

ca .dnz

08

ISSN: 0719-4676



FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD DE CHILE
DEPARTAMENTO DE DANZA

Revista del Departamento
de Danza de la Facultad de Artes
de la Universidad de Chile



Decano Facultad de Artes:
Fernando Carrasco

Director Departamento de Danza:
José Miguel Candela

Directora Ejecutiva Revista A.DNZ:
Lorena Hurtado Escobar

Comité editorial:
Luis Corvalán
Rolando Jara
Lorena Hurtado
Daniela Marini
Alejandra Salgado
Carlos Delgado

Edición y corrección de textos:
Millaray Hurtado P.

Diseño gráfico:
Lorena González V.

Secretaria:
Marcela Barrera G.

Proyecto realizado con el apoyo de la Dirección de Creación Artística e Investigación de la Facultad de Artes y de la Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo, Universidad de Chile.



www.adnz.uchile.cl

Abril 2026 Año 11 /Nº 08
ISSN: 07 19-4676
Compañía 1264, piso 7, Santiago de Chile
Contacto: lorenahurtado@uchile.cl



Presentación	4
Comité editorial	6
(cuaderno de) estudios contemporáneos de la danza	9
Alternativas a los Modos de Investigar [Conversaciones entre la Etnografía Sensorial y las Prácticas Somáticas]. Consuelo Cerda Monje.	10
Entre el Gesto y el Conocimiento: La Improvisación Radical de Judith Sánchez Ruíz. Ana Beatriz Coutinho Rezende	22
Una danza que no deja de preguntar: Ritual, gestualidad y memoria en la práctica del Colectivo cueca sola. Milena Gallardo Villegas, Daniela Guzmán Martínez, Tania Medalla Contreras	44
Danzas Terrestres: prácticas performativas y epistemología gestativa para habitar territorio volcánico. Natalia Ramírez Püschel.....	62
Epicentro: una Implosión para la Danza Contemporánea. Relatoría del Primer Encuentro de Universidades y Escuelas Profesionales de Danza Contemporánea en México. Abraham Sapién, Claudia Lavista.	76
Archivos de la Danza Contemporánea en la Araucanía/Wallmapu: Documentos, Testimonios y Procesos Creativos (2000-2023). Jorge Volpi Bravo.	91
Bitácoras	109
MEMBRANA. Poly Rodríguez Sanhueza.	110
PRE-INDIVIDUO: Un reencuentro y una propuesta en proceso. Luis Corvalán, Andrés Benjamín, Sergio Patricio.	136
Cuerpoesía. Joel Inzunza Leal	174



Presentación

Han pasado más de diez años desde que comenzamos esta emocionante travesía editorial, que hoy consideramos como parte fundamental de nuestro trabajo académico y artístico. Cuando iniciamos el primer número de A.DNZ, lo hicimos con la firme convicción de que el Departamento de Danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile tenía un pasado que debía ser puesto en valor, y un futuro que se debía construir de manera colectiva. Sabíamos entonces —y lo reafirmamos hoy— que nuestra misión era la de proporcionar un espacio que hiciera visible, consolidara y proyectara no solo la investigación, la creación, la docencia, la extensión y la vinculación artística que se han desarrollado en nuestro Departamento, sino también las múltiples miradas, prácticas y/o teóricas que enriquecen el campo de la danza a nivel nacional e internacional. Nuestro objetivo era lograr una plataforma coherente con la calidad y trayectoria de la danza contemporánea chilena, que contribuyera fortalecer el lugar que nuestra Universidad tiene dentro del mapa cultural del país y del continente, y que al mismo tiempo se abriera con generosidad a las diversas voces presentes en el concierto danzario mundial.

Ese impulso, iniciado en aquel entonces al ritmo de un acto de renovación y reconfiguración institucional, sigue vivo, vibrante y lleno de energía. Como dijimos en números anteriores, la historia reciente del Departamento de Danza es también la historia de un renacer: una profunda reorganización que se atrevió a imaginar formas de trabajo en las que se integraran activamente la producción artística, la investigación rigurosa y la docencia. Lo que entonces emergió como una necesidad urgente —volver a levantar un proyecto disciplinar robusto,

a la altura de nuestros tiempos— se ha convertido hoy en un sello que nos distingue nacional e internacionalmente. En la actualidad el Departamento de Danza de la Universidad de Chile se ha consolidado como un referente permanente en el campo de las artes escénicas, la danza y la performance, no solo en Chile, sino también en diálogos y colaboraciones con instituciones, artistas e investigadoras/es de América Latina y de todo el mundo. Esta proyección es el producto del arduo trabajo de académicas/os, artistas y creadoras/es, estudiantes y funcionarias/os, que han forjado el presente con dedicación profesional, imaginación artística, pensamiento crítico y una profunda pasión por el arte danzario.

A.DNZ ha sido año tras año una fiel compañera de este proceso. Ha sido tanto testigo como agente. Lo que comenzó como una revista que reunía artículos de quienes recién ingresábamos al Departamento, ha evolucionado en un tipo diferente de publicación, se ha transformado en un espacio plural que recibe y difunde investigaciones y creaciones provenientes de diversas regiones de Chile y del extranjero. Y esta apertura, que hoy celebramos, indica no solo la confianza que la comunidad artística e investigadora deposita en nuestro trabajo, sino también de cómo nuestro Departamento se ha logrado posicionar en el contexto del pensamiento contemporáneo en/desde la danza. En esta octava edición estamos orgullosos de ofrecer una serie de artículos y bitácoras que sostienen ese espíritu: textos que emplazan su visión desde la práctica como investigación, y que exploran el estudio de la danza en sus dimensiones históricas, pedagógicas, políticas, somáticas, estéticas y comunitarias; que tensionan fronteras disciplinares y que se atreven a plantear preguntas desafiantes para nuestro

campo de conocimiento. Sabemos que las artes escénicas viven hoy un momento de grandes cambios, marcado por tiempos desafiantes desde un punto de vista político, social y planetario. En este contexto, creemos que la danza, en su naturaleza crítica y sensible, posee la capacidad de ofrecer herramientas poderosas para pensar y habitar estos tiempos convulsos. En ese sentido, cada contribución que estas páginas levanta es en sí misma un acto de resistencia e invención. Es una forma de insistir que el cuerpo siempre ha sido y sigue siendo reflexión, memoria, conocimiento y vida comunitaria.

Las bitácoras que aquí se incluyen representan una de las características distintivas de nuestra revista. Este formato —que integra grafías, imágenes, trazos, anotaciones de proceso, diagramas, fotografías y escrituras no tradicionales— permite que la investigación y la creación se presenten desde su propio devenir, revelando las texturas internas del trabajo artístico. Incluir estas bitácoras resulta coherente con nuestra convicción de que la danza produce conocimiento a partir de materialidades muy diversas, y que el pensamiento danzario va más allá de los ensayos académicos tradicionales. Abrir nuestras páginas a tales formas de comunicabilidad artística es, por lo tanto, una expresión de nuestro reconocimiento al poder epistémico de la práctica artística en su complejidad.

Todo lo anterior ha sido posible gracias al incesante trabajo del comité editorial, así como de quienes trabajan en la revisión, edición, diseño y producción de A.DNZ. Y por supuesto, gracias también a quienes envían sus trabajos con tanta generosidad y confianza. Este compromiso colectivo confirma que la danza chilena posee una vitalidad y una profundidad que trascienden escenarios y fronteras. Estamos seguros de que

continuaremos con el mismo entusiasmo que nos inspiró al comienzo: con curiosidad, apertura, responsabilidad crítica y el inmenso honor de representar la danza desde el corazón de la Universidad de Chile. Sabemos que la creación, la investigación y la docencia están en constante expansión, y que nuevos desafíos y preguntas se asoman en el horizonte. Estamos preparados para enfrentarlos en movimiento, con la certeza de que la danza sigue siendo un espacio fértil de pensamiento, sentimiento, imaginación y transformación.

A todas las personas que conforman y han conformado en el pasado esta comunidad viva del Departamento de Danza, a quienes hacen de la danza un espacio de creación, de pensamiento y de afecto, les agradecemos con toda sinceridad. Gracias por ayudarnos a mantener, profesionalmente, con sensibilidad, con entusiasmo, este proyecto que día a día seguimos construyendo juntas y juntos.

Les invitamos a que examinen las páginas de este número, a dialogar con las ideas, procesos y experiencias que compartimos juntos aquí, y a seguir ampliando los horizontes de aquello que hemos venido llamando arte danzario.

José Miguel Candela
Director Departamento de Danza



Revista A.dnz: Escrituras en movimiento.

Esta nueva edición de A.dnz que presentamos a continuación, constituye un nuevo impulso que convoca modos escriturales diversos, para acercarnos al incesante campo de la danza actual. Esta tentativa, se sustenta en una apertura a las dimensiones artísticas, teóricas, educativas y patrimoniales que promueve el Departamento de Danza de la Universidad de Chile.

Manteniendo el espíritu de los números anteriores, esta edición sostiene un fuerte énfasis en las prácticas latinoamericanas, en la búsqueda de una visualización de una producción situada territorialmente y abierta al diálogo con otras latitudes.

Asimismo, consolidamos nuestra concepción de una danza expandida, abierta a la interdisciplinariedad y a nuevas formas de producción de conocimiento.

El presente número mantiene su formato dual, que conjuga dos secciones fundamentales: los Cuadernos de Estudios Contemporáneos de la Danza, constituido por una colección diversa de artículos académicos y, por otro lado, la sección de Bitácoras: un espacio para la experimentación y la documentación creativa de procesos.

En el Cuaderno de estudios contemporáneos de la danza, se presentan una serie de textos que abordan problemáticas centradas tanto en el cuerpo y la danza, concebidos no sólo como objetos de estudio, sino como verdaderos ejes epistémicos que permiten interrogar y repensar sus relaciones con la memoria, la política, la educación y el medioambiente.

Esta versión del cuaderno incluye, además, una Relatoría del Primer Encuentro de Universidades y Escuelas Profesionales de Danza Contemporánea en México, que resulta un texto orientador, para pensar el lugar de la danza y las artes en el campo cultural y sociológico, en una zona en la que el ejercicio artístico está en permanente disputa por su legitimidad en relación con el poder.

En la sección de Bitácoras, persistimos en la búsqueda de inmersión en los procesos íntimos de la creación artística, a través de un formato visual libre y otras formas de escritura, que generan nuevos modos de crear conocimiento en torno al trabajo artístico, reconociendo el valor de la experimentación, el boceto y la memoria visual.

Esperamos que esta nueva edición de ADNZ siga posibilitando nuevas relaciones colaborativas y desplegando un ecosistema de encuentros y diálogos, que desborde las páginas y se establezca como un archivo abierto y viviente.

Comité Editorial



(cuaderno de)
estudios
contemporáneos
de la danza



Alternativas a los Modos de Investigar

[Conversaciones entre la Etnografía Sensorial y las Prácticas Somáticas]

Consuelo Cerda Monje¹

Resumen

El artículo propone alternativas a los modos de investigar en artes escénicas y educación mediante una metodología encarnada que entrelaza prácticas somáticas y etnografía sensorial, colocando al cuerpo como principio ontoepistemológico y al territorio como espacio pedagógico. Explora este cruce en la manifestación comunitaria *Nego Fugido* (Açupe, Bahía, Brasil), donde gesto, canto, materialidades y temporalidades en espiral producen conocimiento en acto. Operativamente, el trabajo moviliza focos atencionales por sistemas y cartografías interoceptivas, junto con registros multimodales de la etnografía sensorial (escritura sensible, audio ambiente, fotografía). Se complementa con conversaciones y entrevistas, mapeos de recorrido y análisis de documentos, organizando el corpus mediante una lectura difractiva y triangulación situada. Los hallazgos sostienen que investigar con el cuerpo reconfigura lo que cuenta como conocimiento: los “datos” se entienden como huellas en devenir y la validez se desplaza hacia la coherencia situada, la densidad descriptiva y la responsabilidad ética no-extractivista (consentimiento vivo, reciprocidad y devolución comunitaria).

Palabras Clave:

Cuerpo, conocimiento encarnado, etnografía sensorial, prácticas somáticas, investigación post cualitativa, pedagogías de re-existencia.

Abstract

*This article proposes alternative performing arts and education research modes through an embodied methodology that connects somatic practices and sensory ethnography. It places the body as an onto-epistemic principle and territory as a pedagogical space. It also explores this articulation in the community manifestation **Nego Fugido** (Açupe, Bahia), where gesture, song, materialities, and spiral temporalities produce knowledge in action. Operationally, the work shifts the focus of attention to interoceptive systems and cartographies, together with multimodal sensory-ethnographic records (sensory writing, ambient audio, photography). It is complemented by field conversations and interviews, route mapping, and document analysis, organizing the corpus through diffractive reading and situated triangulation. Findings argue that researching with the body reconfigures what counts as knowledge: “data” are understood as traces-in-becoming, and validity shifts toward situated coherence, descriptive density, and non-extractivist ethical responsibility (living consent, reciprocity, and community return).*

Keywords:

Body, embodiment, sensory ethnography, somatic practices, post-qualitative inquiry, pedagogies of re-existence.

1. Consuelo Cerda Monje es bailarina, investigadora y educadora. Doctora en Arte y Educación por la Universitat de Barcelona y Licenciada en Artes con mención en Danza por la Universidad de Chile.

Anexo ²

Los recuerdos de julio del 2018 se acrecentaban a medida que la humedad inundaba. Julio del 2022 se percibía igual o incluso más húmedo, con esa piel pegote que perfectamente podemos distinguir de un agosto caluroso en la ciudad de Barcelona.

El recuerdo era muy general, sin embargo, estaba muy bien cuidado, puesto que gracias a las imágenes guardadas en mis archivos corporales —esperando el día del regreso—, me permitieron reconocer rápidamente las calles principales de Acupe. Aquel bandejón central...

Hoy, 13 de febrero del 2025, me gustaría hacer un viaje en conjunto hacia esos primeros días en Acupe, invitarlos a compartir junto a mí, aquellas sensaciones que hasta el día de hoy erizan mi piel cuando las recuerdo, o bien, cuando reviso el registro o los videos de la manifestación popular del Negro Fugido.

La sensación de humedad, además de mantenerme en un sudor constante —y agradable para mí— también ha afectado a mi melena rizada, al decidir llevarla suelta, pues no hay más que aceptar que estará así abarcando más espacio de lo común. Voy caminando por las calles de un pavimento gastado y retazos de piedrecillas, voy con “chinelos”, es decir, con sandalias que permiten mantener de alguna u otra forma más frescos mis pies. A pesar de las temperaturas, es agradable sentir la brisa del aire caliente.

Siento mi piel, con cada uno de sus pliegues y encrucijadas, sí, las encrucijadas de mi piel. Delineando en movimiento las historias que recorren mi piel, reconociendo mis tránsitos y las memorias trazadas en mis músculos. Caminar y con la tensión del momento mantenerme presente en el instante, así como ahora, mientras leo. Sin embargo, percibo el movimiento dentro de mí, como si fuese un mapeo íntimo que recorro a partir de la respiración.

Continúo caminando y no puedo dejar de repetir un canto a Exú:

*“Exú titi, bara o bebe tiriri lona
Exú tiriri bara o bebe tiriri lona”*

Y entonces, me detengo un momento a dar las gracias a Exú por abrirme los caminos hacia este momento y a cada una de las experiencias que he habitado hasta hoy.

Por otro lado, al caminar y observar la pintura gastada de las casas que acompañan la calle, recuerdo otro canto de aquel julio del 2018...

“Trabalha o nego, o nego trabalhou Trabalha o nego, o nego trabalhou”

Y entonces, me traslado a los cantos y experiencias junto a la capoeira angola, práctica que me acompaña hasta el día de hoy.

Con esta introducción, quiero invitarlos a reconocer ¿cuánto somos capaces de estar atentas y atentos a las sensaciones de nuestro cuerpo en las experiencias que habitamos?

La danza me regalo esta capacidad inacabada de percibirme hasta en el rincón más inexplorado de mi cuerpo, y es, justamente así, como abordé esta investigación.

*Exu tiri, bara o bebe tiriri lona
Exu tiriri, bara o bebe tiriri lona.*

2. Texto parte de una escritura somática, el cual dio inicio a mi defensa doctoral.

Introducción

El presente artículo se revela como una arteria de la reciente tesis doctoral *Reexistencias pedagógicas: Una investigación sobre las narrativas del cuerpo y las relaciones pedagógicas a partir de una etnografía sensorial a la manifestación cultural popular Nego Fugido (Bahía-Brasil)*. Al escoger esta metáfora de la arteria —no de forma casual—, estoy haciendo énfasis a cómo la sangre fluye en ramificaciones que sostienen y vitalizan el organismo. Este texto se desprende de un cuerpo mayor, pero conserva en sí mismo la pulsación de la investigación original. Se trata de un cauce específico que permite iluminar un cruce fundamental: la relación entre prácticas somáticas y etnografía sensorial como modos de investigar desde y con el cuerpo.

El gesto de centrar el análisis en esta relación no busca restringir el alcance de la tesis, sino intensificar uno de sus latidos principales: el reconocimiento del cuerpo como territorio epistemológico. Pensar el cuerpo más allá de una función expresiva o instrumental implica situarlo como principio ontoepistemológico, es decir, como un espacio en donde la historia se inscribe y se reconfigura, como un archivo vivo que conserva y produce memorias. Desde esta perspectiva, las prácticas somáticas y la etnografía sensorial se convierten en compañeras metodológicas y epistémicas, capaces de abrir un campo de investigación encarnado, sensible y relacional.

En un tiempo donde la investigación académica tiende a privilegiar la distancia analítica y la abstracción conceptual, este artículo propone un desplazamiento: habitar la investigación desde la experiencia corporal, desde la afectación y desde la resonancia. Lo somático y lo sensorial, en este marco, se transforman en principios de conocimiento que nos permiten pensar la investigación como acto performativo. Se trata de reconocer que cada percepción, cada gesto y cada ritmo respiratorio que atraviesa a quien investiga en el campo, forman parte constitutiva del proceso de producción de saberes.

