como lugares de circulación de los afectos, los saberes, los sentires y las experiencias comunes.

De modo que, tras nuestra investigación, determinamos que las interrelaciones corporales en diálogo con las nociones de la red conceptual nos permiten la construcción de nuestro concepto de *cuerpo colectivo* como un espacio donde se posibilitan, se activan y se experimentan prácticas significativas de creación y de convivencia. Es el lugar del *cuerpo-bisagra*, de la articulación de las diferencias, donde se funda el *nosotros* mediante el ejercicio de las relaciones proxémico-cinéticas, gracias a la activación del *cuerpo-contacto*. El *cuerpo colectivo* es una existencia creativa que se recrea a sí mismo en su hacer. Es además un lugar para el *multicuerpo* y para la constitución del territorio común habitado por todos los cuerpos integrantes. Es una forma de construir corporalidades a partir de lo que se encuentra en los universos sociales, históricos y culturales que en él confluyen.

El *cuerpo colectivo* se forma por los *entre*, por las relaciones de continuidad y de intercambio del trabajo sinérgico que deviene de la coordinación distribuida de las conexiones proxémico-cinéticas no cotidianas, dinámicas y mutables. Lo que nace de esa conjunción imposible de generar por un solo individuo, porque implica las potencias y experiencias de una diversidad de seres-cuerpo. De esa forma, lo que se produce en la creación sería resultado del encuentro de las subjetividades y de la constitución de estéticas y poéticas compartidas.

La naturaleza sinérgica del *cuerpo colectivo* y la retroalimentación constante de sus integrantes no garantizan el mutuo entendimiento, ni una convivencia pacífica y libre de conflictos, pues existen factores subjetivos como los intereses, motivos y las historias personales que filtran la realidad y guían las acciones individuales. Tampoco implica que necesariamente todos sus integrantes tengan la misma visión del mundo; sin embargo, al saberse parte integral de una realidad compartida y tener un objetivo común, acompañados por la presencia cómplice de otros, se hace posible el intercambio y la comunicación de las visiones en torno de la creación, del arte, de la danza, del cuerpo y de la vida en general, necesarios para que exista la coordinación distribuida y el sentido de conjunción.

Los espacios que se abren para ser habitados y *cohabitados* como territorios que se han organizado y construido una y otra vez, a partir de las prácticas intercorporales que posibilitan

la apropiación y la libertad de acción, son espacios que se habitan en común por cuerpos en apertura y disposición, desde los que se genera y se recrea el *cuerpo colectivo*.

El *cuerpo colectivo* es así, creador y al mismo tiempo habitante del territorio móvil generado por los propios cuerpos que transitan por los espacios materiales y simbólicos de formas expansivas, diseminadas y conglomeradas, donde los bailarines y las bailarinas actúan, se relacionan y se abren a los demás mediante la reiteración de las conexiones proxémico-cinéticas.

Al abrirse y dejar “entrar” al otro en el espacio propio, y al mismo tiempo, “entrar” en el espacio íntimo del otro y conectar con él en territorio común, se le reconoce como un Tú en un cruce recíproco y consensuado de las fronteras personales de un Yo. Esto es ser *cuerpo-contacto*, *cuerpo-bisagra*, *cuerpo-multitud*, *multicuerpo* entendidos como vías que abre la danza para la práctica del *nosotros* en el aquí y ahora. Cuanto más abiertos sean los territorios de los *cuerpos colectivos*, más se promueve la apropiación y autonomía de los tiempos, los intereses, los saberes y las prácticas de sus integrantes, y la extensión de esa autonomía y de ese sentido de comunidad hacia otras esferas de la vida social.

Ahora bien, ¿qué pidió de nosotros esta investigación?, ¿qué dificultades enfrentamos?, ¿qué implicaciones metodológicas y personales se involucraron en nuestro trabajo?, y ¿qué encuentros con lo colectivo se desprendieron del trabajo de campo?

Sabemos que la situación histórica determina siempre a una investigación y para nuestro caso, la pandemia fue un evento imbuido de una tremenda fuerza paralizante que nos obligó a reestructurar y replantear muchos de nuestros objetivos y planes. La nuestra es una investigación sobre el *cuerpo colectivo* que atravesó en periodo largo de aislamiento, de miedo a estar cerca de otras personas y de un temor extremo de entrar en contacto con ellas. Hubo viajes cancelados, reposicionamientos metodológicos, acercamientos virtuales, y ocurrió también que algunas agrupaciones que estaban contempladas en un principio dejaron de trabajar por falta de sustento económico, de espacios para crear, de público y, sobre todo, dejaron de bailar para garantizar la salud de los integrantes y de sus familias. Y, sin embargo, la danza siguió.

Durante y después de la pandemia pudimos constatar que los *cuerpos colectivos* no están dados ya de por sí, sino que deben construirse, crearse y habitar su territorio una y otra vez, deben retejer las redes que los sostienen mediante la presencia, la voluntad y los afectos.

Constatamos, en consecuencia, la necesaria acción vinculante de las conexiones proxémico-cinéticas, de los encuentros cara a cara, del co-habitar. Así, pasado el periodo de mayor peligro, los cuerpos volvieron a reunirse, a tocarse, al principio con miedo y reparos, después con una añoranza poderosa. La danza colectiva reclamó de nuevo sus espacios, y quizá esta vez desde otros lugares de reflexión, de agradecimiento y valoración de lo que ofrece el hecho de danzar juntos.