Este artículo, por tanto, no se limita a describir cómo lo somático y lo sensorial acompañaron la investigación; busca, más bien, reflexionar sobre cómo esa conjunción transforma la manera misma de entender qué es investigar, qué es conocer y qué significa estar en relación. En otras palabras, propongo pensar la investigación encarnada como una epistemología en movimiento: una práctica viva, en la cual el cuerpo, el entorno y la memoria se entrelazan en un devenir constante que excede los límites de la representación académica tradicional.

Sostengo que investigar con el cuerpo—mediante prácticas somáticas y etnografía sensorial—constituye una metodología de aprendizaje y creación de conocimiento en sí misma: una pedagogía encarnada que legitima la percepción, el cuidado y la co-presencia como prácticas epistémicas.





Contextualizando

Antes de llegar a lo particular que quiero compartirles en torno a los modos de investigar, es necesario —y fundamental— contextualizar la tesis doctoral que da origen a este artículo, la cual se construyó como una travesía situada en la manifestación cultural del Nego Fugido, en la comunidad de Acupe, Recôncavo Baiano, Brasil. Desde allí, se desplegó un campo de investigación que enlazó cuerpo, pedagogía, memoria y territorio, proponiendo que las prácticas artísticas populares son espacios de re-existencia³ donde se producen saberes, se resignifican historias y se forjan pedagogías otras⁴.

El *Nego Fugido* es una expresión popular de la comunidad quilombola de Acupe (Santo Amaro, Bahía, Brasil) que se realiza todos los domingos de julio — desde hace más de 200 años— y cuya organización sostiene a la colectividad durante todo el período, articulando un recorrido por las calles en distintos cuadros escénicos. Participan personajes y materialidades—negas, cazadores, capitão do mato, madrina, rey y reina, soldados y músicos; faldas de *folhas de bananeira* (hojas de plátano), rostros pintados con carbón y bocas rojas— las cuales activan un archivo encarnado de gestos, cantos y objetos. En términos de lo que “representa”, el itinerario narra en clave popular la historia de la esclavitud y su camino por la libertad, en otras palabras, la sublevación de personas africanas esclavizadas que someten al rey de Portugal y reclaman la libertad de Acupe, culminando en la captura del rey y la lectura de la carta de alforria: un acto de liberación colectiva que re-actualiza la memoria histórica del territorio.

Más que una representación, la manifestación popular del Nego Fugido entreteje corporalidades, materialidades y sonori-dades en una temporalidad espiralar⁵—

3. Noción desarrollada por Adolfo Albán Achinte (2009) en el marco de los debates decoloniales latinoamericanos. Nombra prácticas ontoepistémicas que no solo resisten, sino que reconfiguran y rehacen la vida: revalidan saberes, cuerpos y territorios propios, actualizan memorias colectivas y crean modos de existencia no subordinados a la hegemonía occidental.

4. Formulación asociada a Catherine Walsh (2007) para designar procesos pedagógicos situados que emergen “desde otro lugar” ontoepistémico. No operan “contra” el canon, sino más bien se posicionan como alternativa. Por esta razón, se coloca el “otras” después.

5. Noción abordada por la dramaturga y académica Leda María Martins en su libro *Corpo-tela, performances del tempo espiralar* (2021).

pasado, presente y futuro co-existiendo en el movimiento—, desplazando lecturas lineales y abriendo un campo de sentido, donde la memoria se reconfigura como acto. En esta clave, la investigación lo perfila como una potencia de re-existencia pedagógica: una relación de cuerpo, territorio y ancestralidad que produce conocimiento situado y transforma pertenencias, afectos e imaginación política en el aquí y ahora.

Ahora bien, la investigación no entiende el fenómeno como algo preexistente a la mirada, sino como aquello que se configura en las relaciones mismas: entre cuerpos, materialidades, afectos y memorias. Así, la etnografía sensorial se erige como método capaz de atender a lo vivido y a lo sentido en la experiencia junto a la comunidad de Acupe, donde la manifestación cultural del Nego Fugido se despliega como archivo vivo de memorias históricas y como práctica pedagógica relacional.

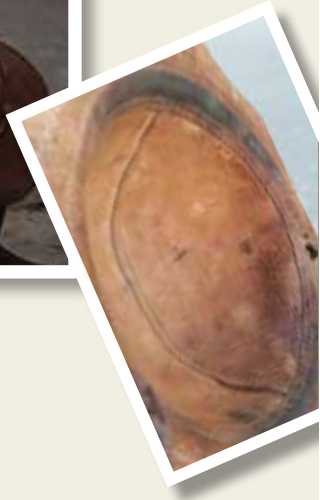
La tesis comprendió el cuerpo como un territorio en el cual se inscriben temporalidades múltiples y donde la memoria colectiva se entrelaza con la experiencia encarnada. Desde esta noción, lo pedagógico se distancia de una perspectiva de transmisión de contenidos, sino más bien se declara como una relación situada y afectiva, como espacio en el que los cuerpos aprenden unos con otros en un entramado de resonancias históricas y comunitarias. El *Nego Fugido*, en este sentido, fue comprendido como una práctica artística performativa y comunitaria que resignifica la memoria de la esclavitud, encarnando narrativas de resistencia y libertad a través del movimiento, la música, los cantos y la organización colectiva.

En este marco, la tesis dialogó con distintas corrientes teóricas: desde la fenomenología de la percepción (Merleau-Ponty, 1945) y los aportes somáticos (Hanna, 1970; Bainbridge Cohen, 1993), hasta los nuevos materialismos y el giro afectivo (Barad, 2007; Masumi, 2002; Ahmed, 2010), tejiendo un campo conceptual que permitió pensar la investigación como palpitación constante. Este tejido se mantuvo en diálogo con autoras y autores brasileños como Leda María Martins, Vanda Machado, Luiz Rufino y Eduardo Oliveira —entre otros y otras autores— cuyas contribuciones fueron esenciales para articular el cruce entre pedagogías, estética y cosmologías afro-diaspóricas.

Más allá de los marcos teóricos, la tesis planteó también una ética de la investigación relacional: trabajar *junto* a la comunidad, y no *sobre* ella. Reconocer que cada gesto investigativo es también una decisión política, que cada relato encarnado tiene consecuencias y que la investigación requiere una práctica de cuidado, respeto y compromiso con las memorias y los territorios.

Por tanto, la tesis propuso comprender el cuerpo como principio epistemológico, el territorio como espacio pedagógico, y la investigación como acto performativo capaz de generar aperturas ontoepistemológicas. El trabajo doctoral, entonces, explora cómo las prácticas artísticas populares —en particular el Nego Fugido— posibilitan otras pedagogías, relacionales y corporeizadas, que cuestionan los límites entre conocimiento, experiencia y memoria.

En este campo fértil, este artículo emerge como una extensión que recoge uno de los hilos centrales de aquel entramado: cómo investigar desde este enfoque de nuestro cuerpo como principio epistemológico, abordando la etnografía sensorial como principal metodología de investigación. Para esto, comenzaré presentando ampliamente las diferentes nociones de cuerpo que se abordan en la tesis y que dieron el sustento para decidir el marco metodológico. Continuaré con presentar qué son las prácticas somáticas y la etnografía sensorial, para finalmente llegar a su cruce y relación en la investigación.



El cuerpo como territorio y potencia de conocimiento

El cuerpo, lejos de ser un objeto delimitado por la biología o una entidad meramente física, se configura como una trama de afectos, presencias, memorias, vínculos y contradicciones que se encuentra siempre en devenir (Hernández-Hernández, 2010). Pensar el cuerpo en su complejidad es reconocerlo como fuente viva de historias colectivas, como espacio donde las temporalidades se entrelazan (Martins, 2021), y como principio ontoepistemológico capaz de generar modos de conocimiento en movimiento.

En la investigación doctoral que da origen a este artículo, el cuerpo se entiende como centro gravitacional desde tres perspectivas que, lejos de excluirse, se potencian mutuamente: la fenomenología de la percepción, los nuevos materialismos y el giro afectivo, y una perspectiva afro-diaspórica que sitúa al cuerpo en la encrucijada de memoria, espiritualidad y resistencia.

Estas tres perspectivas no serán abordadas como espacios cerrados y acabados de conocimiento, sino como flujos que se tocan, se interpelan y se relacionan. Estas, al encontrarse, generan un delta fértil para pensar el cuerpo más allá de la dicotomía sujeto/objeto, enraizándolo en el mundo como co-constituyente de la experiencia, la historia y el conocimiento.

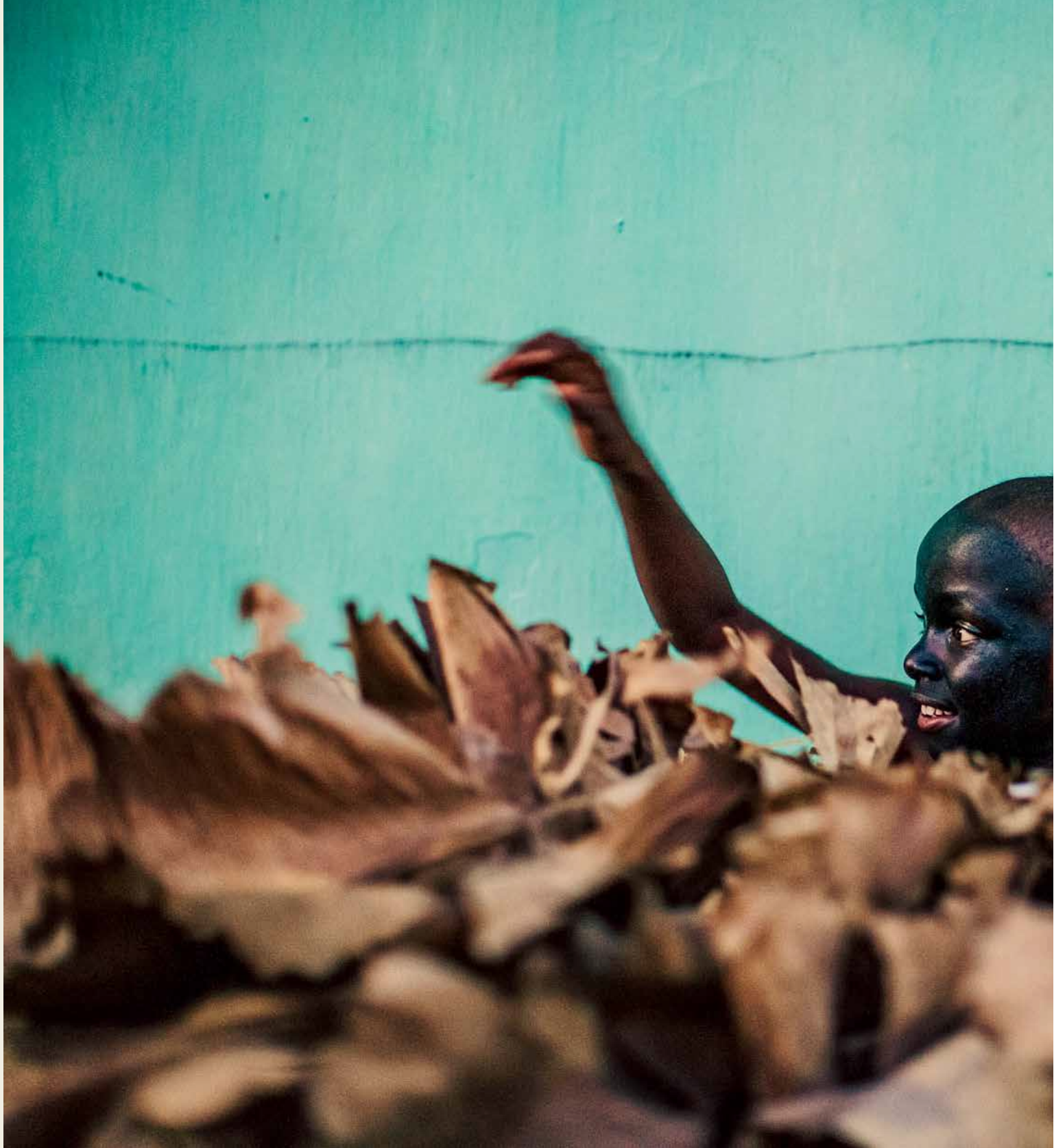


Cuerpo – Conciencia encarnada

La fenomenología del cuerpo, y en particular la obra de Maurice Merleau-Ponty, ofrece un primer andamiaje para comprender el cuerpo como condición de posibilidad del mundo. En *Fenomenología de la percepción* (1945), el autor insiste en que no “tenemos” un cuerpo, sino que somos cuerpo. El cuerpo es el punto de cruce entre lo visible y lo invisible, entre lo vivido y lo percibido.

Desde esta perspectiva, la percepción no es solo una captación de datos sensoriales, sino una forma de habitar el mundo. Es en el gesto, en la respiración, en el movimiento cotidiano donde se despliega la intencionalidad corporal, que no es un simple mecanismo, sino un modo de ser. El cuerpo se entiende así como “carne del mundo”, un tejido entrelazado con el entorno en el que lo interior y lo exterior se desdibujan.

Para Merleau-Ponty, el cuerpo es simultáneamente apertura y límite, superficie y profundidad. La experiencia del mundo se da siempre desde la perspectiva corporal,



enraizada en la historicidad de los gestos y en el espesor de la percepción. Pensar desde aquí el cuerpo en la investigación implica reconocer que el saber no surge de un observador externo, sino de un ser-en-el-mundo que afecta y es afectado en cada encuentro.

Corporeidad - Nuevos materialismos y giro afectivo

El marco fenomenológico, sin embargo, encuentra un límite cuando se confronta con la necesidad de pensar la agencia de las materialidades no humanas y la vibración misma de lo inmaterial. Aquí se despliegan, de manera breve, los aportes de los nuevos materialismos y el giro afectivo.

Autores como Karen Barad (2007), Rosi Braidotti (2013), Brian Massumi (2002) y Sara Ahmed (2010) han problematizado la visión del cuerpo como una entidad deli-



Fotografía de Vinicius Xavier en
<https://fotodoc.com.br/ensaio/nego-fugido/>

mitada, proponiendo entenderlo como un nodo en una red de relaciones dinámicas. Desde el realismo agencial de Barad, los cuerpos no pre-existen a sus encuentros: se configuran en la *intra-acción*. Esto implica que la piel no es una frontera cerrada, sino una membrana porosa que se constituye en el contacto con otras materialidades, humanas y no humanas.

El giro afectivo, por su parte, nos recuerda que los cuerpos están atravesados por intensidades que anteceden y exceden al lenguaje. El afecto no es un sentimiento privado, sino un campo relacional que circula y se propaga.

Braidotti nos impulsa a pensar un sujeto nómada, sin sustrato fijo, cuya identidad se rehace en el tránsito de relaciones y afectaciones. En ese horizonte, una noción de corporeidad reconoce la realidad encarnada del mundo: el cuerpo como un ensamblaje vivo que no “tiene” experiencias, sino que las produce al *intra-actuar* con lo humano y lo no humano. Desde la antropología del *embodiment*, Csordas sitúa allí el punto de cruce entre subjetividad y mundo: la existencia es siempre corpórea y situada, y es en esa presencia encarnada, donde percepción y sentido se constituyen

en cada relación (Csordas, 2012). Esta tesis afina esa idea: la corporeidad no es mero soporte biológico, sino un fenómeno social, cultural y simbólico —un medio situado de expresión y aprendizaje—, y subraya que la identidad y la experiencia son reales en tanto corpóreas, centrales en la creación de mundo; en consecuencia, el cuerpo se comprende como territorio experiencial abierto, una “zona de conexiones, movimientos y relaciones” que desborda la oposición interior/exterior y reconfigura lo humano en su proximidad con lo más-que-humano (Carrasco-Segovia y Hernández-Hernández, 2020).

De este modo, los nuevos materialismos y el giro afectivo nos ofrecen herramientas para pensar el cuerpo como un campo vibrante, donde lo humano, lo material y lo inmaterial se entrelazan en un tejido de fuerzas. La investigación encarnada, desde aquí, se convierte en un modo de atender a las intensidades que circulan en los encuentros, reconociendo que el conocimiento es tanto representación, como también vibración y afectación.

Cuerpo-Archivo –Perspectiva afro-diaspórica

La perspectiva afro-diaspórica amplía y desplaza estos abordajes, situando nuestra corporeidad en relación con cosmologías, ancestralidades y prácticas comunitarias que desafían los marcos occidentales de comprensión. Desde los aportes de Leda Martins, Luiz Rufino, Vanda Machado y Eduardo Oliveira, entre otros, el cuerpo aparece como mapa vivo de memorias históricas y como encrucijada donde se entrelazan temporalidades diversas.

En el pensamiento afro-diaspórico, y particularmente en la cosmopercepción yoruba, el cuerpo no es un ente aislado, sino parte de una red ontológica donde lo espiritual, lo ancestral y lo comunitario se entrelazan. *Exú*, orixá⁶ de las encrucijadas en la religión yoruba, simboliza esta condición relacional: el cuerpo está siempre en tránsito, en cruce de caminos, abierto a múltiples posibilidades de ser y de conocer.

Leda Martins (1997, 2021) propone las nociones de tempo *espiralar* y *oralituras*, las cuales reconocen que en los gestos corporales de las prácticas afro-diaspóricas coexisten pasado, presente y futuro. Cada movimiento convoca memorias, resonancias ancestrales. Así, el cuerpo se convierte en un territorio donde la temporalidad lineal es interrumpida, y donde el conocimiento se produce en la espiral de una memoria encarnada.

Luiz Rufino (2019) retoma la noción de *encrucijada* como categoría pedagógica: el cuerpo se forma en el tránsito, en la intersección de caminos. Aprender no es acumular información, sino habitar las tensiones del cruce, dejarse transformar por la relación. Por su parte, Vanda Machado (2017) subraya, en la misma línea, la dimensión ritual del cuerpo: cada gesto es una inscripción estética y pedagógica que conecta lo humano con lo ancestral.

Hacia modos de investigar desde el cuerpo

Ahora bien, al articular estas perspectivas de comprender nuestro cuerpo —las cuales se abordan a lo largo de todas la tesis— emergen tanto convergencias como tensiones. Todas dialogan con la noción de reconocer que el cuerpo no es un objeto, sino un principio de conocimiento. Sin embargo, difieren en sus énfasis: la fenomenología privilegia la percepción y la intencionalidad; los nuevos materialismos ponen el acento en el campo relacional y en la agencia de las materialidades y; la perspectiva afro-diaspórica introduce la dimensión ancestral, espiritual y comunitaria.

Estas diferencias no deben entenderse como incompatibles, sino como potencialidades que, al entrelazarse, nos permiten una comprensión más amplia y compleja de nuestro cuerpo. En la práctica investigativa, esta articulación se traduce en un modo de habitar el campo que es al mismo tiempo perceptivo, vibrante y ancestral; un modo de investigar que reconoce en el cuerpo tanto la posibilidad de conocer, como también la responsabilidad ética de relacionarse con cuidado y respeto hacia los territorios y comunidades.

De esta manera, las prácticas somáticas se proponen a su vez como modos de registros para materializar la experiencia sensorial y perceptiva en el propio hacer corporal, permitiendo que el conocimiento se inscriba en la carne y se exprese en una escritura corporeizada. A su vez, la etnografía sensorial aparece como un puente metodológico capaz de articular estas perspectivas, haciendo visible cómo el cuer-

6. *Deidad o entidad espiritual en el Candomblé y otras religiones afroamericanas. Cada Orixá tiene características específicas y se relaciona con elementos naturales como ríos, montañas y vientos, representando distintos aspectos de la vida y la naturaleza.*



Fotografía tomada durante el trabajo de campo en Acupe y manifestación popular Nego Fugido. Julio 2022.
Consuelo Cerda Monje

po se convierte en lugar de resonancia entre conocimiento, percepción, afecto y memoria. En este cruce, investigar desde el cuerpo es una estrategia metodológica, y al mismo tiempo, una apuesta ética y política por producir saberes situados, relacionales y encarnados.

Pero, ¿qué son las prácticas somáticas y la etnografía sensorial?

Prácticas somáticas

La mente es como el viento y el cuerpo como la arena: si quieres ver cómo sopla el viento, puedes mirar la arena.

(Bonnie Bainbridge Cohen, 1993)

Las prácticas somáticas pueden definirse como un campo de estudio del movimiento en primera persona que se apoya en la propiocepción para explorar y transformar la experiencia vivida; su foco es activar procesos de autoconocimiento y autorregulación que afinen la percepción y la escucha del organismo en intercambio con el medio (Hanna, 1986). Históricamente, el hito precursor suele situarse en *The Thinking Body* (Todd, 1937), mientras que la consolidación del campo llega con la revista *Somatics* (Hanna, 1970), donde se distinguen con claridad “soma” y “cuerpo”: el primero remite al cuerpo sentido desde dentro por la percepción propioceptiva, diferente del cuerpo observado desde fuera en tercera persona (Hanna, 1986, p. 341). En diálogo con la fenomenología, Merleau-Ponty subraya que el cuerpo no es un objeto entre otros, sino el lugar de una conciencia encarnada y el “pivote” desde el cual el mundo se hace presente, una tesis que desborda el dualismo mente/cuerpo y reubica la percepción como modo de habitar el mundo (1945, p. 122).

Operativamente, esta perspectiva se traduce en capacidades cultivables. La conciencia es una función senso-motora aprendida y actualizable (Hanna, 1988), cuyo

radio condiciona la autonomía; a su vez, la atención focalizada requiere intencionalidad y opera por inhibición motriz selectiva, habilitando cambios y aprendizaje entendidos como adaptación (Green, 1997; Morand, 2017). Estos procesos sostienen la autorregulación — mecanismo que vincula autonomía y autogestión— y explican por qué, en Somática, aprender implica reorganizar patrones de acción en relación plástica con el entorno. Desde esta base, la educación somática se define como el arte y la ciencia de los procesos sinérgicos entre conciencia, funcionamiento biológico y medio ambiente (Hanna, 1986, p. 4), y se valora como un dispositivo pedagógico que fomenta responsabilidad y agencia situadas (Morand, 2016).

Este andamiaje se potencia al incorporar perspectivas de los nuevos materialismos: la corporeidad se entiende como ensamblaje abierto de relaciones humanas y no humanas que deviene con el mundo; no solo es afectada, sino que afecta, y su textura sensible- afectiva reorganiza patrones de acción y sentido (Barad, 2007; Le Breton, 2010). En consecuencia, la corporeidad deja de ser un soporte y se reconoce como medio de producción de conocimiento situado, con implicancias pedagógicas directas para el aprendizaje como proceso de elección consciente en relación con el entorno (Morand, 2017).

Metodológicamente, esta perspectiva abre un modo de investigar somáticamente: un *inquiry* que combina prácticas de atención y movimiento con dispositivos de documentación sensibles—diarios propioceptivos, partituras de gesto, mapas afectivos— para producir datos encarnados y situados. En diálogo con la etnografía sensorial (Howes, 1991; Moscoso, 2021) y con las metodologías *arts-based* y performativas (Boyd & Edwards, 2019; Boyd & Barry, 2024), la “escritura somática” aparece como escritura de proceso: una textualidad que articula descripciones de sensación, decisiones atencionales, variaciones tónico-posturales y contextos relacionales, y que asume la intra-acción como principio de análisis (Barad, 2007). Así, investigar y escribir desde el cuerpo no es añadir color etnográfico, sino construir evidencia situada de cómo la percepción deviene conocimiento y cómo el gesto —en su espesor afectivo— produce conocimiento.

Para concretizar aún más, la práctica somática que guió mis caminos y desplazamientos fue la práctica del Body Mind Centering (BMC)⁷, la cual reconozco como estudio y práctica de la fisiología sentida: no un saber sobre el cuerpo, sino un saber integrado con los sistemas que lo componen (esqueleto, músculos, órganos, fluidos, fascias, nervioso, endocrino). Su objetivo no es describir el cuerpo desde afuera, sino afinar la propiocepción hasta que esos sistemas devengan territorios de percepción y acción que producen conocimiento situado.

Dentro de sus aportes metodológicos clave que aportaron al proceso de investigación, a continuación comparto tres acciones realizadas:

- Foco atencional preciso: en lugar de “el cuerpo”, trabajé con preguntas claves cómo: ¿qué te contarían tus músculos de esta experiencia?, ¿cómo te hablaría tu piel de este territorio?, ¿cómo se ha sentido tu corazón en el compartir junto a la comunidad?, entre otras. Esto me permitió crear descripciones comparables y observables en la coordinación, el tono y la calidad de presencia.
- Cartografías propioceptivas: transformé sensaciones (peso, volumen, temperatura, textura, pulso) en mapas y pequeñas partituras que orientan la experiencia y el análisis.
- Memoria encarnada: entendí mis sensaciones como un entramado de otras memorias, y escribí todo lo que iba apareciendo y lo que me llevó hasta ese lugar e investigación.

Hacia una etnografía sensorial

La etnografía en su sentido más tradicional ha sido un pilar fundamental de la antropología desde sus inicios en el siglo XIX, la cual se ha centrado en ser una herramienta desde la observación y descripción detallada para comprender las culturas y sociedades humanas. Esta aproximación, influenciada por los trabajos de pioneros como Bronisław Malinowski (1922) y Franz Boas (1943), estaba enfocada en un proceso inmersivo a partir de una estancia prolongada en comunidades para entender sus prácticas, creencias y estructuras sociales desde una perspectiva empírica y descriptiva, es decir, buscando una objetividad en el relato sobre la representación de la realidad de aquellas comunidades.

Los enfoques de investigación se han transformado con el tiempo y la etnografía no se ha visto exenta de aquellos procesos y transformaciones. De esta forma, a partir



7. Enfoque de educación somática desarrollado por Bonnie Bainbridge Cohen desde comienzos de la década de 1970. Propone el estudio experiencial de los sistemas corporales (esquelético, muscular, órganos, fluidos, nervioso, endocrino, etc.), el desarrollo neuromotor y la relación movimiento-percepción para afinar la propiocepción y la conciencia.

de diversas críticas y reflexiones en cuanto a sus métodos, estructura, su distancia con el proceso de investigación y el modo en que percibe la cultura; han existido diferentes contribuciones que han permitido que la etnografía se haya desenvuelto de otros modos. En la segunda mitad del siglo XX, emergen corrientes como la etnografía reflexiva, impulsada por autores como Clifford Geertz (1973), quien introdujo la idea de la "descripción densa" en su libro *La interpretación de las culturas*, y la importancia de considerar la subjetividad del etnógrafo en la producción de conocimiento.

En el camino hacia la relevancia de lo sensorial nos encontramos a Paul Stoller (1989), antropólogo influyente por su trabajo sobre el uso de los sentidos en la práctica etnográfica, quien pone el énfasis en la importancia de la experiencia sensorial en la vida cotidiana y en las prácticas culturales; y David Howes (1991), quien ha escrito extensamente sobre la antropología sensorial y ha contribuido a la teorización y aplicación de enfoques sensoriales en la investigación etnográfica, que han permitido que la etnografía se dirija hacia otras posibilidades de abordaje y entendimiento de los fenómenos de investigación.

A partir de estas contribuciones surge la etnografía experimental y visual, las cuales se caracterizan por un enfoque que busca incorporar nuevas formas de entender las experiencias humanas a través de medios audiovisuales y narrativas más creativas y participativas. Entre autoras referentes en esta línea metodológica se encuentran Sara Pink (2009), Célia González (2017) y Mafe Moscoso (2021), Catalina Cortés Severino (2019), Marina Riera Retamero (2022).

Sarah Pink, a partir de este contexto de transformación y expansión metodológica, propone una etnografía sensorial, desde una perspectiva que va más allá de las representaciones textuales y visuales tradicionales para atender a la experiencia sensorial como un componente esencial del proceso etnográfico.

La etnografía sensorial, tal como la define Pink, valora las sensaciones corporales y las afecciones como fundamentales para la comprensión de la vida de otros y las comunidades, destacando la importancia de la corporeidad, la emocionalidad y la intersubjetividad en la construcción del conocimiento etnográfico (Pink, 2009). Este enfoque reconoce que nuestros sentidos son cruciales para aprender sobre y entender las experiencias de las personas y comunidades, proponiendo una metodología que es necesariamente multimodal, inclusiva y situada; es decir, conectada con el contexto vivido y percibido de quienes forman parte de la investigación. Así, la autora nos propone,

"Doing Sensory Ethnography" investiga las posibilidades que ofrece atender a los sentidos en la investigación y representación etnográfica. El reconocimiento de que la sensorialidad es fundamental para cómo aprendemos, entendemos y representamos las vidas de otras personas es cada vez más central para la práctica académica y aplicada en las ciencias sociales y humanas. (Pink, 2009, p.7)

Aportando a esta reflexión, Mafe Moscoso (2021), en su publicación *Sobre etnografías experimentales y sensoriales: una introducción*, hace referencia a cómo la etnografía puede tener múltiples alcances según el campo de conocimiento por el cual sea abordada. Esto supone transitar, desde su definición más tradicional y pragmática, como comenté anteriormente, hacia una comprensión de la etnografía como un 'método' que se escape de esos abordajes descriptivos y de objetivación de los 'fenómenos de estudio' sustentada desde otros enfoques epistemológicos. En este sentido, Moscoso (2021) nos comparte,

¿Qué es una etnografía?, ¿cuáles son sus alcances y limitaciones?, ¿qué tiene de ficción la etnografía y de etnográfica la ficción?, ¿qué técnicas son las más apropiadas en cada caso?, ¿qué supone trabajar en contextos?, ¿cómo se aprende a hacer etnografías?, ¿de qué modo la etnografía dialoga con el diseño? son varias de las preguntas que se ponen sobre la mesa a la hora de sacar a la etnografía del campo de lo estrictamente antropológico y supone, desde esta perspectiva, un desafío que es epistemológico, didáctico y metodológico. (p.20)

Así como Moscoso se pregunta en cómo la etnografía puede dialogar con el diseño metodológico, me interesa proponer preguntas con relación a cómo la etnografía puede abordar la complejidad de las expresiones artísticas. En este caso, tomando

como principal recurso tanto el cuerpo de quien investiga como también las relaciones que éste genera. Lo que no significa hablar por los otros cuerpos, sino ofrecer una experiencia etnográfica del evento sin afán de una descripción “representacional” de la misma.

Algunas de las características fundamentales que se pueden desprender de la propuesta de etnografía sensorial de Pink (2009) son:

- El enfoque multisensorial, sostiene que los sentidos están interconectados y que cada uno de ellos contribuye a la forma en que las personas perciben y experimentan el mundo;
- “Utilizar” métodos sensibles, los cuales puedan capturar la riqueza de la experiencia sensorial;
- Atender a la importancia de la experiencia corporal de quien investiga;
- Situar las experiencias sensoriales en contextos específicos; y
- La perspectiva crítica de quien investiga, atendiendo a su sensorialidad y sus percepciones y cómo estas pueden afectar la interpretación de los datos. Conversaciones entre lo somático y lo etnográfico sensorial

La articulación entre prácticas somáticas y etnografía sensorial configura tanto una estrategia metodológica, como también podría inscribirse en un campo de pensamiento más amplio: la investigación post-cualitativa. Este campo emerge como una crítica a los marcos positivistas y cualitativos tradicionales, proponiendo modos de investigación que se alejan de la búsqueda de objetividad, generalización o representación fija. En su lugar, se orienta hacia prácticas investigativas que reconocen la contingencia, la performatividad y el carácter relacional de los fenómenos.

La investigación post-cualitativa —como la han delineado autoras como Elizabeth St. Pierre (2011, 2021), Patti Lather (1997, 2013), Alecia Jackson y Lisa Mazzei (2012), entre otras— apuesta por el descentramiento del sujeto investigador, por el abandono de la categoría de “datos” como objetos neutrales, y por la apertura a modos experimentales y creativos de producción de conocimiento. Desde esta perspectiva, investigar no significa representar una realidad externa, sino crear condiciones para que los fenómenos se desplieguen en el proceso mismo de la investigación y se aborden desde una perspectiva no-representacional.

En este horizonte, la metodología que aquí se propone —entrelazando prácticas somáticas y etnografía sensorial— se sitúa entonces como un gesto post-cualitativo. Al poner el acento en la percepción, la afectación y la experiencia encarnada, reconoce que el conocimiento no se produce a través de la distancia analítica, sino desde la inmersión sensible en el campo. El cuerpo de quien investiga deja de ser un instrumento pasivo para convertirse en un lugar de resonancia, archivo vivo de lo que se percibe, se siente y se transforma en relación con la comunidad y el territorio.

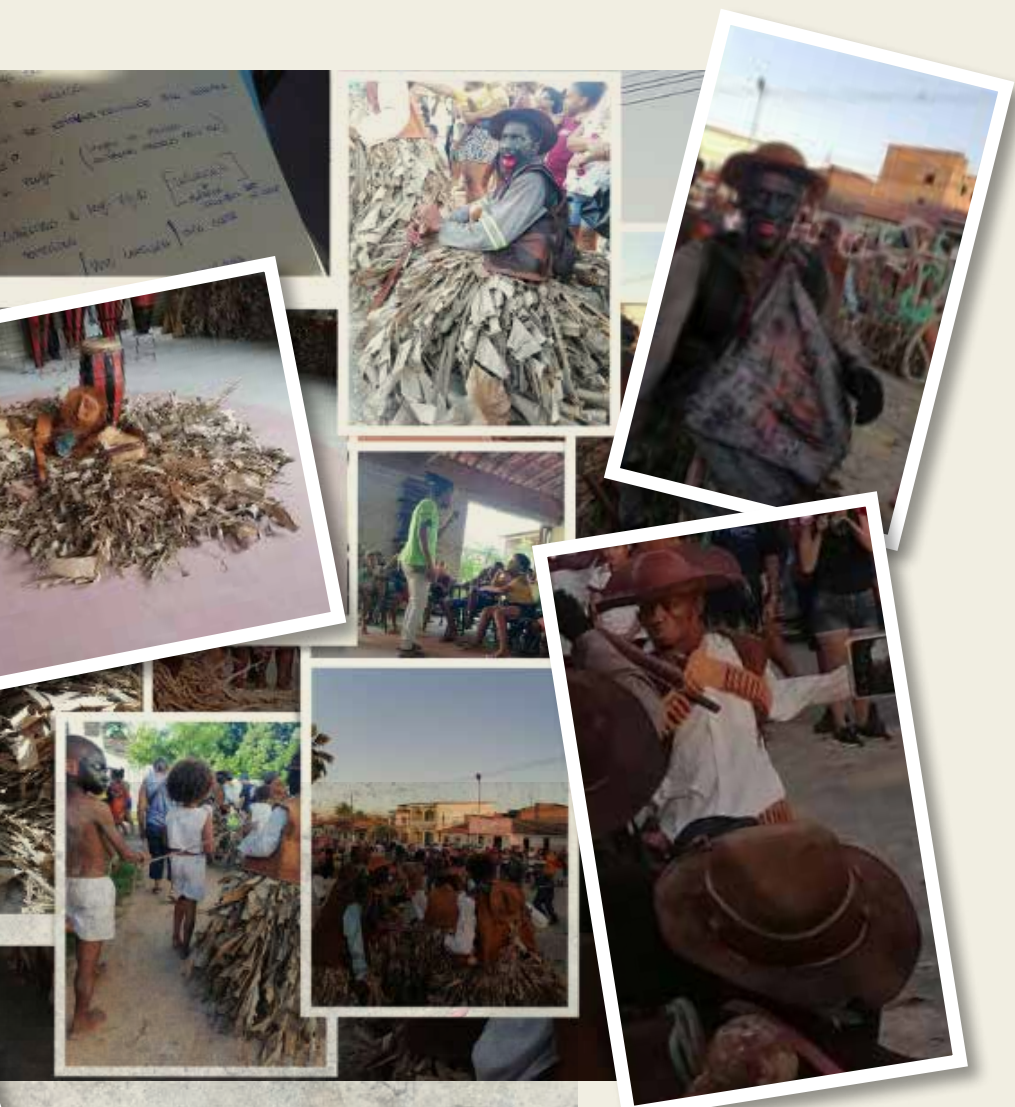
Esta apuesta metodológica abrió, en la práctica, un campo de conocimiento que se hizo palpable en la vibración de los encuentros. La etnografía sensorial y el conocimiento somático de mi cuerpo, se entrelazaron para afinar la atención y, entonces, aproximarme a la historia con la vibración de mi cuerpo producida por los cantos y la pegada del tambor, habitar otras memorias con los cantos de pregunta y respuesta, entermecerme con el sonido del roce de las faldas hechas de hojas de plátano, danzar junto a los espirales de las faldas en cada giro y movimiento de los *cazadores*⁸, la temperatura y la humedad de mi piel, una sensación particular de los recorridos por las calles de Acupe, sentirme parte de la colectividad que camina junto, avanza y se relaciona con la práctica artística, y tantas otras sensaciones que registré y me permitieron conocer la manifestación cultural desde otra perspectiva.