Personalmente, esta investigación implicó nuestra entrada al campo no sólo como cuerpo-cámara sino como cuerpo danzante. Por la propia naturaleza del fenómeno tratado, fue necesario hacer ese contacto con otras personas y hacer territorio con ellas, traer a colación las experiencias y saberes del cuerpo, abrirse a otros y encontrarse con ellos en un terreno más íntimo. Si bien, *no logro abrirme con todo mi ser, no me expongo completamente, pero sí me dispongo a la apertura. Si eres un cuerpo que se abre, en medio de la multitud es inevitable la atracción, el llamado de la manada.*

¿Dónde encontré esa colectividad a nivel corporal cuando estuve dentro de la danza?, ¿cómo viví esa intersubjetividad intercorporal? Esta sucede no sólo porque hay muchos cuerpos juntos en un espacio, sino por ese cohabitar que es un acuerdo que hicimos todos de forma implícita, acordamos que estamos y somos juntos. En las jams y laboratorios, nuestra relación se caracterizó por la libertad que tuve de hacer mi propia danza o de seguir a otros, pero también por las formas en que la empatía, la resonancia, la influencia, la superposición de nuestras kinesferas ocurrían azarosa pero libremente. Existió siempre la libertad y la disposición para entrar en ellas, y era evidente que sin esas conexiones no podía surgir nuestra danza colectiva; aún en la inmovilidad o los silencios, esas conexiones estaban siempre presentes.

La colectividad intercorporal también se trasladó más allá de los laboratorios, porque confluimos en todos los otros espacios que rodeaban la pista de danza, porque resonamos o chocamos o encontramos juntos, nos bifurcamos o contrastamos, coincidimos o nos observamos en las actividades de cocina, alrededor de la mesa cuando desayunamos, cuando nos relajamos en los sillones o el piso, cuando construimos los círculos para dialogar, pero también para reír y para abrazarnos.

Así que descubrimos y encontramos juntos, y afirmamos que siendo tan diferentes y viniendo de tantos otros lugares, teniendo historias personales tan variadas podemos estar, y podemos respetarnos porque nos comprometimos a mantener y a resguardar ese espacio sagrado en el que, poco o mucho, nos hacemos vulnerables. Y con esa seguridad y esa ausencia de malicia, permití que me tocaras y te toqué y nada pasa, y todo estaba bien, me sentí segura, me sentí honrando tu presencia y tu seguridad, y me sentí honrada y respetada. Porque entonces no somos objetos susceptibles de violencia y manipulación, sino sólo tú y yo. En esa apertura y vulnerabilidad se da el espacio para violentar y ejercer poder, pero elegimos no ejercerlo, no por presión social, no por apariencia, sino porque buscamos un acercamiento real y cálido, desde el corazón (Moreno, Yunuén, notas de campo, 25 de septiembre de 2022). (Dibujo de elaboración propia, hecho durante el Encuentro de Improvisación de EPIICO 2022).



Y entonces mi movimiento se hizo nuevo y no sólo mío, porque se curvaba y surfeaba por tu cuerpo y su cuerpo, y nos surfeamos juntos, y eso que me dijiste te lo respondí de una forma en que yo sola no hubiera podido, porque mi voz es de nosotros. Ese dialogar reconfiguró mi cuerpo y a cada momento era otro y era el mismo pero potenciado. Y si han pasado los días y los fantasmas de la piel se han borrado, yo sigo sin ser el mismo cuerpo que antes de encontrarme con ustedes, y sé que ustedes tampoco son los mismos nunca más.

FUENTES

- A.M., Colectivo. *Colectivo A.M.* s.f. <https://colectivoam.wordpress.com/about/> (último acceso: 27 de Diciembre de 2020).
- Alonso, Rodrigo. «Video danza: otro bastardo en la familia.» *La Hoja del Rojas*, 1995: s/p.
- Ardèvol, Elisenda. «Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales.» *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 1998: 219-240.
- Arrazola, Taxos. *Creación Colectiva. Teorías sobre la noción de autoría, modelos colaborativos de creación e implicaciones para la práctica y la educación del arte contemporáneo. (Tesis de Doctorado)*. Bilbao: Universidad del País Vasco/EHU, 2012.
- Banes, Susan. *Terpsichore in sneakers: Post-Modern Dance*. Hanover: Wesleyan University Press, 1987.
- Banes, Susan. «The birth of the Judson Dance Theatre: "A Concert of Dance" at Judson Church, July 6, 1962.» *Dance Chronicle*, 1982: 167-212.
- Bardet, Marie. *Pensar con mover: un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2012.
- Barnsley, Julie. *El cuerpo como territorio de la rebeldía*. Caracas: UNEARTE, 2013.
- Barragán, Cristina. «La indagación como forma creativa de construir la realidad.» En *Encuentro Internacional de Investigación de la Danza*, de Elizabeth Cámara. Ciudad de México: CENIDI-Danza, 2008.
- Barrera, Marcos. «Holística.» 2019: 1-24.
- Barthes, Roland. «La muerte del autor.» *Teoría Literaria*. 1968. <https://teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/06/barthes-la-muerte-del-autor.pdf> (último acceso: Septiembre de 2021).
- Baud, Pierre-Alain. *Una danza tan ansiada. La danza en México como una experiencia de comunicación y poder*. Xochimilco: UAM, 1992.
- Benhumea, Nayeli. «Pola, la que bailaba con la cámara en la mano.» *Academia*. 2014. https://www.academia.edu/29704621/Pola_la_que_bailaba_con_la_c%C3%A1mara_en_mano (último acceso: 15 de abril de 2020).
- Bernal, M. «Maya Deren: cámara y ritual.» *Caiana*, 2018: 77-85.