No fueron meros “contextos”, sino agentes con los que mi cuerpo se *intra-acciono*, reorganizando percepciones, memorias y modos de comprender. A la vez, la investigación dejó de ser un dispositivo de observación para devenir un espacio de relación: co-presencia, reciprocidad y cuidado, donde el saber se produce en el entre—en el ritmo compartido, en el silencio atento, en el gesto ofrecido. La escritura acompañó ese proceso como práctica sensible: cuadernos que registran respiraciones y timbres, partituras de atención que cartografiaban intensidades, fragmentos que no traducen la experiencia sino que la componen, dejando que el cuerpo escriba con lo que toca y es tocado.

Al mismo tiempo, esta metodología ofreció un marco para abordar el cuerpo desde perspectivas diversas y en diálogo constante. Lo somático permitió registrar la ex-



8. Uno de los personajes presentes en la manifestación cultural *Nego Fugido*, quienes perseguían a las personas esclavizadas que huían.



Collage tesis: Compilado de imágenes tomadas durante el trabajo de campo en julio del 2022 en Acupe y comunidad del Nego Fugido. Consuelo Cerda Monje

perencia en primera persona, afinando la escucha de las sensaciones y los procesos internos. La etnografía sensorial, en cambio, abrió un horizonte colectivo, ampliando esas percepciones hacia lo compartido, hacia las resonancias entre cuerpos y hacia las relaciones con materialidades y entornos. La conjunción de ambas perspectivas posibilitó un tránsito entre lo singular y lo plural: de la percepción individual a la memoria comunitaria; del gesto íntimo a la coreografía social.

En este sentido, investigar desde el cuerpo no significa reducir la experiencia al relato subjetivo de quien investiga. Aquí radica uno de los riesgos de esta apuesta: caer en un sesgo que absolute la voz individual y homologue la investigación a un testimonio personal. Por el contrario, la propuesta metodológica requiere un ejercicio crítico y situado, atento al contexto, a la historia y a las relaciones de poder que atraviesan el campo. Solo desde esta vigilancia ética es posible evitar que la corporeidad del investigador se transforme en el centro hegemónico del relato, en lugar de abrirse a las múltiples voces, gestos y memorias que configuran la experiencia.

En este punto resulta fundamental destacar el carácter no-extractivista que se despliega en esta forma de investigación. No se trata de extraer información de la comunidad ni de convertir sus saberes en insumo académico descontextualizado. Investigar desde lo somático y lo sensorial es habitar un compromiso de reciprocidad: escuchar con el cuerpo, dejarse afectar, devolver en el gesto de la escritura y de la práctica un reconocimiento a las memorias y resistencias que sostienen esas experiencias. La investigación se convierte así en un acto de co-presencia y no en un acto de apropiación.

Este carácter no-extractivista se enlaza directamente con el valor decolonial de la propuesta. Al priorizar lo encarnado, lo relacional y lo situado, esta metodología desafía los marcos hegemónicos de producción de conocimiento que históricamente han silenciado o subordinado las voces de comunidades afro-diaspóricas e indígenas. Lo decolonial, en este contexto, no es una etiqueta, sino una práctica concreta: reconocer la autoridad epistémica de los cuerpos y territorios con los que se investiga, desplazar el centro de la investigadora hacia la relación, y afirmar la legitimidad de los saberes que emergen desde las encrucijadas culturales, ancestrales y comunitarias.

Lo que se busca no es hablar *por* la comunidad ni reducir la investigación a la vivencia individual, sino sostener una escritura que dialogue con lo plural, que reconozca la densidad de las memorias corporales en juego y que permita que la experiencia de investigación se presente como un entramado de relaciones y no como una narrativa homogénea. En este cruce, la escritura misma se vuelve corporeizada: cada palabra se constituye con la huella de lo vivido, con la resonancia de los afectos y con la apertura hacia lo colectivo.

Así, la conversación entre lo somático y lo etnográfico sensorial nos invita a pensar la investigación como un acto situado y relacional, donde el conocimiento se produce en la *intra-acción* entre percepción, afecto y memoria. Este diálogo no busca clausurar sentidos, sino abrir encrucijadas. Nos recuerda que investigar desde el cuerpo es siempre una práctica inacabada, en tránsito, que se construye en relación con otros cuerpos, otras materialidades y otras temporalidades.

Esta apuesta metodológica nos convoca a imaginar la investigación como una práctica viva: sensible al contexto, atenta a la ética del encuentro y abierta a los devenires que se despliegan en la relación. Investigar desde el cuerpo no es solo una elección metodológica, sino un gesto político y poético que afirma la potencia del conocimiento encarnado como espacio de re-existencia.

Co(i)nclusiones

Este artículo defendió una premisa sencilla y exigente: investigar con el cuerpo transforma lo que cuenta como conocimiento. Al enlazar prácticas somáticas y etnografía sensorial, hemos mostrado que la producción de saberes no acontece en la distancia analítica, sino en la inmersión sensible donde percepción, afectación y memoria se co-constituyen en relación con otros cuerpos, materialidades y territorios.

La experiencia junto a la manifestación popular del Nego Fugido permitió verificar esta hipótesis en una escena concreta. Allí, el cuerpo no fue un medio de recolección, sino principio epistemológico: archivo vivo y relacional donde temporalidades espirales— pasado, presente y porvenir—se entretejen performativamente. En ese entre, la investigación devino acto: gesto, canto, roce y respiración operaron como prácticas de conocimiento que reactualizan la memoria y modelan pertenencias políticas en el aquí y ahora.

Metodológicamente, la articulación somático-sensorial se afirmó como un gesto post- cualitativo. En lugar de estabilizar “datos”, se privilegió procesos de devenir y las relaciones en que el fenómeno se hace y nos hace. Esta elección supone admitir que el criterio de validez no reside en la replicabilidad descontextualizada, sino en la coherencia situada de los encuentros, en su potencia para abrir mundos comparables y en su responsividad ética.

En términos operativos, los procedimientos de atención somática y registro (cuadernos, partituras de escucha, cartografías) fueron decisivos para expandir la investigación más allá de la representación y alojarla en la composición: escribir con el cuerpo y junto a la comunidad, dejando que la forma de investigar conserve la vibración de aquello que indaga. Ello no diluye el rigor; lo reubica en la precisión de las descripciones sensibles, en la transparencia de los desplazamientos y en la consistencia de las decisiones.

Este cruce entre lo somático y la etnografía sensorial forma parte de una propuesta metodológica más amplia que articula registros somáticos con técnicas cualitativas situadas. Es decir, conversaciones en el campo, entrevistas (breves, semiestructuradas y caminadas), análisis de documentos (textuales, visuales y sonoros) y mapeos de recorrido. Estos materiales se triangulan de modo difractivo, priorizando la coherencia situada entre foco somático, escena y huellas producidas, y se sostienen en una ética de consentimiento vivo, trazabilidad y devolución a la comunidad. Así, la metodología no se limitó a describir; sino que compuso conocimiento al resonar entre cuerpos, archivos y territorios, y ofreció criterios operativos para la investigación.

Las implicancias para las artes escénicas y la educación son nítidas. Primero, proponen currículos y prácticas pedagógicas donde el cuerpo no sólo ejecuta, sino que piensa; donde la evaluación reconoce el valor epistémico de la percepción y del cuidado. Segundo, legitiman escenarios comunitarios—como Nego Fugido—como es-

pacios pedagógicos que desbordan la sala de ensayo y democratizan la producción de conocimiento. Tercero, instalan la ética relacional como condición de posibilidad: investigar es siempre afectar y ser afectada; por tanto, requiere formas de co-presencia, reciprocidad y responsabilidad que exceden el protocolo.

Quedan, con todo, desafíos fecundos: la traducibilidad de lo sensorial en escritura académica, la construcción de criterios compartidos de calidad para metodologías encarnadas, y la necesidad de seguir afinando herramientas que hagan visible—sin capturar—lo que emerge en los bordes de lo decible. Pero quizá ahí resida la fuerza de esta propuesta: en sostener la encrucijada como método, aceptando que conocer es desplazarse, sin atajos, entre lo que ya sabemos y lo que solo se revela al danzar con otros.

Anexo II⁹

Esta investigación no ha sido un camino recto, ha sido una trama de danzas, preguntas, desafíos, relaciones y afecciones, que han agrietado mi experiencia con el mundo y se han encarnado en mi piel. Me ha llevado al borde de lo conocido, donde el conocimiento no cabe en palabras, se suda.

He mutado (Aroboboi !) ... bailo junto a los ecos del movimiento ¿Cuántas memorias sudan conmigo cuando bailo? El tiempo espiralar se materializa en la experiencia de habitarlo, de permitir que las memorias se vuelvan ritmo, pausa e inflexión.

Si Exú me ha posibilitado abrir caminos y enfrentarme al vértigo de la encrucijada, Oxumarê, orixá de la transformación y el movimiento continuo, me recuerda que todo lo que soy/somos está en tránsito. Nuestra piel muda y el pensamiento se ondula. Como la serpiente que se desliza entre dimensiones o el arcoíris que une cielo y tierra, Oxumarê danza en el flujo de las metamorfosis.

Esta investigación me ha invitado a encarnar modos otros de comprender el mundo, donde aprender es también transitar, permitir difuminar los límites entre lo conocido y desconocido, entre lo anterior y lo actual, entre lo viejo y lo nuevo, entre el principio y el fin.

De esta manera, se han abierto grietas en mi manera de investigar. En la cual, no existen respuestas fijas, solo tránsitos, encrucijadas donde el conocimiento se desarma y se rehace en el encuentro. Investigar no es poseer, es aprender a habitar lo incierto, a moverse entre lo visible y lo opaco, a dejar la manía de las respuestas y dejar el miedo a lo incomprensible.

Como acertadamente escribió Mario Benedetti:

Cuando creíamos que teníamos todas las respuestas.

De pronto, cambiaron todas las preguntas.

La práctica pedagógica es también un tránsito, una coreografía de silencios, de ritmos compartidos, de conocimientos en movimientos.

Junto a Exú y el Nego Fugido, he aprendido que conocer es moverse, es aprender a habitar la encrucijada sin buscar atajos. Y que la investigación se construye de desvíos y resonancias.

Esta experiencia de investigación me ha atravesado en lo más profundo de mis propias encrucijadas. Me ha desafiado, tensionado y por, sobre todo, me ha propuesto reconfigurar mi modo de construir conocimiento o bien, mi modo de relación con el mundo.

Me ha hecho cuerpo en cruce, territorio de afectos, tránsito entre tiempos. Aquí estoy, en la grieta, en el pliegue, en el vaivén.

*Exu tiri,
bara o bebe tiriri lona
Exu tiri bara o bebe tiriri lona
Laroye!*



Bibliografía

- **Ahmed, S. (2010).** *The promise of happiness.* Duke University Press.
- **Albán Achinte, A. (2009).** *Estéticas de la re-existencia: ¿Qué son y para qué sirven?* Universidad del Cauca.
- **Bainbridge Cohen, B. (1993).** *Sensing, feeling, and action: The experiential anatomy of movement.* Contact Editions.
- **Barad, K. (2007).** *Meeting the universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning.* Duke University Press.
- **Boas, F. (1943).** *Race, language, and culture.* Macmillan.
- **Braidotti, R. (2013).** *The posthuman.* Polity Press.
- **Boyd, C., & Edwards, S. (2019).** *Bodies of evidence: Somatic perspectives in performance research.* Routledge.
- **Boyd, C., & Barry, L. (2024).** *Performing embodied knowledge: New perspectives on somatic research.* Routledge.
- **Carrasco-Segovia, S., & Hernández-Hernández, F. (2020).** *Investigación artística y educación: Cartografías de un campo emergente.* Universitat de Barcelona.
- **Cerda Monje, C. (2025).** *Re-existencias pedagógicas: Una investigación sobre las narrativas del cuerpo y las relaciones pedagógicas a partir de una etnografía sensorial a la manifestación cultural popular Nego Fugido (Bahía-Brasil)* [Tesis doctoral, Universitat de Barcelona]. Dipòsit Digital de la Universitat de Barcelona. <https://hdl.handle.net/2445/219653>
- **Cortés Severino, C. (2019).** *Desbordar la investigación: Cuerpo, afecto y etnografía situada.* CLACSO.
- **Csordas, T. J. (2012).** *Embodiment and experience: The existential ground of culture and self.* Cambridge University Press.
- **Geertz, C. (1973).** *The interpretation of cultures.* Basic Books.
- **González, C. (2017).** *Cuerpos insurgentes: Educación y prácticas decoloniales.* Editorial Universidad del Cauca.
- **Green, L. (1997).** *Music, gender, education.* Cambridge University Press.
- **Hanna, T. (1970).** *Bodies in revolt: A primer in somatic thinking.* Holt, Rinehart & Winston.
- **Hanna, T. (1986).** *What is Somatics? Somatics: Magazine—Journal of the Bodily Arts and Sciences*, 5(4), 4–8.
- **Hanna, T. (1988).** *Somatics: Reawakening the mind’s control of movement, flexibility, and health.* Da Capo Press.
- **Hernández-Hernández, F. (2010).** *Metodologías emergentes de investigación en educación artística.* Octaedro.
- **Howes, D. (1991).** *The varieties of sensory experience: A sourcebook in the anthropology of the senses.* University of Toronto Press.
- **Jackson, A. Y., & Mazzei, L. A. (2012).** *Thinking with theory in qualitative research: Viewing data across multiple perspectives.* Routledge.

- **Lather, P. (1997).** *Getting smart: Feminist research and pedagogy with/in the post-modern*. Routledge.
- **Lather, P. (2013).** *Methodology as subversive repetition: Practices toward a post-qualitative inquiry*. *International Journal of Qualitative Studies in Education*, 26(6), 634–645.
- **Le Breton, D. (2010).** *Antropología del cuerpo y modernidad*. Nueva Visión.
- **Machado, V. (2017).** *Pele da cor da noite: Educação, corpo e ancestralidade*. EDU-FBA.
- **Malinowski, B. (1922).** *Los argonautas del Pacífico Occidental: Un estudio sobre comercio y aventura entre los indígenas de los archipiélagos de la Nueva Guinea melanesia*. Fondo de Cultura Económica. (Traducción de la obra original *Argonauts of the Western Pacific*, publicada en 1922 por Routledge & Kegan Paul.)
- **Martins, L. M. (1997).** *Afrografias da memória: O reinado do Rosário no Jatobá*. Editora Perspectiva.
- **Martins, L. M. (2021).** *Performances do tempo espiralar*. Cobogó.
- **Massumi, B. (2002).** *Parables for the virtual: Movement, affect, sensation*. Duke University Press.
- **Merleau-Ponty, M. (2012).** *Phenomenology of perception* (D. A. Landes, Trans.). Routledge. (Obra original publicada en 1945).
- **Morand, M. (2017).** *Poéticas del cuerpo: Notas sobre danza contemporánea chilena*. *Revista Danza, Universidad de Chile*, 14(2), 45–59.
- **Moscoso, M. (2019).** *Etnografías experimentales: La escritura entre la ciencia y el arte*. Editorial Universidad del País Vasco.
- **Moscoso, M. (2021).** *Las tramas de la investigación situada: Escrituras desde el cuerpo*. Editorial Universidad de Cuenca.
- **Pink, S. (2009).** *Doing sensory ethnography*. SAGE.
- **Riera Retamero, M. (2022).** *Etnografía y afecto: Exploraciones metodológicas desde el cuerpo*. Universidad de Barcelona.
- **Rufino, L. (2019).** *Pedagogia das encruzilhadas*. Mórula Editorial.
- **St. Pierre, E. A. (2011).** *Post qualitative research: The critique and the coming after*. *Handbook of Qualitative Research*, 611–625.
- **St. Pierre, E. A. (2021).** *Post qualitative inquiry, the refusal of method, and the risk of the new*. *Qualitative Inquiry*, 27(1), 3–9. <https://doi.org/10.1177/1077800420939114>
- **Stoller, P. (1989).** *The taste of ethnographic things: The senses in anthropology*. University of Pennsylvania Press.
- **Todd, M. (1937).** *The thinking body*. Paul B. Hoeber.
- **Walsh, C. (2007).** *Interculturalidad, Estado, sociedad: Luchas (de) coloniales de nuestra época*. Universidad Andina Simón Bolívar.

Entre el Gesto y el Conocimiento: La Improvisación Radical de Judith Sánchez Ruíz

Ana Beatriz Coutinho Rezende¹

Resumen

Este artículo analiza la metodología de Judith Sánchez Ruíz, destacando su práctica como epistemología encarnada, radical e innovadora en danza contemporánea. La investigación combina análisis textual, participación en clases prácticas y comunicaciones personales de la artista, así como referencias teóricas de danza, fenomenología y estudios sobre raza y pedagogía. El estudio evidencia cómo la improvisación, la abstracción y el trance articulan percepción, memoria e invención, produciendo conocimiento que trasciende la separación entre teoría y práctica. Judith se posiciona como un cuerpo-desplazador: su enfoque desafía normas estéticas hegemónicas, tensiona expectativas institucionales e incorpora la creatividad crítica como eje político y ético de la práctica de la danza. Además, su pedagogía radical promueve autogestión e intercambio del conocimiento, desplazando al profesor del rol de autoridad hacia el de facilitador, asegurando que cada estudiante encuentre su propia voz. El análisis también enfatiza la dimensión racial y política de la práctica de Judith, mostrando cómo su cuerpo y metodología cuestionan categorías de autenticidad y legitimidad en el campo de la danza contemporánea. Se concluye que la metodología de Sánchez Ruíz no es solo técnica o estética, sino un laboratorio de invención y resistencia, capaz de tensionar jerarquías y proponer nuevas posibilidades y formas de producir danza.

Palabras clave:

Danza Contemporánea; Improvisación; Judith Sánchez; Poética Política.

Abstract

This article analyzes Judith Sánchez Ruíz's methodology, highlighting her practice as an embodied, radical, and innovative epistemology in contemporary dance. The research combines textual analysis, participation in practical classes, and personal communications with the artist, along with theoretical references from dance, phenomenology, and studies on race and pedagogy. It is demonstrated how improvisation, abstraction, and trance articulate perception, memory, and invention, producing knowledge that transcends the separation between theory and practice. Judith is positioned as a body-displacer: her approach challenges hegemonic aesthetic norms, tensions institutional expectations, and inserts critical creativity as a political and ethical axis of dance practice. Furthermore, her radical pedagogy promotes self-management and knowledge sharing, shifting the teacher figure from an authority to a facilitator, ensuring each student finds their own voice. The analysis also emphasizes the racial and political dimensions of Judith's practice, demonstrating how her body and methodology question categories of authenticity and legitimacy in contemporary dance. It concludes that Sánchez Ruíz's methodology is not merely technical or aesthetic, but a laboratory of invention and resistance, capable of challenging hierarchies and proposing new possibilities and modes of producing dance.

Keywords:

Contemporary Dance; Improvisation; Judith Sanchez; Political Poetics.

1. Ana Beatriz Coutinho Rezende es artista de danza y estudiante de maestría en el programa de Estudios Culturales de la Universidad de São Paulo (USP-EACH), São Paulo, Brasil. Investiga las articulaciones entre cultura, poder y política en la danza contemporánea y en las danzas de la diáspora negra. anaimani@usp.br.

Cuerpo que Piensa: Hacia la Danza como Conocimiento

¿Cómo pensar la danza contemporánea en los tiempos actuales? ¿Cómo pensar la danza contemporánea hoy, a partir de las especificidades, demandas y capas de nuestro tiempo fragmentado, globalizado y complejo? Como propone Agamben (2009)—que define lo contemporáneo como aquello que ve la oscuridad de su propia época y actúa a partir de ella—, ser contemporáneo no es solo existir en el presente, sino percibir el presente con distancia y desplazamiento. Si consideramos el propio término “contemporáneo” como temporalidad, como forma de bailar y de pensar la danza, es necesario situar tanto el cuerpo como el tiempo. Al fin y al cabo, nuestro presente ya no es el de los años 80, cuando la danza contemporánea se consolidaba como campo, en diálogo con diferentes vanguardias artísticas.

Décadas más tarde, el campo y la práctica de la danza contemporánea se expandieron, se diversificaron y alcanzaron nuevos territorios, estéticas y perspectivas. Aun así, es posible percibir que, a veces, las formas de pensar y hacer danza contemporánea siguen ligadas a modelos que se repiten, adaptados a patrones que traicionan el carácter investigador y audaz que marcó sus inicios. Ante esto, se hace urgente proponer y practicar una danza contemporánea del tiempo presente: una danza que respira, que palpita, que está viva.

Es en este terreno donde surge Judith Sánchez Ruíz: mujer negra, cubana, inmigrante, artista, investigadora e incansable creadora de mundos. Su trayectoria atraviesa continentes y recuerdos, desplazamientos geográficos y afectivos, y traduce la supervivencia en invención artística. El cuerpo de Sánchez Ruíz no es solo un instrumento de danza: es registro, archivo, gesto político y territorio de resistencia. Su trayectoria, marcada por desplazamientos geográficos y desafíos personales, no solo delinea su historia de supervivencia, sino que también orienta el surgimiento de sus metodologías, *Functionality and Perspective in Dance* y *Your Own God* (2025), transmitido a través de talleres y experimentos prácticos. Es precisamente esta articulación entre la experiencia encarnada y la creación metodológica la que dialoga con el repertorio de sentidos corporales.

Como observa Louppe (2012), la danza contemporánea no se construyó solo sobre innovaciones formales, sino que sobre un repertorio de sentidos corporales dentro de parámetros culturalmente situados. Es precisamente en este punto donde se inscribe la metodología de Judith Sánchez Ruíz: una metodología que nace del cuerpo que se afirma como su propia medida. Aquí, el cuerpo se convierte en epistemología encarnada: espacio de soberanía, creatividad radical y descubrimiento continuo. La improvisación, la escucha, la presencia total y la pedagogía emancipadora se transforman en estrategias para romper las normas estéticas, políticas y sociales y reescribir el espacio de la danza contemporánea a partir de una lógica no colonial y visceral.

Este artículo propone analizar las metodologías de Judith Sánchez Ruíz como desplazamiento crítico y práctica de supervivencia: un gesto que reconecta cuerpo, conocimiento, espiritualidad y educación, al tiempo que desafía las hegemonías eurocéntricas y abre nuevas posibilidades de creación, autenticidad y resistencia. Para ello, se han utilizado diversas fuentes complementarias: la participación práctica en el taller *Your Own God* (São Paulo, agosto de 2025), el libro *Um Pensamento Encorpado* (2025), una entrevista con la artista y notas de sus declaraciones públicas durante su gira por Brasil con motivo del lanzamiento de su libro.

Judith Sánchez Ruíz: Orígenes, Trayectoria e Identidad

*Bailo porque es el único momento
en el que soy puramente yo misma.
Soy artista porque creo que la
creatividad es el aliento del mundo
que equilibra la naturaleza humana*
— Judith Sánchez Ruíz, 2025

Judith Sánchez Ruíz nació en La Habana, Cuba, y comenzó su andadura en las artes desde la infancia, formándose en el contexto del auge del socialismo cubano y la revolución artística en el país, siendo moldeada por la disciplina, el rigor y la intensidad desde muy temprana edad. A los 8 años, recibió una beca para estudiar gimnasia rítmica y luego continuó sus estudios en la Escuela Nacional de Ballet Cubano Alicia Alonso (Sánchez Ruíz, 2025, p. 183). Entre 1983 y 1990, se graduó como bailarina y profesora especializada en danza moderna y danza folclórica cubana. La formación cubana, insertada en un sistema artístico, social y político fuertemente estructurado, le proporcionó una base sólida sobre la que Sánchez Ruíz construiría su propia metodología: un cuerpo disciplinado que se convierte en medida de sí mismo, espacio de invención y práctica de resistencia.

Como ella misma relata, “desde muy pequeña entro en ese mundo, en esa burbuja artística. Y desde los 12 años estoy en el universo artístico de artistas visuales, actores, músicos, bailarines, circenses, maestros del teatro”, afirmando que “es como si me lo hubieran inyectado en la sangre desde niña: hasta que no alcances [un alto] nivel de calidad y excelencia, no paras” (Sánchez Ruíz, comunicación personal, 21 de agosto de 2025). La artista destaca que su formación artística en Cuba se produjo no solo de forma física, sino también intelectual. Esta inmersión precoz no solo consolidó su percepción de la excelencia y su compromiso con el trabajo, sino que también alimentó su capacidad de observar, cuestionar e innovar a partir del cuerpo.

La trayectoria geográfica de la artista atraviesa continentes e implicaciones existenciales. Los cambios de Cuba a Estados Unidos y, posteriormente, a Europa, le impusieron profundos desplazamientos físicos y emocionales. Fue miembro de la compañía DanzAbierta,

en Cuba (1991-1996), de la compañía Mal Pelo, en España (1997-1999), de la *Trisha Brown Company*, en Estados Unidos (2006-2009) y de la compañía *Sasha Waltz & Guests*, en Alemania (2011-2014). Además, en 2010 fundó su propia compañía, JSR Company, en Nueva York, además de establecer otras colaboraciones con diversos artistas y programas a lo largo de su vasta trayectoria artística, como su participación como panelista de *Movement Research* para *Judson Church Performance* y evaluadora del *MAP Fund de Creative Capital* (Sánchez Ruíz, 2025, p. 183).

Tras esta vasta trayectoria en compañías y proyectos internacionales, marcada por reconocimientos y colaboraciones de alto nivel, los desplazamientos de Judith adquieren un carácter existencial: es en su llegada a Berlín donde la experiencia migratoria se transforma en ruptura, obligándola a reinventar su práctica y su lugar en el campo de la danza contemporánea. Judith Sánchez Ruíz relata que creció y se desarrolló artísticamente, tanto en Cuba como en Nueva York, en contextos en los que se sentía parte de la comunidad artística. Esto cambió cuando se mudó a Alemania. Ella relata: “en Berlín no tenía comunidad. Llegué sin comunidad, sin red, y comencé a perderme. Y entonces tuve que reinventarme.” (comunicación personal, 21 de agosto de 2025).

Estos desplazamientos no solo provocaron rupturas en su trayectoria, sino que también generaron un terreno fértil para el surgimiento de una práctica de supervivencia y reinención artística. Como ella misma resume: “La metodología viene de la supervivencia. No puedo decir otra cosa. Llego a Berlín, con 38, casi 40 años, divorciada, con un hijo de 7 años, sin comunidad, sin apoyo. Y mi cuerpo empieza a decir: basta”. Sánchez Ruíz sentía la urgencia de reorganizarse interna y externamente, y entonces decide “tengo que hacer algo. Y era como, “o me convierto en mi propio Dios, o desaparezco” (comunicación personal, 21 de agosto de 2025).

La experiencia de ser una mujer negra, madre e inmigrante en el contexto europeo añade capas adicionales de complejidad a su trayectoria. La artista enfatiza: “no es ambición, es supervivencia. Es la única manera de sobrevivir”. En una sociedad en la que las mujeres negras a menudo se enfrentan a la deslegitimación y al silenciamiento, observa: “Es muy fácil desacreditar a una mujer negra. A una mujer negra, inmediatamente le dicen: diva. No hay espacio para el debate. Es la forma más





fácil de callarte” (Sánchez Ruíz, comunicación personal, 21 de agosto de 2025). La práctica metodológica de Judith Sánchez Ruíz, en este sentido, no se separa de su experiencia de vida: cada ejercicio de improvisación, cada clase, surge como resistencia política, afirmación de identidad y reconexión con la propia agencia corporal.

El proceso de creación de su metodología se basa, en gran medida, en un gesto de desintoxicación corporal y técnica. Sánchez Ruíz relata: “Yo decía: tengo que desintoxicar el cuerpo. Eliminar todo lo que no quería que estuviera en mi cuerpo” (comunicación personal, 21 de agosto de 2025). Este gesto de limpieza no es solo un rechazo estético, sino un movimiento crítico que hace que el cuerpo renegocie su propia historia técnica y cultural. Después de toda una vida de percibirse como una artista reconocida y perteneciente, era necesario abrir espacio para sacrificar quién era y lo que sabía para encontrar lo nuevo, aceptar lo ordinario para reencontrarse (comunicación personal, 28 de agosto de 2025).

André Lepecki (2006) señala que las prácticas contemporáneas de danza suelen operar entre tensiones con estilos y normas establecidas, una política del movimiento que cuestiona las formas encarnadas del pasado, buscando un cuerpo que se reconstruye en el acto. En este sentido, esta decisión de limpiar el cuerpo de patrones estéticos y técnicos heredados evidencia un movimiento de selección y reconstrucción: no se trata de rechazar la experiencia acumulada, sino de volver a aprender a bailar a partir de sí misma, liberándose de repertorios que no concuerdan con su identidad, necesidades creativas y procesos de investigación.

Siempre bailando con virtuosismo, Sánchez Ruíz ya no se contentaba con la belleza de la actuación que había realizado a lo largo de su carrera; buscaba comprender y negociar lo “feo”, enfrentarse al monstruo interno y exteriorizar el cuerpo como territorio de invención. Así, la metodología surge como una práctica de limpieza, disciplina y afirmación, donde cada gesto es político, ético y creativo, articulando técnica, cuerpo e identidad en un movimiento continuo de reinversión. Sánchez Ruíz se sentía en un túnel, donde no se ve nada más que oscuridad (comunicación personal, 21 de agosto de 2025). Pero fue en este contexto de aislamiento e incertidumbre donde su creatividad y sus experiencias encontraron espacio para ser investigadas y organizadas.

Su metodología también se basa en una perspectiva estética y socialmente situada, comprometida con la accesibilidad y la democratización del conocimiento. Sánchez Ruíz busca hacer un arte para que la gente lo sienta, no para que digan que es bueno (comunicación personal, 28 de agosto de 2024). Como ella afirma: “quiero hacer un arte que mi abuela comprenda. Quiero hacer un arte vivo. Soy una trabajadora del pueblo, mi familia es trabajadora, mi madre es trabajadora, mi hermana es trabajadora. No puedo convertirme en algo que no soy” (Sánchez Ruíz, comunicación personal, 21 de agosto de 2025).

Esta dimensión, a la vez ética y estética, conecta la educación, la creación y la política, rompiendo las jerarquías tradicionales e instigando a los bailarines a reconocerse en sus singularidades: “Es para que te encuentres, para que tomes mi proceso y lo cocines en tu cuerpo y encuentres el tuyo. Porque toda la clase es para que te encuentres” (Sánchez Ruíz, comunicación personal, 21 de agosto de 2025).

Así, la biografía, los desplazamientos, la identidad racial y de género de Sánchez Ruíz no solo informan sobre sus metodologías, sino que las constituyen. Su práctica articula la supervivencia, la identidad, la creatividad y la agencia en un mismo movimiento. Como ella misma resume: “soy una respuesta a la historia que viví” (Sánchez Ruíz, comunicación personal, 26 de agosto de 2025). En esta epistemología corporal, cada gesto, cada improvisación y cada clase se convierten en un archivo vivo de resistencia, reconfigurando la danza contemporánea y desafiando los patrones eurocéntricos de técnica, estética y legitimidad. La práctica de la improvisación, la escucha, la presencia y la pedagogía emancipadora se transforman en una estrategia para romper las normas estéticas y sociales, al tiempo que garantizan la supervivencia, la autenticidad y la creatividad radical. Es a partir de esta intersección de experiencia, cuerpo y práctica que Judith Sánchez Ruíz emerge como un cuerpo-metodología desplazador, ofreciendo a la danza contemporánea no solo un método, sino una política de creación, resistencia y reinversión continua.

Un Pensamiento Encarnado

*Estar cómodo no es una opción –
Judith Sánchez Ruíz, 2025, p. 168*

La llegada a Europa marcó un giro radical en la trayectoria de Judith Sánchez Ruíz, tanto artística como existencial. Procedente de una formación marcada por el rigor cubano y de largos años en compañías de repertorio, encontró en el contexto europeo un ambiente artístico que le parecía restringido, elitista y marcado por una lógica de exclusión. Como afirma Sánchez Ruíz (2025), allí había “una notable ausencia de lo que yo consideraba el arte real, experimental y sacrificial” (p. 125, traducción propia). Aunque aclamada como intérprete, se sentía abandonada como coreógrafa, improvisadora e investigadora. Esta fractura entre el reconocimiento y la pertenencia la llevó a rechazar el “juego” impuesto por el circuito europeo y a sumergirse en un proceso de investigación radicalmente personal, en el que la improvisación y la investigación se convirtieron en formas de supervivencia.

Cuando comenzó a profundizar en la práctica del *Release*², vio toda la diversidad de técnicas presentes en su cuerpo en confrontación, más allá de los conflictos con la cultura del circuito artístico europeo. En este período de ruptura, la improvisación dejó de ser solo un recurso estético para convertirse en terapia y práctica crítica: “mantuve la práctica de la improvisación como una forma de desintoxicarme. Era una necesidad, un grito, una intuición, una escucha más profunda que tenía de mi propio cuerpo” (Sánchez Ruíz, 2025, p. 125, traducción propia).

Esta decisión implicaba confrontar directamente tanto los hábitos acumulados en su cuerpo como las percepciones elitistas de lo que sería “lo mejor en la danza”. Al descubrir su cuerpo y su mente como una biblioteca, la artista inició un proceso de organización y estructuración de sus propias herramientas: conceptos, partituras, tareas y juegos, experimentados en la práctica y reevaluados continuamente. Improvisar, en este sentido, era ya inventar una metodología, una forma de transformar el exceso en claridad, la dispersión en potencia creativa.