- Botelli, Mabel. *A rede rendada: Tecendo a criação coletiva em Dança (Tesis de doctorado)*.
Río de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. Instituto de Psicologia, 2012
a.
- Botelli, Mabel, Ruth Machado, y Marcus Machado. «Construir singularidades y colectividad:
la creación colectiva en danza.» *Tramas*, 2012 b: 127-152.
- Bourriaud, Nicolas. *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- Brozas, María. «Pedagogía del cuerpo sensible: tacto y visión en la danza.» *Movimiento*,
2017: 1039-1051.
- Buber, Martin. *Yo y tú*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1969.
- Burt, Ramsey. *Judson Dance Theater. Performative traces*. Nueva York: Routledge, 2006.
- Butler, Emily. «Temporal Interpersonal Emotion Systems: the “TIES” that form
relationships.» *Personality and Social Psychology Review*, 2011: 367-393.
- Cardona, Patricia. «La danza en México en el terror de los ochentas.» En *La danza en México.
Visión de cinco siglos. Vol. II. Antología: Cinco siglos de crónicas, crítica y
documentos (1521-2002)*, de Patricia Cardona, 480-484. Ciudad de México:
INBA/CENIDI-Danza, 2002.
- Carvalho, Isabel. «La aparición del cuerpo en la danza.» En *Lecturas emergentes sobre danza
contemporánea. Nuevas reflexiones y exploraciones críticas en Chile*, de A Maxwell,
89-104. Santiago: LOM, 2015.
- Castillo, Sonia. «Una mirada sobre el giro corporal en Colombia.» *Cuadernos de Música,
Artes Visuales y Artes Escénicas: Giro Corporal*, 2015: 9-15.
- Cázares, Dhamar, entrevista de Yunuén Moreno. *Sesión 01* (7 de junio de 2022).
- Chang, Heewon. *Autoethnography as Method*. New York: Routledge, 2008.
- Chrysagis, Evangelos, y Panas Karampampas. *Collaborative Intimacies in Music and Dance.
Anthropologies of Sound and Movement*. Nueva York: Berghahn Books, 2017.
- Collective. *Contact Quarterly. Dance and Improvisation Journal*. s.f.
[https://contactquarterly.com/cq/unbound/index.php#category=contact-
improvisation](https://contactquarterly.com/cq/unbound/index.php#category=contact-improvisation).
- Contreras, Javier. «En torno a la poiesis dancística escénica contemporánea de América
Latina.» En *Encuentro Internacional de Investigación de la Danza*, de Elizabeth
Cámara. Ciudad de México: CENIDI-Danza, 2008.

- Corto, En. *¿Qué cosa fuera? [Fotografía]*. 2019.
<https://www.facebook.com/escenaencorto/photos/pb.100063768780793.-2207520000../480683189547398/?type=3>.
- Crespo-Martín, Bibiana. «Acerca de las prácticas artísticas participativas contemporáneas como catalizadoras de la sociabilización.» *Historia y comunicación social*, 2018: 275-286.
- Crisóstomo, Francisca. «Entre un gesto y una práctica. Algunas articulaciones con una reflexión política en danza.» En *Lecturas emergentes sobre danza contemporánea. Nuevas reflexiones y exploraciones críticas en Chil*, de A. Maxwell, 77-88. Santiago: LOM, 2015.
- Cross, Edmond. *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2003.
- Crow, Thomas. *El esplendor de los sesentas*. Madrid: Ediciones Akal, 2001.
- Cruz, Eduardo, y Carlos Lara. *1988-2012. Cultura y transición*. Cuernavaca: Universidad Autónoma de Morelos - Instituto de Cultura de Morelos, 2012.
- Dallal, Alberto. *La danza en México en el siglo XX*. Ciudad de México: CONACULTA, 1997.
- David, Anne. «Ways of moving and thinking: the emplaced body as a tool for ethnographics research.» En *Performance and ethnography: Dance, Drama, Music*, de P. Harrop, 45-52. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2013.
- Del Marmol, Mariana, y Mariana Sáenz. «¿De qué hablamos cuando hablamos del cuerpo desde las ciencias sociales?» *Question*, 2011: 1-10.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama, 1997.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. «Del Ritornello.» En *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia.*, de Gilles Deleuze y Félix Guattari, 317-358. Valencia: Pre-Textos, 2004.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. «Introducción: Rizoma.» En *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia.*, de Gilles Deleuze y Félix Guattari, 523. España: Pre-Textos, 2004.
- Delgado, César. «De la danza contemporánea independiente en México a la danza posapocalíptica (1980-2007).» En *Encuentro Internacional de Investigación de la Danza*, de Elizabeth Cámara, 266-274. Ciudad de México: CENIDI-Danza, 2008.

- Ejea, Tomás. *Poder y creación artística en México. Un análisis del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA)*. Xochimilco: UAM, 2011.
- Elkins, James, Kristie Mcguire, Maureen Burns, Alicia Chester, y Joel Kuennen. *Theorizing Visual Studies. Writing through the Discipline*. Nueva York: Routledge, 2013.
- Ellis, Carolyn, Tony Adams, y Arthur Bochner. «Autoetnografía: un panorama.» En *Autoetnografía. Una metodología cualitativa*, de Silvia Bénard, 17-41. Ciudad de México: UAA-COLSAN, 2019.
- EPIICO. *Conversatorio*. Ciudad de México, 30 de abril de 2021.
- . *Experimentación, practica e investigación en improvisación de contacto*. s.f. <https://www.facebook.com/EPIICO-experimentación-practica-investigación-en-improvisación-de-contacto-822330897798242> (último acceso: octubre de 2021).
- . «Sin título [Fotografía].» *EPIICO*. s.f. <https://www.facebook.com/EPIICO-experimentaci%C3%B3n-pr%C3%A1ctica-investigaci%C3%B3n-en-improvisaci%C3%B3n-de-contacto-822330897798242/photos/1127870330577629>.
- Espinosa, Elia. «La investigación como creación en una historia del arte experimental.» En *Encuentro Internacional de Investigación de la Danza*, de Elizabeth Cámara. Ciudad de México: CENIDI-Danza, 2008.
- Farina, Cynthia, y Marina Tampini. «Desestabilizar la disciplina: cuerpo y subjetividad en contact improvisation. .» *Memoria Académica*, 2010: 1-13.
- FONCA. 2020. <https://fonca.cultura.gob.mx/> (último acceso: 17 de Diciembre de 2020).
- Foster, Susan. «Coreografías de la protesta.» En *Componer el plural. Escena, cuerpo, política*, de Victoria Pérez y Diego (eds.) Agulló, 71-106. Barcelona: Ediciones Poligrafía, 2016.
- . *Corporealities. Dancing knowledge, culture and power*. Nueva York: Routledge, 1996.
- Fusaroli, Riccardo. «Dialog as interpersonal synergy.» *New Ideas in Psychology*, 2014: 147-157.
- Gaggioli, Andrea, et. al. «Psychophysiological Correlates of Flow During Daily Activities.» *Annual Review of Cybertherapy and Telemedicine* , 2013.
- Galea, Carolina. *Autoorganización del trabajo en las artes escénicas en Chile (Tesis de Magister)*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 2015.