Esta percepción del cuerpo como “biblioteca” se conecta directamente con la idea de que la danza opera como un texto social. Jane C. Desmond (1997) recuerda que el estudio de la danza debe desplazarse de la mera estética para

considerar cómo los cuerpos en movimiento transmiten valores, identidades y conflictos culturales. Leída así, la práctica de Judith Sánchez Ruíz funciona como lectura y reescritura: su cuerpo en movimiento narra historias que se inscriben y se actualizan desde los huesos hasta el gesto.

La metáfora del túnel, evocada por la propia artista, sintetiza este viaje: la soledad de estar consigo misma, enfrentándose al colapso creativo, pero también la oportunidad de aceptar quién era y construir un camino orgánico y fiel a su visión del arte. Sánchez Ruíz (2025), afirma categóricamente: “creo que la creatividad está donde puedes ser más auténtico en tu identidad y en tu idiosincrasia” (p. 128, traducción propia). A partir de esta convicción, su pedagogía pasa a orientarse por un modelo descentralizado, en el que el profesor no es objeto de imitación, sino mediador de procesos singulares. El gesto de atravesar el túnel, por lo tanto, sienta las bases de sus metodologías: prácticas que unen funcionalidad, imaginación e improvisación, y que se nutren de la diversidad de contextos, cuerpos y culturas con los que la artista comenzó a dialogar.

La metodología de Judith Sánchez Ruíz surge de un principio central: el cuerpo como medida de sí mismo, epistemología encarnada y gesto de resistencia. Como señala en su libro recién publicado, titulado *Um Pensamento Encorpado* (2025): “el pensamiento aquí es corporal, corpulento y “musculado” por el movimiento” (Mendes, Ferraz y Matheus, 2025, p. 15, traducción propia). Para Sánchez Ruíz, la práctica corporal no es solo una ejecución técnica o estética, sino un espacio de soberanía y autoconocimiento. Como afirma en una entrevista: “el cuerpo se convierte en su propia medida, en su propio dios” (Sánchez Ruíz, comunicación personal, 21 de agosto de 2025). Este gesto de afirmación corporal es también una declaración política: frente a los patrones eurocéntricos y las expectativas externas, el cuerpo se convierte en territorio de reinención, experimentación y libertad creativa.

Desde la perspectiva de Leda Maria Martins (2021),

Es en y a través del lenguaje corporal [...] donde se realizan los recorridos, ya que es en ese trayecto donde tienen lugar las metamorfosis. El cuerpo, en continuo proceso de desplazamiento y resignificación, se convierte en

2. Término no reconocido por Trisha Brown, pero ampliamente utilizado por sus discípulos para referirse a su práctica de entrenamiento corporal.



Fotografia de David-Beecroft, Berlin

sí mismo en geografía, paisaje de dicciones y enunciados, territorio de palabras pronunciadas, continente sin fin atravesado por polifonías y melodías. Un cuerpo en permanente proceso de curación. (p. 173, traducción propia)

Esta concepción dialoga directamente con Sánchez Ruíz (2025, p. 65), cuando afirma que “tu cuerpo es tu país”. Ambas apuntan a la noción de que el cuerpo, más que un soporte biológico o un mero instrumento de expresión, es un territorio simbólico y político, un lugar de inscripción de memorias y fabulaciones. Pensar el cuerpo como país es comprenderlo como un espacio de pertenencia, desplazamiento y reinscripción, incluso a partir de sus tránsitos. Desde esta perspectiva, el cuerpo se convierte en un espacio que no solo guarda, sino que produce cultura, reconectando el territorio físico y el territorio simbólico en una topografía existencial que es, al mismo tiempo, personal y colectiva.

La autenticidad corporal se manifiesta en la vulnerabilidad y en la presencia total del cuerpo en el instante de la danza. Cada gesto, cada improvisación, lleva consigo historias personales, desplazamientos y experiencias acumuladas. En *Um Pensamento Encorpado* (Sánchez Ruíz, 2025), la autora analiza cómo el cuerpo conserva recuerdos de formación y trayectorias, pero también cómo se reconstruye continuamente, se reorganiza a partir de la escucha y el diálogo con el propio espacio interno. Es en este punto donde la práctica de la improvisación se revela fundamental: no como “bailar lo que se quiera”, sino como ciencia del cuerpo, investigación y exploración de infinitas posibilidades. Para Sánchez Ruíz, la improvisación funciona como ciencia del cuerpo, como saber encarnado y tecnología creativa.

La dimensión espiritual y metafísica del gesto aparece como otra capa de esta práctica. La improvisación y la escucha se entienden como elementos que conectan el cuerpo, la mente y la creatividad. Como afirma la artista: “Creo que la creatividad es espiritualidad, es la posibilidad de conectarse con uno mismo y con el mundo a partir del cuerpo” (Sánchez Ruíz, 2025, traducción propia). Esta comprensión acerca la danza a un territorio de curación, alineación y reconexión con uno mismo, yendo más allá de la performance estética o técnica.

La construcción de las metodologías de Sánchez Ruíz nace de una arquitectura muy concreta del trabajo corporal: ella insiste en que no enseña improvisación

sin *Release*, porque improvisar, en su vocabulario, exige un cuerpo previamente organizado, aterrizado, consciente de sus palancas, transferencias y dinámicas. De este fundamento técnico surge *Functionality and Perspective in Dance*, una práctica que se desdobra del conocimiento de *Release* como preparación para la invención: Estas clases “ofrecen a los alumnos muchas maneras de entender el principio del movimiento del cuerpo, permitiendo la comprensión de la funcionalidad corporal a través de un enfoque creativo y la reorganización de los pensamientos durante la danza” (Sánchez Ruíz, 2025, p. 133, traducción propia). Parafraseando su formulación recurrente en discursos públicos, se trata de estabilizar el suelo para, a continuación, abrir lo desconocido (Sánchez Ruíz, comunicación personal, 21 de agosto de 2025).

Sobre esta base, *Your Own God* se despliega como una zona de riesgo e invención radical. En el libro, Sánchez Ruíz describe la metodología como una plataforma para “transformaciones cognitivas” a través de experimentaciones artísticas y herramientas que “liberan la mente de los dogmas académicos de la imitación”, entrenando “la funcionalidad técnica, el instinto creativo, el alto rendimiento y la transformación”. El énfasis es inequívoco: “Tú eres tu propio dios. Tú determinas hasta dónde llega tu práctica” (Sánchez Ruíz, 2025, p. 137, traducción propia).

Según Sánchez Ruíz (2025, p. 137, traducción propia), “las herramientas metodológicas fundamentadas y los ejercicios prácticos de *Your Own God* tienen como objetivo liberar la mente de los dogmas académicos de imitación que imponen un estilo dominante y un contenido decorativo”. Este enfoque desafía la normatividad estética y pone de manifiesto la necesidad de repensar la danza contemporánea como un espacio de innovación crítica y política, donde el movimiento es tanto una práctica artística como una afirmación de identidad.

Tomado como medida y método, el cuerpo sustenta una ontología práctica: la autenticidad y la vulnerabilidad no son adornos, sino condiciones de posibilidad. La improvisación aparece como un encuentro con el presente, una escucha que activa la imaginación y la memoria somática (“la improvisación es también memoria subconsciente”) y que exige disposición para el misterio y para la síntesis entre lo que se es y lo que se sabe (Sánchez Ruíz, 2025, p. 43, traducción propia). La autora describe el descubrimiento de un “universo maravilloso en el cuerpo inteligente”, en el equilibrio entre el instinto, la compren-

sión, la conciencia sensorial, la imaginación y el esqueleto: “el equilibrio entre todo eso es la verdadera danza” (Sánchez Ruíz, 2025, p. 66, traducción propia). Este escrito sitúa la improvisación como una práctica de conocimiento –ciencia situada del cuerpo– y no como una licencia para la arbitrariedad.

A partir de ahí, la soberanía corporal en *Your Own God* no se disocia de un gesto político y de supervivencia. Los desplazamientos geográficos, la racialidad y la subjetividad informan el método, pero no lo confinan: Sánchez Ruíz rechaza tanto el exotismo como el encuadre domesticador. La improvisación es, al mismo tiempo, entrenamiento e investigación:

Lo primero que se inventó en *Your Own God* fue romper los hábitos... para que la persona llegue a ser más creativa. Porque al romper los hábitos se activa la presencia, se limpia el movimiento, se activa la creatividad y se devuelve la confianza. (Sánchez Ruíz, comunicación personal, 21 de agosto de 2025)

El trabajo con los hábitos no es moralizante, sino técnico-político: reorganiza la atención, el tiempo, el peso y la decisión, para que el cuerpo funcione más allá de la repetición o la reproducción automática.

Esta ingeniería de la atención está imbricada en una dimensión espiritual que no se opone al rigor, sino que lo profundiza. Sánchez Ruíz afirma: “Creo que la creatividad es espiritualidad. El nacimiento de algo nuevo es metafísico, es magia” (Sánchez Ruíz, comunicación personal, 21 de agosto de 2025). La artista articula esta perspectiva con la noción de trance transformador y una nueva posibilidad de concepción coreográfica: cuando la información “digerida” es absorbida por la práctica corporal y resurge en expresiones no lineales—cambios de humor, flashes de memoria, vocabularios diversos—y se abre “una dimensión ilimitada” (Sánchez Ruíz, 2025, p. 83-85, traducción propia). Lejos de cualquier misticismo desconectado de la técnica, se trata de un estado operativo en el que el cuerpo y el conocimiento se constituyen mutuamente.

Por eso, *Functionality and Perspective in Dance* y *Your Own God* no son etapas estancas, sino circuitos comunicantes. *Functionality and Perspective in Dance* organiza y refina la percepción: aterrizar, transferir peso, clarificar el gesto, trabajar la precisión y la multidirec-



cionalidad, siempre con imaginación e improvisación internas (Sánchez Ruíz, 2025, p. 133, traducción propia). *Your Own God* tensa y expande: expone el cuerpo a ramificaciones y asociaciones de vocabularios, “reinicia” condicionamientos y reconfigura la autonomía creativa (Sánchez Ruíz, 2025, p. 137, traducción propia). En clave pedagógica, esto significa que la técnica precede y sustenta la apertura; y que la apertura devuelve la complejidad a la técnica.

También existe la dimensión de la curación y la reparación. En una entrevista, la artista es categórica: “la liberación y la improvisación no solo te hacen bailar mejor, sino que también te curan. Curan los traumas de las instituciones, curan el estar perdido. Cuando te encuentras a ti mismo, te curas” (Sánchez Ruíz, comunicación personal, 21 de agosto de 2025). Así, la artista destaca la necesidad de la vulnerabilidad y la visceralidad, la disponibilidad al riesgo como disciplina y el valor de revisitar, repetir y excavar, “como un laberinto que se expande y respira” (Sánchez Ruíz, 2025, p. 61, traducción propia).

Cuando Leda Maria Martins (2021), retoma a Val Souza al afirmar que “la salud es pensar ampliamente la existencia” (p. 173, traducción propia), desplaza la comprensión de la cura más allá de la ausencia de enfermedad, para concebirla como una experiencia de integridad y reorganización de la vida. Esta ampliación dialoga con Sánchez Ruíz, que entiende la improvisación en la danza como una posibilidad de curación, entendida como una práctica de reorganizarse en el movimiento y reconocerse íntegra. En este sentido, la danza aparece como un espacio de recomposición de fragmentos, convocando al cuerpo a experimentar nuevas formas de habitar y a producir salud como potencia creadora. La improvisación, en este contexto, no es solo un recurso estético, sino una práctica vital que rearticula el cuerpo, la memoria y la subjetividad hacia un estado ampliado de existencia.

Así, pensar la metodología de Sánchez Ruíz es asumir un triple pacto: (1) técnico, porque requiere una organización minuciosa (*Functionality and Perspective in Dance*); (2) poético-político, porque exige autoría, riesgo y presencia (*Your Own God*); y (3) espiritual, porque apuesta por una transformación que excede la forma y reconfigura modos de existir. El cuerpo, aquí, no solo baila: piensa, crea, cura e instituye, haciendo de la danza un conocimiento encarnado y, por ello mismo, un acto de soberanía.

Cuerpo en Acción: Creatividad, Libertad y Tensión Estética

Bailar no es un pasatiempo. Sigo diciendo que bailar es una obsesión.

Judith Sánchez Ruíz, 2025, p. 47,
traducción propia

La improvisación en la danza contemporánea, cuando se concibe como epistemología, trasciende la simple ejecución de movimientos libres o la experimentación estética: se convierte en una forma de conocer el mundo a través del cuerpo. Para Sánchez Ruíz, la improvisación no se limita a ser una herramienta de expresión, es también técnica, memoria, percepción y diálogo con el propio cuerpo como entidad compleja. Ruíz (2025, p. 47, traducción propia) afirma que, al estudiar la improvisación, puede acceder a otra dimensión de su cuerpo. Y, en esa dimensión, buscaba alcanzar un nivel de creatividad que proviniera de su “ritmo biológico”; una nueva creatividad “sin filtros ni suposiciones sobre qué movimientos eran o no apropiados en la danza contemporánea”.

La improvisación consciente, como forma de habitar el cuerpo y producir arte, además de liberar la creatividad individual, puede funcionar como un espacio de crítica y cuestionamiento de los patrones hegemónicos del campo. Entendida como conocimiento encarnado, la improvisación se enfrenta a tensiones específicas en el espacio académico e institucional. Como observa Midgelow (2012), trabajar a partir de la corporeidad y la experiencia puede llevar a acusaciones de “autoindulgencia” o incluso de “narcisismo”, precisamente porque desplaza la jerarquía que privilegia la teoría textual sobre la práctica corporal, o incluso la “hegemonía histórica implícita de la danza que valora los movimientos coreografiados más que los improvisados” (p. 146, traducción propia).

Sin embargo, esta acusación revela más sobre los límites de la academia que sobre la práctica en sí misma: es en este terreno “subjetivo” donde la danza puede afirmarse como un lugar de descubrimientos, de acción política y de resistencia. Al tomar el cuerpo como punto de partida, la improvisación no solo expone las tensiones históricas entre la teoría y la práctica, sino que también pone de manifiesto el poder de la experiencia corporal como gesto epistemológico, un espacio donde se piensa y se actúa simultáneamente.





Como advierten Brandstetter y Klein (2013), la teoría puede, en muchos casos, operar como una fuerza colonizadora, al imponer categorías que domesticar tanto el arte como el cuerpo. La improvisación, por el contrario, insiste en producir pensamiento a partir de la acción y el riesgo, rechazando la falsa dicotomía cartesiana entre mente y cuerpo. En lugar de “abandonar el pensamiento mental” (Foster, 2003a, p. 6, traducción propia), se trata de ejercer una conciencia muscular y visceral que surge en el propio hacer. Este proceso, lejos de ser una ausencia de pensamiento, es una forma intensificada de presencia: círculos de atención y experiencia que se entrecruzan, haciendo que el cuerpo sea más multifacético y presente en su invención (Midgelow, 2012, p. 151).

En diálogo con la práctica de Sánchez Ruíz, la improvisación surge como indispensable: al sumergirse en lo desconocido con integridad, de manera sustancial y constitutiva de todo proceso de investigación y creación, el cuerpo improvisador encuentra autonomía e inventiva. En este sentido, la artista entiende que improvisar no es solo “bailar libremente” o “bailar lo que se quiere”, sino más bien un entrenamiento y una investigación. Para ella, hay tres aspectos que se vuelven indispensables para la práctica: crudeza, visceralidad y vulnerabilidad (Sánchez Ruíz, comunicación personal, 28 de agosto de 2025). Es a través de estos elementos que la improvisación se convierte en investigación encarnada, desplazándose de un lugar de mera espontaneidad para asumir densidad estética y filosófica.

Esta práctica pone de manifiesto la improvisación como libertad epistemológica: el cuerpo, en su materialidad y sensorialidad, se convierte en el lugar de la creación y el descubrimiento, desafiando las reglas, las normas estéticas y las expectativas externas. Al conectarse con el presente, con el “ahora” y con las posibilidades emergentes del gesto, el artista accede a capas de memoria e imaginación:

Es un encuentro con el presente
y con el ahora. Es aprender a
escuchar, a conectarse con algo
muy dentro de uno mismo y de
su cuerpo como entidad humana;
activar la imaginación a partir de
lo físico y lo físico a partir de la
imaginación. (Sánchez Ruíz, 2025,
p. 43, traducción propia)

Pensar la improvisación como epistemo-

logía implica tratarla no como una técnica ornamental, sino como una forma de conocimiento práctico: el cuerpo experimenta, prueba hipótesis y produce enunciados sobre el mundo. Esto acerca la práctica a corrientes fenomenológicas (Merleau-Ponty, 1999) que consideran el cuerpo como sujeto perceptivo, y a autores contemporáneos que tratan el cuerpo como agente de conocimiento (José Gil, 2001; Jussara Setenta, 2008).

La propuesta de Sánchez Ruíz —de dejar la mente como recurso secundario y favorecer el ritmo biológico y la memoria esquelética— es una reivindicación del conocimiento encarnado que abre un campo metodológico: la improvisación como laboratorio donde se montan, prueban y reformulan modelos de movimiento y sentido, desplazando precisamente lo que Merleau-Ponty denominaba primacía de la percepción prerreflexiva. En términos epistemológicos, esto invierte la jerarquía que tradicionalmente separa la teoría y la ejecución: el gesto pensante produce proposiciones que pueden leerse, probarse y transmitirse. Así, el improvisador actúa como un investigador-aventurero, desarrollando conocimientos a partir de la investigación encarnada, en la que la percepción y la reflexión se entrelazan a cada instante (Midgelow, 2012, p. 149-150). Como recuerda Todres, se trata del espacio donde “ser y conocer se encuentran” (2007, p. 3, traducción propia). Esta formulación refuerza que la improvisación no es solo un proceso estético, sino una epistemología vivida en el acto, que produce conocimiento a partir de la atención radical a la materialidad del cuerpo en movimiento.

Según Ruíz (2025), “la improvisación es también una cura, un viaje, una increíble aventura hacia otra dimensión”. Así, la improvisación asume un papel central en la producción de conocimiento, afirmando la autonomía del cuerpo y promoviendo una libertad creativa que no se limita al repertorio o a las convenciones estéticas dominantes. La artista afirma que la improvisación ha sido el núcleo de su carrera y su viaje para descubrirse como artista, a través de la cual encuentra la creatividad y da “vida al alma de los movimientos”. Hay días en los que ella [la improvisación] restaura mi esperanza en la humanidad” (p. 43-45, traducción propia).

Así, el cuerpo que improvisa actúa como catalizador de la transformación. Sánchez Ruíz propone que la creatividad crítica, entendida como la capacidad de cuestionar patrones y desarrollar nuevas soluciones, sea la medida cen-

tral de la búsqueda intelectual y del encuentro con una creatividad profunda: “la creatividad crítica —una mentalidad criteriosa que examina nuestras acciones o crea deliberadamente métodos nuevos y mejores— es, por lo tanto, la verdadera medida de la búsqueda intelectual” (2025, p. 39, traducción propia). Al desviarse de lo esperado y reinventar el movimiento, el artista crea espacios de experimentación sensible, en los que el instinto, la memoria y la imaginación se articulan sin filtros. Así, Sánchez Ruíz (2025), nos invita a pensar “lo contrario de lo que solemos pensar sobre movimientos y temas, inventando todo lo que sabemos y creando nuestra propia visión singular, sea lo que sea que eso signifique” (p. 57, traducción propia).

El proceso de transformación que se inicia en la improvisación trasciende la mera actuación: altera la percepción, reorganiza los patrones corporales y amplía los límites de la conciencia. Sánchez Ruíz (2025) explica:

La transformación inicia algo
diferente y profundo en tu
interpretación y conciencia de lo
que está sucediendo, porque estás
en trance, en el que has perdido
el control del conocimiento
estudiado y eres testigo de la
dimensionalidad de un estado
de éxtasis. (p. 83-85, traducción
propia)

El trance y la curación que Sánchez Ruíz relata son manifestaciones de un proceso metodológico que combina disciplina técnica y apertura a la improvisación. Este discurso del trance puede leerse menos como misticismo y más como una metáfora metodológica que apunta a estados liminales de percepción. En lugar de mero éxtasis, se trata de una práctica que transforma la percepción, la memoria y la sensorialidad del cuerpo. Este enfoque pone de manifiesto que la improvisación puede ser herramienta política y epistemológica, capaz de cuestionar jerarquías y expectativas estéticas y metodológicas en el campo de la danza contemporánea.

La práctica de la improvisación —especialmente cuando dialoga directamente con una estética más abstracta— también se inscribe en un terreno de disputa política y estética. El campo de la danza contemporánea, incluso cuando se propone como experimental, a veces mantiene expectativas sobre los cuerpos, los estilos y los patrones estéticos. Sobre esto, Sánchez Ruíz (2025) pregunta:

¿Por qué una narrativa? ¿Somos como niños que no saben manejar un tenedor y necesitan que alguien les dé de comer? ¿Por qué lo abstracto se considera incorrecto o impopular? ¿Y por qué solo hay una forma de ver las cosas, la tuya o la de los demás? ¿Por qué necesitamos conocer el origen de algo para comprenderlo? ¿Por qué existe esa idea presuntuosa de que el arte debe ser comprendido? (p. 80, traducción propia)

Estas preguntas surgen como respuesta a la percepción de Sánchez Ruíz frente a su contexto cultural y artístico, revelando tensiones antiguas, pero persistentes. El trabajo de Sánchez Ruíz en Europa pone de manifiesto una contradicción del circuito artístico europeo hegemónico: mientras que los discursos institucionales reivindican la vanguardia y la audacia, las prácticas de curaduría, financiación y crítica suelen reproducir repertorios predecibles y estéticamente codificados.

Además, en la práctica institucional, a veces la “abstracción” se convierte en una categoría ambigua: se celebra cuando corresponde a lenguajes formales reconocibles (minimalismo, pulverización de lo narrativo, somática codificada) y se descarta cuando incorpora referencias históricas, rítmicas o políticas que desestabilizan al público o a los mediadores culturales. En otras palabras, el campo legitima abstracciones que son estéticamente domesticables y que no cuestionan los privilegios institucionales; a menudo rechaza la abstracción que exige reordenamientos de poder, por ejemplo, movimientos que traen corporalidades negras, modos populares o tecnologías del cuerpo que cuestionan el estatus de lo bello. La consecuencia es una doble frontera: cierta abstracción universalizada se convierte en norma, y otras formas de abstracción (vernáculos, rituales, corporalmente disruptivos) permanecen marginadas.

Este pensamiento revela contradicciones estructurales frecuentes en el campo de la danza contemporánea actual: proclama el experimentalismo al mismo tiempo que reproduce mecanismos de canonización, apropiación estética y exclusión. Existe una “economía de lo diferente”: ciertas formas de experimentación son valoradas por su compatibilidad con fondos, festivales y redes curatoriales; otras, que implican un riesgo político real, la desestabilización

institucional o el disenso estético, son rechazadas.

Además, la “tallerización” y el consumo acelerado de formaciones fragmentan los procesos profundos, transformando las prácticas de investigación en productos a corto plazo. Por último, la supuesta neutralidad de lo abstracto oculta a menudo intereses estéticos y raciales: la “abstracción” puede presentarse como universal cuando se basa en modelos occidentales, y deslegitimarse cuando proviene de prácticas no eurocéntricas. Estas contradicciones muestran por qué la propuesta de Sánchez Ruíz —unir la técnica funcional y la improvisación intensiva— es a la vez estética y política.

El choque que ella relata —la “ausencia de lo que yo consideraba arte real, experimental y sacrificial” (Sánchez Ruíz, 2025, p. 125, traducción propia)— debe leerse como una denuncia de una profesionalización que, a veces, domestica el riesgo artístico. La presencia de una artista formada en múltiples circuitos expone la forma en que el canon europeo consigue celebrar simultáneamente la diferencia (cuando es rentable o exotizador) y rechazarla cuando exige cambios institucionales profundos. En otras palabras, el desplazamiento que propone Sánchez Ruíz no es meramente geográfico: es un desplazamiento epistemológico que pone en crisis la promesa de modernidad crítica del circuito europeo, mostrando que “experimental” no siempre significa emancipador, sino que a menudo significa solo un nuevo envoltorio para viejas jerarquías.

Racialidad y Educación
Crítica: Resistencia, Ética y
Autonomía

Porque hay algo en la supervivencia
que eres más grande que yo...

- Judith Sánchez Ruíz, 2025, p. 149,
traducción propia.

Para una mujer negra cubana, tales pa-
trones representan barreras adiciona-
les: "dicen: no eres lo suficientemente
negra, no eres lo suficientemente po-
lítica. [...] El problema es que no soy la
negra que ellos esperan" (Judith Sán-
chez Ruíz, comunicación personal, 21 de
agosto de 2025). Sánchez Ruíz señala la
contradicción del reconocimiento selec-
tivo en la producción de conocimiento
y vanguardias artísticas: "permiten que
Picasso se influencie de las máscaras
africanas, pero no me permiten a mí,
que soy una mujer negra, tener una
visión universal de mi arte. No tengo
permiso. Tengo que ser una negra espe-
cífica para ser reconocida" (comunica-
ción personal, 21 de agosto de 2025). La
queja de Sánchez Ruíz -"dicen: no eres
lo suficientemente negra, no eres lo
suficientemente política"- debe leerse
como un diagnóstico político y estético
de la escena contemporánea.

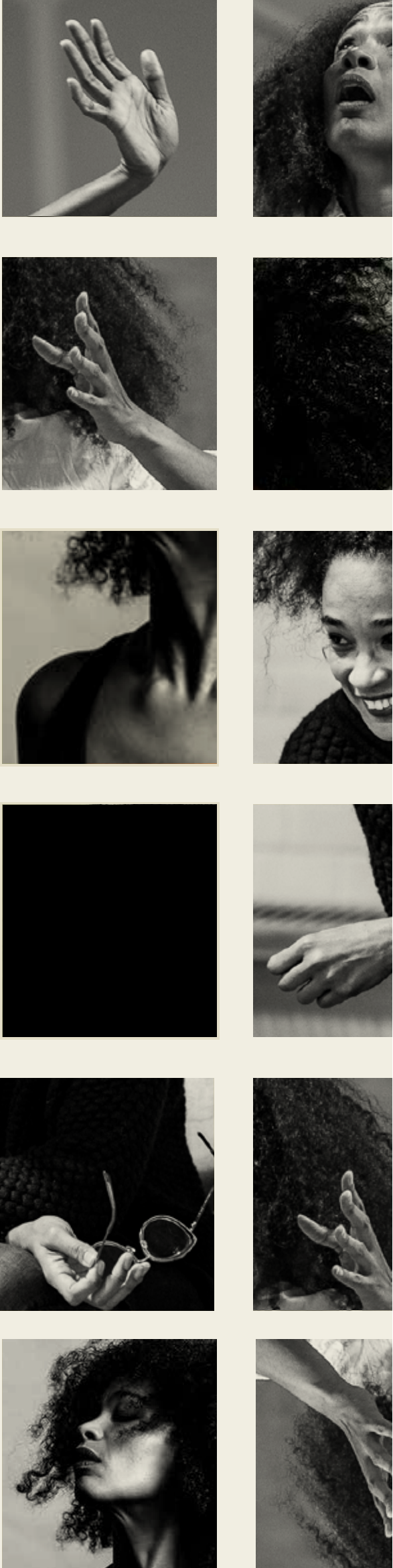
En What is this "Black" in Black popu-
lar culture, Stuart Hall (1992) ya nos
recordaba que la categoría "negro" en
la cultura popular está construida y con-
trolada por discursos de representación
que delimitan qué enunciados son re-
conocibles como legítimos (o "auténti-
cos"). En este sentido, cabe la pregunta/
paráfrasis: ¿qué negra es esa en la danza
contemporánea? Cuando Sánchez Ruíz
observa que se le niega una visión "uni-
versal" de su arte, mientras que a otros
(como Picasso) se les permite apropiarse
de él, expone la operación de doble
rasero: la circulación simbólica del rasgo
africano se tolera cuando se descontextu-
aliza y se apropia por un sujeto legiti-
mado; se niega cuando el enunciador es
el propio cuerpo históricamente inscrito
por ese legado.

En diálogo con Fred Moten (2003), esto
no es solo una falta de reconocimiento

institucional, sino un rechazo estético
que se refiere a la posibilidad de una in-
vención negra que no se limite a los gue-
tos identitarios. Moten (2003) nos lleva
a pensar en la improvisación como un
modo de pensamiento negro, un acon-
tecimiento estético y político que deses-
tabiliza las categorías de valor y provoca
formas de sociabilidad y alteridad que el
canon prefiere no captar. Así, la experi-
encia de Sánchez Ruíz revela tanto la
violencia simbólica del campo como el
poder de la improvisación como gesto
que reivindica un espacio de autoría no
condicionado por expectativas raciales
prefabricadas. Leídos conjuntamente,
Moten y Hall ofrecen un arma teórica
para comprender por qué la postura de
Sánchez Ruíz -el rechazo a ser "la negra
que se espera" y la exigencia de autono-
mía estética- es simultáneamente una
táctica poética y un gesto de desobe-
diencia política: no pide autorización
para existir como sujeto creador; reivin-
dica una práctica que rompe las cate-
gorías que intentan encasillarla (Moten,
2003; Hall, 1992).

La abstracción, la improvisación y la
creación radical no se limitan a la ex-
periencia individual: están entrelaza-
das con un compromiso ético con la
educación. Sánchez Ruíz enfatiza que la
práctica del cuerpo es también una res-
ponsabilidad compartida: "no soy due-
ña de nada. Soy una mensajera. Y una
mensajera que vive. Esta información
es sagrada y tengo una responsabilidad
con ella" (comunicación personal, 21 de
julio de 2025). Su modelo descentraliza-
do de enseñanza desplaza al profesor de
un papel de autoridad al de facilitador
del descubrimiento: "mis prácticas de
danza se centran en un modelo descen-
tralizado en el que el profesor ya no es
objeto de imitación" (p. 129). Esta con-
cepción dialoga con bell hooks³ (1994),
para quien enseñar es un acto ético y
político que implica cuidado, escucha y
respeto por la autonomía del estudian-
te, creando un espacio en el que se com-
parten el conocimiento y la creatividad.

La pedagogía de Sánchez Ruíz se aproxi-
ma a la noción de una pedagogía com-
prometida, tal y como propone bell
hooks (1994), ya que está comprometida
con la transformación y con la colec-
tividad. La artista afirma:



3. El uso de letras minúsculas en el nombre propio es intencional por parte de la propia autora.



Transmitir toda la información acumulada en mi cuerpo y mi mente no es solo una elección artística, sino un deber. Es un privilegio que me dedico a compartir, especialmente en lugares donde la creatividad se convierte en un medio para una vida mejor y para desarrollar nuevas formas de concebir el arte. (Sánchez Ruíz, 2025, p. 37-39, traducción propia)

Sánchez Ruíz no solo transmite conocimientos técnicos y artísticos, sino que lo hace desde una generosidad poco común en el contexto del arte capitalista occidental, donde el conocimiento a menudo se retiene, se privatiza y se convierte en mercancía. Su gesto pedagógico rompe con esta lógica de exclusividad y vanidad, ya que entiende la enseñanza como un acto de compartir y construcción colectiva, rechazando la idea de que la retención del conocimiento genera distinción o poder individual.

La improvisación y la abstracción constituyen, en la perspectiva de Sánchez Ruíz, un lugar en el que se entrelazan la ética, la estética y la política. El cuerpo no solo baila: piensa, crea, cura e instituye. La práctica radical del movimiento y el trance, la atención a la vulnerabilidad y el rechazo de los patrones estéticos hegemónicos reafirman la danza como espacio de libertad creativa y resistencia. Al mismo tiempo, la pedagogía se mantiene como vector de responsabilidad ética, garantizando que el conocimiento producido se comparta y preserve.

De este modo, la práctica de la danza como epistemología encarnada que se percibe en la práctica de Sánchez Ruíz se articula con un compromiso ético y pedagógico que redefine la noción de autoría y poder. Al integrar la improvisación, la abstracción, el cuerpo y la memoria, Judith Sánchez Ruíz demuestra que la danza puede ser un espacio de invención, resistencia y transmisión de conocimiento, rompiendo con el canon y proponiendo nuevas formas de existencia. Como ella misma observa, la verdadera innovación surge cuando se acoge la vulnerabilidad, se respeta el cuerpo como medida y se entiende la danza como una experiencia ética, estética y política, capaz de instituir el conocimiento y transformar la percepción de uno mismo y del mundo.

Improvisar, Crear, Desplazar: Síntesis de una Epistemología del Cuerpo

El tiempo está aquí para nosotros. ¡Juguemos!

— Judith Sánchez Ruíz, 2025, p. 177, traducción propia

A lo largo de este artículo, hemos visto cómo Judith Sánchez Ruíz sitúa la improvisación en el corazón del conocimiento, donde el gesto piensa, los órganos escuchan y los huesos recuerdan. Su metodología rechaza la cómoda separación entre teoría y práctica: el cuerpo se convierte en una biblioteca viva, una frase en movimiento, un argumento en danza, la respiración y la escucha en un laboratorio. Esta inversión de jerarquías no “ilustra” ideas: produce ideas en tiempo real, con precisión técnica y riesgo afectivo. Improvisar, aquí, no es adornar el azar: es organizar lo desconocido con todo el cuerpo.

La trayectoria de Judith Sánchez Ruíz revela a una artista que se inclina por la improvisación y refina su cuerpo para manifestar el “aquí y ahora”, transformando su propio cuerpo en un templo de presencia radical y atención plena (Mendes, Ferraz y Matheus, 2025, p. 15). Al considerar las tensiones del campo de la danza contemporánea, se amplía la frescura de las metodologías comprometidas con el tiempo presente y la relevancia de una mujer negra cubana que se posiciona a partir de un cuerpo-voz autoral. Como bien nos recuerda Martins al retomar a Collins: “este viaje hacia la autodefinición es inseparable de su carácter político, ya que es un poderoso desafío a las imágenes controladoras que definen externamente a la mujer” (Martins, 2021, p. 174, traducción propia).

Cada gesto es, así, una afirmación política y epistemológica, capaz de tensar los límites de la autoridad institucional y las expectativas externas, y de producir un conocimiento que solo el cuerpo puede generar. “Se trata de una invitación a la autogestión, [...] a la autodigestión del aprendizaje de la danza: el cuerpo, al experimentar, reorganizar y reinventarse, se convierte en protagonista de su propio descubrimiento, procesando y reformulando incesantemente el movimiento y la conciencia” (Mendes, Ferraz y Matheus, 2025, p. 15, traducción propia).

Esta precisión aparece cuando Sánchez Ruíz nombra lo que sustenta su investi-

gación: crudeza, visceralidad, vulnerabilidad. No son adjetivos expresivos, son condiciones de método. La vulnerabilidad, por ejemplo, no es solo apertura emocional: es un régimen de atención que permite al cuerpo detectar micro variaciones del presente y, a partir de ellas, componer sentido. La crudeza raspa la superficie de los hábitos; la visceralidad recalibra la medida del tiempo y el peso, hasta que el gesto ya no obedece al repertorio, sino a lo que surge entre la percepción y la imaginación. El trance que de ahí se deriva no es una excepción mística, sino la consecuencia técnica de quien ha entrenado lo suficiente para perder, con seguridad, el control de lo ya conocido.