- Galea, Carolina. «Organizaciones artísticas, entre la creación y la gestión.» *Primer Congreso Latinoamericano de Gestión Cultural*, 2014: 1-18.
- Garcés, Marina. «Entre nosotros.» *Espaien blanc*. 19 de Diciembre de 2006. <http://espaienblanc.net/?cat=6&post=552> (último acceso: Agosto de 2020).
- . *Un mundo común*. Madrid: Bellaterra, 2013.
- . «Un mundo entre nosotros.» *Espai en blanc*. 03 de Marzo de 2009. http://espaienblanc.net/?page_id=759 (último acceso: Septiembre de 2020).
- Ginton, Yaniv. «Contact Improvisation Underscore Glyphs - by Nancy Stark Smith.» *YouTube*. 04 de Agosto de 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=YaLs3dcdIU> (último acceso: 19 de febrero de 2022).
- González, Ximena, Jesús Siqueiros, Katia Castañeda, y Evoé Sotelo. «Conferencia Neurodanza y coordinación interpersonal: la emergencia del nosotros.» *Facultad de Medicina. UNAM*. 17 de agosto de 2019. https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=1262359133924161 (último acceso: 20 de febrero de 2022).
- Grau, Jorge. «"Los límites de lo etnográfico son los límites de la imaginación". El legado fílmico de Jean Rouch.» *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 2005: 1-20.
- Green, Charles. *The Third Hand. Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2001.
- Hall, Edward. «A System for the Notation of Proxemic Behavior.» *American Anthropologist*, 1963: 1003-1026.
- Henríquez, Eduardo. «El etnógrafo y la cámara en la producción audiovisual de productores informales.» *Revista de Ciencias Sociales y Humanas*, 2017: 93-115.
- Hernández, Silvestre. «Dialogismo y alteridad en Bajtín.» *Contribuciones desde Coatepec*, 2011: 11-32.
- Ingold, Timothy. «The creativity of undergoing.» *Pragmatics&Cognition*, 2015: 124-139.
- Institute for Northern Culture. «Ingold - Thinking through making.» 2013. Youtube, s.f.
- Janevski, Aina, y Thomas Lax. *Judson Dance Theater. The work is never done*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 2018.
- Jara, Rolando. «En torno al concepto de autor en experiencias de creación colectiva en los albores del siglo XXI.» *Flujos y Rutas*, 2017: 64-68.

- Jussilainen, Anna. «Contact improvisation as an art of relating: The importance of touch for positive interaction.» *Journal of Dance & Somatic Practices*, 2015: 113-127.
- Knoblich, Gunther, y Natalie Sebanz. «The Social Nature of Perception and Action.» *Current Directions in Psychological Science*, 2006: 99-103.
- Koeltzsch, Grit. «The body as site of academic consciousness. A methodological approach for embodied (auto)ethnography.» *Academia Letters*, 2021.
- Krent, Martin. «Interview with Grant Kester.» *The Political Sphere in Art Practices*. 10 de Diciembre de 2013. http://martinkrenn.net/the_political_sphere_in_art_practices/?page_id=1878 (último acceso: Septiembre de 2021).
- Laddaga, Reinaldo. *Estética de laboratorio. Estrategias de las artes del presente*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2010.
- Lang, Silvio. «La imaginación coreográfica.» En *Encuentro Internacional de Investigación de la Danza*, de Elizabeth Cámara. Ciudad de México: CENIDI-Danza, 2008.
- Leal, Pilar, y Estefanía Pereira. *Historicidad corporal y el cuerpo en la danza (Tesis de licenciatura)*. Santiago de Chile: Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 2013.
- Lepecki, André. «Introduction: Presence and body in dance and performance theory.» En *Of the Presence of the Body: Essays on Dance and Performance Theory*, de André (editor) Lepecki, 1-13. Middletown: Wesleyan University Press, 2004.
- Lusini, Valentina. «Collaborative Art Practices and their Dynamics.» *Visual Ethnography*, 2017: 9-19.
- Mandoki, Katya. *Prácticas Estéticas e Identidades Sociales (Tesis de. Ciudad de México: Siglo XXI Editores/CONACULTA, 2006.*
- Manning, Erin. «Incipient Action: The Dance of the Not-Yet.» En *Relationescapes: Movement, Art, Philosophy*, de Erin Manning, 13-28. Massachusetts: The MIT Press, 2009.
- Manning, Erin. «Introduction.» En *Politics of Touch. Sense, Movement, Sovereignty*, de Erin Manning, XI-XXIII. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.
- Marcelo, Arnold, y Francisco Osorio. «Introducción a los Conceptos Básicos de la Teoría General de Sistemas.» *Cinta de Moebio*, 1998: 40-49.

- Marín, Teresa. *Creación Colectiva. Análisis comparado de los equipos de artes visuales en la Comunidad Valenciana de 1981 a 2000*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2008.
- Marín, Teresa. «Estrategias de creación colectiva e el arte contemporáneo.» En *Tecnologías y estrategias para la creación artística*, de Teresa Marín y Anja Krakowski, 209-230. Elche: Universidad Miguel Hernández, 2007.
- Marín, Teresa, y Enrique Salóm. «Los colectivos artísticos: microcosmos y motor del procomún de las artes.» *Teknocultura. Revista de Cultura Digital y Movimientos Sociales*, 2013: 49-74.
- Martínez, Laura, entrevista de Yunuén Moreno. (15 de Diciembre de 2020).
- Martínez, Laura, entrevista de Yunuén Moreno. (26 de Mayo de 2021).
- Maturana, Humberto, Varela, y Francisco. *De Máquinas y Seres Vivos: Autopoiesis, la Organización de lo Vivo*. Buenos Aires: Lumen, 2003.
- Mena, María del Carmen. *El cuerpo creativo para la creación coreográfica de la danza contemporánea cubana actual (Tesis de doctorado)*. La Habana: Universidad de las Artes. Facultad de Arte Danzario, 2013.
- Merleau-Ponty, Maurice. *La visible y lo invisible*. Buenas Aires: Nueva Visión, 2010.
- Molina, Paloma. «La noción de corporalidad en la danza contemporánea.» En *Lecturas emergentes sobre danza contemporánea. Nuevas reflexiones y exploraciones críticas en Chile*, de Adeline (ed.) Maxwell, 105-118. Santiago: LOM, 2015.
- Montejano, Coral. «La democracia del cuerpo o inflar los cachetes.» *Nexos*, 2016: 1-6.
- Mora, Rita. «Antropología a través de la cámara.» *Fuimos peces. Diario de campo*. 18 de febrero de 2018. <https://www.fuimospeces.mx/single-post/2018/02/22/Antropologia-camara> (último acceso: 08 de mayo de 2020).
- Moreno, Martha Yunuén. *Política Cultural y Educativa en la Profesionalización de la Danza Contemporánea en Morelia (1970-2009) (Tesis de Maestría)*. Morelia: UMSNH, 2017.
- Moreno, Yunuén. «La Serpiente durante un laboratorio/remontaje [Fotografía].» 2021.
- Müller, Björn. «Organizational creativity revisited. An audio-visual ethnography of the production of contemporary movement and dance theater as ‘making events work’.» *Academia*. 2012.

https://www.academia.edu/1887633/Organizational_Creativity_Revisited_-_An_audio-visual_ethnography_of_the_production_of_contemporary_movement_and_dance_theater_as_making_events_work_.

- Muntayola-Saura, Dafne. «Conocimiento experto y etnografía audiovisual: una propuesta teórico-metodológica.» *EMPIRIA.Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, 2010: 109-133.
- Muntayola-Saura, Dafne. «El video y la danza: cómo la etnografía audiovisual modifica la mirada sociológica.» *RBSE Revista Brasileira de Sociología de Emociones*, 2017: 57-74.
- Náser, Lucía. «Entre institucional y plebeya: historias de la danza y la nación mexicana. Un diálogo con Margarita Tortajada.» *Instituto de Estudios Críticos. Boletín*, 2013.
- Novack, Cynthia. *Sharing the dance. Contact Improvisation and American Culture*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1990.
- Nudler, Alicia, y María Jacquier. «El giro corporal en las artes temporales: danza teatro y música.» *Actas de ECCoM*, 2015: 183-192.
- Ocampo, Carlos. *Cuerpos en vilo*. Ciudad de México: CONACULTA, 2001.
- Ocampo, Carlos. «De la compañía al unipersonal: expansión y colapso de las factorías de danza en el siglo XX.» En *La danza en México. Visión de cinco siglos. Vol. I. Ensayos históricos y analíticos*, de Patricia Cardona, 823-234. Ciudad de México: INBA/CENIDI-Danza, 2002.
- Ocampo, Carlos. «Principio y fin. Danza contemporánea independiente en México.» En *La danza en México. Visión de cinco siglos. Vol. II. Antología: Cinco siglos de crónicas, crítica y documentos (1521-2002)*, de Patricia Cardona, 489-482. Ciudad de México: INBA/CENIDI-Danza, 2002.
- Olvera, Alejandra. *El Cuerpo. Una conceptualización desde la danza nueva (Tesis de Maestría)*. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2008.
- Osorio, Jesús. *Creación Colectiva: doble lectura de un proceso artístico. Estética y relación en un experimento performático contemporáneo*. Málaga: Universidad de Málaga, 2016.

- Pérez Royo, Victoria. *Componer el plural: Escena, cuerpo, política*. Barcelona: Polígrafa, 2017.
- Pérez Royo, Victoria. «Danza en contexto. Una introducción.» En *A bailar a la calle! Danza contemporánea, espacio público y arquitectura*, de Victoria Pérez Royo, 13-65. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2008.
- Petric, Vlada. «Vertov as a Theorist.» *Cinema Journal*, 1978: 29-44.
- Pineda, Patricia. «Vida, obra y milagros de la danza contemporánea independiente en el Distrito Federal.» En *La danza en México. Visión de cinco siglos. Vol. II. Antología: Cinco siglos de crónicas, crítica y documentos (1521-2002)*, de Patricia Cardona, 493-501. Ciudad de México: INBA/CENIDI-Danza, 2002.
- Popper, Frank. *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*. Madrid: Akal, 1989.
- Quiariarte, Berenice. «Adiós a Ballet Independiente.» *Nexos*, 07 de Abril de 2018 a.
- . «Un colectivo para transformar la danza en México.» *Nexos*, 13 de Febrero de 2018.
- Ramos, Germán. *Del Yo y Tú a la comunidad socialista en Martin Buber (Tesis de Licenciatura en Filosofía)*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 2013.
- Ramos, Roxana. «El papel del investigador como creador de conceptos e ideas.» En *Encuentro Internacional de Investigación en Danza*, de Elizabeth Cámara, 69-75. Ciudad de México: CENIDI-Danza, 2008.
- Redacción. «Fallece creador del Ballet Teatro del Espacio.» *El Economista*, 06 de Diciembre de 2011.
- . «En riesgo el Ballet Independiente por crisis.» *El Siglo de Torreón*, 18 de Febrero de 2018.
- . «¡Adiós al Ballet Nacional de México!» *Proceso*, 24 de Julio de 2006.
- . «La odisea de Ballet Teatro del Espacio.» *Proceso*, 19 de Octubre de 2009.
- Reddish, Paul, et. al. «Let's Dance Together: Synchrony, Shared Intentionality and Cooperation.» *PLoS ONE*, 2013: 1-13.
- Rodríguez, Ana. «Gladiola Orozco se muestra abatida por el futuro del Ballet Teatro del Espacio.» *La Jornada*, 23 de Septiembre de 2009.
- Rodríguez, Vanessa, entrevista de Yunuén Moreno. (30 de junio de 2022).

- Rodríguez, Violeta. *El Movimiento de Danza Contemporánea Independiente Mexicana: Una Visión Sociológica de la Práctica Dancística (Tesis de Licenciatura)*. Ciudad de México: UNAM, 2010.
- Rojas, Janeth. «Proxémica: las distancias personales y situacionales.» *Ruta Antropológica. Revista Electrónica de Estudiantes del Posgrado en Antropología*, 2016: 55-65.
- Rolnik, Suelny. *Revistas Mu*. 19 de septiembre de 2006. <https://lavaca.org/notas/entrevista-a-suely-rolnik/> (último acceso: 2021).
- Romeu, Vivian. «Buber y la filosofía del diálogo Apuntes para pensar la comunicación dialógica.» *Dixit*, 2018: 34-47.
- Rouch, Jean. «La cámara y los hombres.» En *Pour une anthropologie visuelle*, de C France, 53-71. París: Haia, 1979.
- Rueda, Mónica. *Crear danza desde un "grupo independiente" en la Ciudad de México (Tesis de Maestría)*. Ciudad de México: UNAM, 2006.
- . *Las condiciones de creación de danza contemporánea en México (1988-2012) y su relación con la política cultural (Tesis de Doctorado)*. Ciudad de México: UNAM, 2012.
- Ruiz, María del Rocío, y Genaro Aguirre. «Etnografía virtual, un acercamiento al método y a sus aplicaciones.» *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 2015: 67-96.
- S/a. *Steve Paxton*. s.f. <https://dance.washington.edu/people/steve-paxton> (último acceso: Octubre de 2021).
- Sáez, Mariana. «El cuerpo como punto de partida : Etnografía y extrañamiento corporal entre la danza y el circo.» En *Indisciplinas : Reflexiones sobre prácticas metodológicas en ciencias sociales*, de A Arias y M López, 99-120. La Plata: Club Hem, 2016.
- Sánchez de Serdio, Aida. *La política relacional en las prácticas artísticas colaborativas (Tesis doctoral)*. Barcelona: Facultat de Belles Arts Universitat de Barcelona, 2007.
- Sánchez, Lucía. «Autoetnografías: miradas antropológicas del cine.» *Estudios cinematográficos. Documental a debate*, 2014: 54-60.
- Sánchez, Marcela. «El cuerpo posmoderno.» En *Encuentro Internacional de Investigación de la Danza*, de Elizabeth Cámara, 128-138. Ciudad de México: CENIDI-Danza, 2008.

- Sarco-Thomas, Malaika. *Thinking touch in partnering and Contact Improvisation*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2020.
- Serpiente, La, entrevista de Noyule Jonard. (2017).
- Sierra, Sonia, y Miguel A. Ceballos. «'Dictatorial' el cierre de Ballet Nacional.» *El Universal*, 05 de Mayo de 2005.
- Skinner, Jonathan. «Leading questions and body memories: phenomenology and physical ethnography in the dance interview.» En *The Ethnographic Self as Resource: Writing Memory and Experience Into Ethnography*, de Peter Collins y Anselma Gallinat, 111-128. Nueva York: Berghahn Books, 2010.
- Sklar, Deidre. «On dance ethnography.» *Dance Research Journal*, 1991: 6-10.
- Spradley, James. *The Ethnographic Interview*. Orlando: Holt, Rinehart & Winston, 1979.
- Stark Smith, Nancy. <https://www.youtube.com/watch?v=gzG609NWp1Y&t=1137s>. 12 de Junio de 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=gzG609NWp1Y&t=1137s> (último acceso: enero de 2022).
- Stark, Nancy. *An emergent underscore: A conversation with Nancy Stark Smith*. 10 de julio de 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=gzG609NWp1Y> (último acceso: diciembre de 2021).
- . *Global Underscore with Nancy Stark Smith*. 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=oOGLMZdm2uA> (último acceso: diciembre de 2021).
- . *The Underscore*. s.f. <https://nancystarksmith.com/underscore/> (último acceso: 18 de febrero de 2022).
- Stephens, Manuel. «Trienta años de danza mexicana.» *La Jornada Semanal*, 25 de Octubre de 2009.
- Stinson, Susan. «Investigación como práctica artística.» En *Encuentro Internacional de Investigación de la Danza*, de Elizabeth Cámara. Ciudad de México: CENIDI-Danza, 2008.
- Stokoe, Patricia. *La expresión corporal. Guía didáctica para el docente*. Buenos Aires: Ricordi, 1978.
- Stokoe, Patricia, y Alicia Sirkin. *El proceso de la creación en arte*. Buenos Aires: Editorial Almagesto, 1994.

- Tamayo-Duque, Anamaría. «Pensar (y escribir) con el cuerpo.» *Artes. La Revista*, 2016: 70-79.
- Tampini, Marina. *Cuerpo e ideas en danza: una mirada sobre el Contact improvisation*. Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional de Arte, 2012.
- Thomas, Javier, y Antonio Flórez. «La Teoría General de Sistemas.» *Cuadernos de Geografía*, 1993: 111-137.
- Torres, Axel. «La danza en el estudio de las ciencias cognitivas.» *Gaceta. Facultad de Medicina*. 12 de marzo de 2021. <https://gaceta.facmed.unam.mx/index.php/2021/03/12/la-danza-en-el-estudio-de-las-ciencias-cognitivas/> (último acceso: 18 de febrero de 2022).
- Tortajada, Margarita. *Danza y género*. Ciudad de México: CENIDI-Danza/INBA/CONACULTA/CENART., 2011.
- . *Danza y poder II (1963-1980)*. Ciudad de México: INBA/CENIDI-Danza/CENART/CONACULTA, 2006.
- Tortajada, Margarita. «La danza contemporánea independiente mexicana. Bailan los irreverentes y audaces.» *Casa del Tiempo*, s.f.: UNAM.
- UAEM. *5 Coloquio Internacional de Ciencias Cognitivas*. 2019. <https://www.cienciascognitivas.org/Ponentes5coloquio/Dra.-Ximena-Gonz%C3%A1lez-Grand%C3%B3n-> (último acceso: 18 de febrero de 2022).
- Villaseñor, Abdiel, entrevista de Yunuén Moreno. (26 de Mayo de 2021).
- Villaseñor, Abdiel, Laura Martínez, y Liliana Rosales, entrevista de Yunuén Moreno. (12 de Enero de 2021).
- Williams, David. «Working (in) the in-between: contact improvisation as an ethical practice.» *Writings on dance*, 1996: 22-37.
- Zimmermann, Jorina, et. al. «The Choreography of Group Affiliation.» *Topics in Cognitive Science*, 2018: 80-94.
- Zúñiga, Sofía, entrevista de Yunuén Moreno. (7 de junio de 2022).

ANEXO 1

Se anexa el guion general de entrevista para los grupos, aclarando que conforme avanzaba las sesiones y surgía información o temas particulares con cada grupo, se modificaban algunas preguntas. También es importante mencionar que por cuestiones fuera del alcance de la investigadora o de los mismos grupos, algunas sesiones fueron más cortas y no siempre se llegó al final del guion de la entrevista.

Guion de entrevistas

Grupo

- ¿Quiénes integran el grupo actualmente y qué formación tienen?
- ¿Cómo se definen, qué es para ustedes -nombre del grupo-? ¿Cuándo surge?
- ¿Me podrían hablar sobre cómo es un día de actividades cotidianas para su grupo? Si están en algún proceso de creación de obra, generalmente ¿cómo va el día?

Creación en grupo

- ¿Qué implica crear en grupo en el aspecto personal y artístico?
- ¿Conocen a otros grupos o compañías que trabajen de forma similar a como ustedes lo hacen (en este sentido de compartir la dirección organizativa y creativa)?
- ¿Por qué trabajar como grupo, qué cualidades, posibilidades o valores encuentran ahí que no se dan en la creación individual?
- ¿De qué maneras se incorporan las ideas o aportes personales de cada uno de los integrantes?
- ¿Qué elementos creen que son claves para que un grupo o compañía funcione? Tanto en su organización, como en la convivencia y en el aspecto creativo.
- ¿Cómo piensan que influye el hecho de trabajar en conjunto en el desarrollo y el resultado final de una obra?

Proceso creativo

- ¿Qué los mueve hacia la creación?, ¿qué los impulsa a crear?
- ¿Qué lugar tiene la improvisación en sus creaciones?
- ¿Cómo dirían que se desarrollan sus procesos creativos? Es decir, ¿a partir de qué métodos o técnicas exploran ideas o hacen búsquedas de movimiento?
- ¿Qué etapas pueden identificar en sus procesos de creación?
- ¿Qué ocurre en los laboratorios? ¿Cómo se llevan a cabo estos procesos de exploración, qué suele hacerse en ellos?
- ¿Qué indicaciones o consignas se dan en los laboratorios?
- ¿Trabajan con partituras o cuál es el medio que utilizan para ir construyendo las frases o la estructura de una pieza u obra?
- ¿Qué se hace en los ensayos? ¿Este es el momento del montaje?

- ¿Dónde dirían ustedes que culmina el proceso de creación?

Entrenamiento

- ¿Cómo se relaciona el entrenamiento corporal con los procesos de creación?, ¿cuál es su papel en la creación y en el acondicionamiento del cuerpo?
- ¿Qué lugar ocupa la preparación técnica y el entrenamiento en su danza particular, en su trabajo como agrupación?
- ¿Cómo se ejercita o practica la idea de una corporalidad compartida, hacen algún ejercicio de sensibilización /escucha hacia los otros cuerpos?

Cuerpo

- ¿Desde su perspectiva, qué lugar ocupa el cuerpo en la danza, cuál es su rol dentro de la danza?
- ¿Perciben cambios en el tratamiento o concepción del cuerpo que ustedes aprendieron en la carrera o de sus maestros y en cómo lo conciben ustedes ahora?

Organización

- ¿Existe alguna repartición de roles organizativos como agrupación? ¿Cómo se dividen las tareas y roles?
- ¿Qué posibilidades o dificultades implica la dirección compartida?
- ¿En dónde suelen trabajar, cuáles son sus espacios de trabajo?

ANEXO 2

Este anexo corresponde a la guía de observación para el trabajo de campo, el cual se dividió en 3 cuadernos.

Guía para el trabajo de campo

Hacer notas antes, durante y después:

- Notas condensadas in situ
- Notas expandidas tras la sesión

- Describir en detalle cada actividad y evento
- Describir mi lugar y sensaciones, sentimientos en cada actividad
- Describir quién hace qué en cada actividad
- Describir cuáles son los objetivos de cada actividad

Cuaderno 1: Observación

- Fecha
 - Horas
 - Lugar
 - Duración
 - Grupo
 - Integrantes presentes
 - Objetivo
- Descripción de momentos de lo observado. Notas de audio si no es posible escribir. Descripción de dinámicas del grupo, relaciones, lenguaje corporal. Conocer sus lógicas y sentidos: ¿para qué?, ¿qué propósitos cumplen?
- Conocer al otro, sus sentires, imaginario ¿cómo esto me remite al cuerpo colectivo? ¿qué me permite ver, qué no había visto? ¿por qué ellos hacen lo que hacen? ¿por qué importa hacer desde lo colectivo?
 - Conceptos desde donde mirar:
 - bailarines: colectividad, organización, creación, investigación, laboratorio
 - Después de una sesión de laboratorio, preguntarles por sus experiencias durante el proceso, por momentos específicos que yo haya observado
 - Ser consciente del lenguaje empleado:
 - lenguaje de investigadora (mío, términos teóricos)
 - lenguaje nativo (sus categorías, frases)
 - Identificar a quién habla

Cuaderno 2: Observación Participante y Diario de Campo

- Mi experiencia como investigadora: cuerpo cámara. Coreografía de la mirada.
- Body notes que reflexionen sobre el uso del cuerpo y la cámara, la cámara participativa, el

diálogo entre investigadora-cámara-artistas

- Lo que ocurrió ese día, notas, descubrimientos, recordatorios, problemas
- Experiencia como vivencia de ese mundo, para comprender e interpretar cómo se construye, ordena y estructura ese mundo, esas esferas de realidad, sus sentidos

Cuaderno 3: Ideas

- Fecha
- Agrupación
- Ideas para la redacción de tesis, análisis, interpretaciones, conclusiones que vayan surgiendo

ANEXO 3

El siguiente anexo es el fragmento de una las notas de campo, para que funja como ejemplo de nuestras anotaciones etnográficas. Específicamente estas notas pertenecen al cuaderno 2 del diario de campo llevado durante el Encuentro de Improvisación de Contacto de EPIICO. Este tipo de notas dieron la pauta para la incorporación de la escritura autoetnográfica contenida en este trabajo.

- Fecha: 15 de septiembre de 2022
- Horas: 4:00 a 6:00 p.m. aprox.
- Lugar: Casa Werma, Pátzcuaro, Michoacán.
- Actividad: jam
- Participantes: Organizadores (los EPIICO) y asistentes al encuentro
- Objetivo de la actividad: dar la bienvenida a todos bailando y conocernos.
- Entrada:

Una campanada nos llama al jardín y poco a poco vamos llegando. Lo primero que noto es que nadie trae zapatos y todos están con sus pies en el pasto húmedo como si nada, incluso hay dos bebidas que ruedan en el pasto. Yo sigo con mis tenis puestos. Ariadna empieza a hablar y dice que esta es la jam de bienvenida, que venimos a reconocernos con el cuerpo antes que con las palabras, nos habla de



cómo este encuentro es un contenedor de prácticas para la vida y que su formato se alimenta de otros encuentros que se han hecho en América del Sur y que van en la búsqueda de decolonializar, desjerarquizar, y cuestionar el racismo en el contact.

Suena un gong y empieza la jam y es como si todos ya supieran que hacer. Cada uno por



separado empieza a moverse muy lentamente en su lugar, a estirarse, a bostezar, unos se ponen en posición fetal y ahí permanecen. Yo siento mi cuerpo un poco tieso, muy renuente, algo asustado, así que cuando empieza a haber más movimiento y viendo que cada quien hace lo que le fluye y que nadie en realidad se

está fijando en lo que haces, camino y camino, los rondo. Me aproximo a ellos como he hecho todo este tiempo con los otros grupos: rondo solamente y observo y me quedo un poco fuera de mí, y poco a poco me atrevo a estirar un brazo y dibujar líneas, y me olvido un poco y sólo juego, pero en poco tiempo descubro que estoy siguiendo el patrón de una kata. En esos movimientos estos muy cómoda, esa es la vestidura que mi cuerpo disfruta así que la sigo, pero juego con ella, y me alargo más y hago círculos, yo aún estoy en las orillas del círculo.

Y entonces, cuando regreso a donde está todo el movimiento y todos los cuerpos concentrados, viene alguien hacia mí (Carolina) y me mira y me llama con los movimientos de sus brazos, y atrás de ella viene alguien más (Esteban). No sé cómo, pero de pronto estamos tomados de las manos girando y riendo, después nos soltamos pero nos seguimos porque nuestros cuerpos hablan y responden, y ahora que lo pienso, dejé de preocuparme por si sabía bailar o no porque lo único que hice fue estar respondiendo desde mi adentro hacia afuera, hacia ellos. Sin conocernos de nada, estábamos ahí jugando y deslizándonos, y no era nada que hicieran por compromiso o apariencia, sino sólo porque estábamos ahí en ese espacio y porque nuestros ojos se encontraron. Así que entro en su torbellino y terminamos los tres, ¿por resonancia?, ¿por



imitación?, ¿por influencia?, recostados boca abajo, uno al lado del otro, como en posición de esfinge, agitados y bajando, observando a los demás, pero escuchando las respiraciones mutuas. Después Caro entra de nuevo y Esteban se baila con alguien más, y está bien. Ha sido mi bautizo de contactera, he dejado de estar tan afuera, de rondar afuera.

Ahora que lo pienso, ha sido como echarme un clavado hacia un lugar que temía demasiado, y en ese titubear alguien me empujó, sin malicia. Así que me sumergí y descubrí que el agua no era tan fría ni tan profunda, y que más bien me sostuvo y me invitó y jugó conmigo, y me dejó ir tranquilamente.

La jam termina con todos los calcetines empapados, con todos habiendo sido danzados, con todos con picor del pasto y verde y marrón en la ropa. Poco a poco las energías bajaron, se deshicieron los solos y duetos y tríos y masas y ahora los cuerpos descansan vacíos, pero es un vacío es de disfrute, de que la energía jugó, se expuso y se liberó.