Al friccionar la improvisación contra los marcos del campo, Sánchez Ruíz expone la contradicción de una danza que se afirma experimental y, al mismo tiempo, estandariza el riesgo. Hemos visto cómo ciertas abstracciones son celebradas por ser legibles, exportables, “curables”, mientras que otras —las que desplazan los regímenes de belleza, raza, procedencia— son a menudo deslegitimadas. La intervención metodológica de la artista rechaza este filtro: cuando la improvisación se asume como epistemología, no se pide permiso a la forma, se pide precisión al encuentro. Y la precisión, aquí, no es un acabado pulido; es la ética del detalle, el compromiso con lo que el cuerpo sabe antes que nosotros. La improvisación y la abstracción, en su metodología, no funcionan como fines estéticos, sino como laboratorios de invención, reflexión y resistencia.

Por eso también su pedagogía no reproduce el trono del profesor-intérprete a ser imitado. Al declararse mensajera y no propietaria, Sánchez Ruíz desarma la economía de la exclusividad que transforma la técnica en mercancía rara. La clase se convierte en una ecología de transmisión: el objetivo es que cada estudiante encuentre su propia sintaxis de movimiento, su propia creatividad, y no que colecciona dialectos ajenos. Hay en ello una política del cuidado: salvaguardar la práctica es salvaguardar la capacidad de aprender juntos lo que nadie sabía antes de que sucediera.

Si el campo exige la pregunta “¿qué negra es esa?”, Sánchez Ruíz responde con método: soy la que no encaja en las categorías que me preceden. Esa respuesta no se da en eslóganes, sino en procedimientos: al rechazar la exigencia de “autenticidades” reguladas e insistir en la universalidad de su hacer, no solo denuncia los dobles raseros, sino que reconfigura lo que la danza reconoce

como universal. Universal, aquí, deja de ser el nombre de una historia única para ser el nombre de lo que se puede compartir cuando el dispositivo de legitimación no prohíbe los cuerpos y las escuchas.

Todo esto convierte a Sánchez Ruíz en un cuerpo desplazador dentro de la danza contemporánea. Desplaza el lugar de la técnica (del repertorio a la escucha), el lugar de la teoría (del texto a la práctica pensante), el lugar de la autoría (del “mío” al “nuestro”), el lugar de la política (del tema a la forma de relación que crea la metodología) y el lugar de la abstracción misma (del lenguaje neutro al método de compromiso). Donde el circuito tiende a administrar lo inesperado, ella reinstala lo indomable como condición del conocimiento.

Quizás por eso, al verla trabajar, la impresión es la de una coreografía de lo impredecible: cada decisión muscular reabre la escena, cada desviación reescribe la regla, cada silencio del cuerpo escucha un mundo que aún no tiene nombre. La lucha contra la efímera —ese deseo de preservar y compartir sin apresar— aparece, entonces, como horizonte: transmitir no es empaquetar; es mantener vivo lo que solo existe en el encuentro.

Así, si la danza contemporánea aún pretende ser un lugar de innovación, el gesto metodológico de Sánchez Ruíz nos da un criterio simple y exigente: la experimentación solo merece ese nombre cuando permite que algo cambie de lugar: en el cuerpo, en el campo, en las instituciones, en nosotros. Al final, queda la imagen que atraviesa su obra como una línea de fuerza: cuando improvisa, Judith Sánchez Ruíz crea y destruye tantos mundos como quiere (Danielli Mendes, comunicación personal, 26 de agosto de 2025); y, en el intervalo entre un mundo y otro, nos enseña a reconocer el conocimiento cuando aparece—crudo, visceral y, por eso mismo, rigurosamente vivo.



Referencias

- Agamben, G. (2009). *¿O que é o contemporâneo? e outros ensaios* (V. N. Honesco, Trad.). Argos. (Obra original publicada em 2008)
- Brandstetter, G., & Klein, G. (Eds.). (2013). Introduction. In G. Brandstetter & G. Klein (Eds.), *Dance and theory* (Vol. 25, pp. 11–15). Transcript Verlag.
- Desmond, J. (Ed.). (1997). *Meaning in motion: New cultural studies of dance*. Duke University Press.
- Gil, J. (2001). *Movimento total: o corpo e a dança*. Relógio D'Água.
- Hall, S. (1992). What is this “Black” in Black popular culture? In G. Dent (Ed.), *Black popular culture* (pp. 21–33). The New Press.
- Hooks, b. (1994). *Teaching to transgress Education as the practice of freedom*. Routledge.
- Lepecki, A. (2006). *Exhausting dance: Performance and the politics of movement*. Routledge.
- Louppe, L. (2012). *Poética da dança contemporânea* (R. Costa, Trad.). Orfeu Negro. (Obra original publicada em 1997)
- Martins, L. M. (2021). *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Cobogó.
- Mendes, D., Ferraz, J. y Matheus, M. (2025). Nota Editorial. En J. Sánchez Ruiz, *Um pensamento encorpado* (pp. 8-15). Acampamento.
- Merleau-Ponty, M. (1999). *Fenomenologia da percepção* (C. A. R. de Moura, Trad.). Martins Fontes. (Obra original publicada em 1945)
- Middel, V. L. (2018). *Improvisação em dança como pesquisa: Processos de saber líquidos e devir à linguagem*. Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (Org.), Anais ANDA: 10 anos de pesquisas em dança (pp. 137–157). ANDA.
- Moten, F. (2003). In the break: *The aesthetics of the Black radical tradition*. University of Minnesota Press.
- Sánchez Ruíz, J. (2025). *Um pensamento encorpado*. Acampamento.
- Setenta, J. S. (2008). *O fazer dizer do corpo: dança e performatividade*. EDUFBA.
- Todres, L. (2007). *Embodied enquiry: Phenomenological touchstones for research, psychotherapy, and spirituality*. Palgrave Macmillan.

Una danza que no deja de preguntar: ritual, gestualidad y memoria en la práctica del *Colectivo cueca sola*

Milena Gallardo Villegas¹, Daniela Guzmán Martínez²,
Tania Medalla Contreras³

Resumen

El siguiente artículo analiza la práctica estético-política del Colectivo Cueca Sola en Chile, desde una perspectiva interdisciplinaria y a través de metodologías relacionadas con la investigación militante y la observación participante. Se aborda la resignificación de la cueca sola (creada en 1978 por la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos) como práctica ritual y herramienta de denuncia y conmemoración, que articula memoria, cuerpo y afecto en el espacio público. El análisis se centra en las intervenciones realizadas entre 2016 y 2019, en el marco de un contexto político signado por el “mayo feminista” y la revuelta social de octubre de 2019. Desde una lectura socioestética y situada, se examina la política de la insistencia que caracteriza al colectivo, comprendida como un gesto de repetición ritual que actualiza los duelos individuales y sociales y se abre a afectos deseantes. Estas acciones construyen escenas que, mediante la utilización de teatralidades sociales, reponen la presencia de los cuerpos ausentes y elaboran colectivamente la memoria de las violencias. En el escenario actual, marcado por discursos negacionistas y nuevas formas de impunidad, la práctica del colectivo se afirma como un ejercicio ritual y político que repara lazos sociales y proyecta otras posibilidades de vida.

Palabras clave:

Colectivo Cueca Sola, danza, memoria, ritual, Chile

Abstract

This article analyzes the aesthetic-political practice of the Colectivo Cueca Sola in Chile from an interdisciplinary perspective and through methodologies related to militant research and participant observation. It addresses the re-signification of the cueca sola (created in 1978 by the Association of Relatives of the Detained-Disappeared) as a ritual practice and a tool for denunciation and commemoration that articulates memory, body, and affect in the public sphere. The analysis focuses on interventions carried out between 2016 and 2019, within a political context marked by the “Feminist May” and the social uprising of October 2019. From a socio-aesthetic and situated perspective, the article examines the politics of insistence that characterizes the collective, understood as a gesture of ritual repetition that updates individual and social mourning and opens up to desiring affects. These actions construct scenes that, through the use of social theatricalities, reestablish the presence of absent bodies and collectively elaborate the memory of violence. In the current scenario, marked by negationist discourses and new forms of impunity, the collective’s practice asserts itself as a ritual and political exercise that repairs social bonds and projects other possibilities for life.

Keywords:

Colectivo Cueca Sola, dance, memories, ritual, Chile

1. Doctora en Literatura Chilena e Hispanoamericana por la Universidad de Chile y Magíster en Estudios Culturales (Universidad ARCIS). Investiga las prácticas y producciones artístico-culturales de las memorias políticas en el Cono Sur, especialmente en el cine y la literatura. Tiene a su cargo la jefatura del Magíster en Arte Popular Latinoamericano de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano y es activista del Colectivo Cueca Sola.

2. Doctora en Artes Vivas, mención Danza, por la Universidad Côte d’Azur (Francia) y Magíster en Artes del Espectáculo, mención Estudios Coreográficos, por la Universidad de Estrasburgo. Licenciada en Artes y Profesora especializada en Danza por la Universidad de Chile. Su trabajo como bailarina, coreógrafa, docente e investigadora se centra en los estudios culturales en danza y en los discursos de las identidades plurales que emergen de los cuerpos danzantes. Actualmente es profesora en la Escuela Moderna de Música y Danza y en la Universidad Academia de Humanismo Cristiano.

3. Doctora en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte y Magíster en Estudios Culturales por la Universidad de Chile. Docente de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Integra el Núcleo de Investigación en Memorias, Movimientos Sociales y Producción Artístico-Cultural de la Universidad de Chile. Investiga las relaciones entre arte, política y memoria en las prácticas contemporáneas del cuerpo y la imagen en América Latina. Es activista del Colectivo Cueca Sola.

Este artículo fue publicado en el libro *Danses et rituels*, publicado en Francia, por el Centro Nacional de la Danza, el año 2023. La presente versión es una actualización de la anterior, escrita durante el año 2024, y tiene como objetivo analizar la trayectoria y la propuesta de intervención estética y política del Colectivo Cueca Sola en Chile. Este análisis se desarrolla desde una perspectiva interdisciplinaria y a través de metodologías relacionadas con la investigación militante y la observación participante. De esta manera, en una primera sección, este artículo presenta el análisis y propuesta de lectura de Milena Gallardo y Tania Medalla, ambas integrantes de dicha organización activista. En una segunda, el texto expone la mirada de Daniela Guzmán, quien asume una observación comprometida con el quehacer de este colectivo. Así, el texto se organiza en dos partes: una primera, que presenta las principales características del grupo, sus hitos e intervenciones más relevantes y el marco conceptual en torno al cual se construye su propuesta ritual. Una segunda parte del texto, aborda, desde una perspectiva socio-estética y de carácter situado, el análisis de la danza en las intervenciones realizadas por el Colectivo Cueca Sola para conmemorar el golpe de Estado en Chile en 2018 y 2019.

El trabajo aquí expuesto considera la práctica activista del Colectivo Cueca Sola desde el año 2016, pero con énfasis en el periodo 2018-2019, en el que tienen lugar dos importantes fenómenos socio-políticos en Chile, que se han expresado en los ciclos de protestas crecientes, y que interpelan no solo al Estado, sino a todo el régimen político que ha dirigido el país desde el inicio del proceso de transición democrática en 1990. Nos referimos, en concreto al llamado “mayo feminista” (2018), que cuestionó a la institucionalidad que por décadas encubrió prácticas de abuso y violencia sexual contra las mujeres, principalmente al interior de las universidades; y a la “revuelta” o “estallido social” (2019), que puso en jaque al modelo neoliberal y exigió reformas estructurales, entre ellas, la redacción de una nueva Constitución que reemplazara la carta vigente, redactada el año 1980, en dictadura.

La trayectoria de este grupo está anclada al desarrollo de ideas clave, como son la desprivatización de las memorias; la resignificación de la danza de la cueca sola -variación contrahegemónica de la danza nacional de Chile- y de las experiencias de lucha y resistencia en dictadura; la politización de las experiencias privadas y la búsqueda intencionada por representar y movilizar, a través de recursos creativos, nuevos afectos en torno a las memorias del pasado. Se trata de acciones que interrogan, pero también recuperan, actualizan y nutren una larga historia de manifestaciones y expresiones de protesta, que se ubican en los cruces entre el género, los derechos humanos, las prácticas de subsistencia populares y de resistencia callejera.

Particularmente, este artículo se centra en el trabajo de este colectivo en torno a diversos lenguajes, -dancísticos, performáticos, teatrales, musicales, literarios- que posibilitan la fuerza ritual de la acción de la Cueca Sola. En esta línea, la hipótesis que sostiene este análisis es que el Colectivo pone en juego una serie de estrategias expresivas, provenientes de diversas disciplinas artísticas -especialmente de la danza- y repertorios de acción colectiva, que propician la construcción de un espacio ritual, a la vez que promueven la elaboración de los duelos individuales y sociales derivados de diversas violencias políticas, que entrecruzan funcionamientos de orden estatal, patriarcal y colonial.

I.

Aproximaciones desde la Investigación Militante

1.

Trayectorias de un Cuerpo Político

El Colectivo Cueca Sola surge en el año 2016 en Santiago de Chile y se plantea desde dos consignas centrales: la desprivatización de las memorias⁴ y su articulación con la denuncia de la violencia de género. Estos puntos de enunciación iniciales desafiaron los discursos de memoria dominantes y apostaron por un cruce entre la representación del pasado y las violencias políticas del presente, con el objetivo de visibilizar las subjetividades oprimidas.

El Colectivo utiliza como principal recurso expresivo la “cueca sola”, manifestación creada por las familiares de víctimas del terrorismo de Estado en Chile durante la dictadura cívico-militar, particularmente por el conjunto folclórico de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD)⁵.

Al hablar de la “cueca sola”, podría parecer evidente el hecho de referirnos a un cuerpo que baila en soledad. Sin embargo, si nos remontamos al contexto histórico en el que surge, podremos comprender su particularidad y el impacto que provocó esta manifestación durante la dictadura cívico militar encabezada por Augusto Pinochet, desde el 11 de septiembre de 1973. En efecto, en dicho contexto, la cueca, en tanto que baile tradicional de pareja, se comprendió hegemonícamente, desde la práctica folclórica, como un símbolo patrio de alegría y sobre todo de cortejo amoroso.

Particularmente, se difundió, durante este periodo, una variante llamada cueca huasa, propia de los contextos rurales de la zona centro sur del país. Esta surge como parte de un canon discursivo criollista que se sustenta en una ideología del mestizaje racializada, clasista y patriarcal. En esta variante de cueca criolla, los cuerpos danzantes exaltan aspectos de ascendencia española, del estatus social de “capataz de fundo” y se otorga, además, un especial protagonismo a la figura masculina. Esto se puede apreciar a través de sus vestimentas, en las que se expresa una influencia directa del traje de montura o traje campero andaluz utilizado por los latifundistas y dueños de haciendas. Con respecto a las gestualidades,

los cuerpos danzantes adoptan posturas estilizadas, sobre todo en el uso del torso, la cabeza, los brazos y las manos y, específicamente, en la utilización del pañuelo. Estos patrones gestuales guardan relación con los procesos de escenificación de la cueca como consecuencia de la formación de los primeros grupos folclóricos a partir de la segunda mitad del siglo XX. En medio de estos discursos hegemónicos de identidad nacional crecieron varias generaciones, lo cual desencadenó una visión parcial y restringida de la práctica de la cueca.

El primer testimonio público de la “cueca sola” se registró en la conmemoración del Día Internacional de la Mujer, el 8 de marzo de 1978, en el Teatro Caupolicán en Santiago de Chile. En este contexto de intensa represión dictatorial y censura, la estrategia de protesta y denuncia desde el cuerpo cobra especial relevancia en tanto interpela a la sociedad desde la pregunta por la ausencia de los cuerpos de las personas detenidas desaparecidas, materializada en la emblemática demanda levantada por las organizaciones de Derechos Humanos: “¿Dónde están?”, que dialoga con la icónica interrogante “¿Qué lugar tiene un arte del cuerpo en un país de cuerpos desaparecidos?”, enunciada por el artista peruano, Emilio Santisteban, el año 2008.

El 18 de septiembre de 1979, la Secretaría General de Gobierno de Augusto Pinochet promulga el decreto Nº 23, en el que se declara la cueca como danza nacional de Chile; esta declaración, le atribuyó a la danza una serie de carac-

terísticas que se ligan a un concepto de identidad y nación enmarcados en las lógicas dictatoriales, normando incluso su coreografía (Ministerio Secretaría General de Gobierno, 1979). La “cueca sola” se transformó así en un potente vehículo de denuncia que se opuso a los discursos patrióticos y autoritarios, reivindicando su origen popular y ligado tanto al movimiento de resistencia antidictatorial y por los derechos humanos, como a los movimientos de mujeres y feministas. La utilización del recurso de la cueca, como herramienta de lucha, permite que las familiares de las personas detenidas desaparecidas, disputen su lugar como integrantes legítimas de la comunidad nacional, tensionando los sentidos hegemónicos de la idea de nación, a través de la evidenciación de la ausencia de los cuerpos desaparecidos.

En el marco de esta disputa, la “cueca sola” se suma a una serie de hitos de reappropriación simbólica, como fueron el resguardo del Acta de la Independencia durante el bombardeo a la Moneda por parte de Salvador Allende y sus asesores; el robo de la bandera por parte del comando Javiera Carrera del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), en 1980; la escritura y circulación en clandestinidad del poemario de Elvira Hernández La bandera de Chile, en 1981; la fundación del Frente Patriótico Manuel Rodríguez, en 1983; la instalación de la bandera chilena como primer hito de las tomas de terreno, entre otros. Del mismo modo, esta trayectoria se liga a la del movimiento de mujeres y al hecho de hacer del cuerpo una herramienta

4. Con esta idea nos referimos a la comprensión del ejercicio de memoria como un asunto público, que afecta a toda una comunidad y no solo a los familiares directos de las víctimas. De esta manera, entendemos que las prácticas de duelo en torno a la ausencia pueden ser enunciadas más allá de dicha filiación sanguínea. Lo anterior supone un cuestionamiento a ciertos discursos dominantes dentro del movimiento de derechos humanos en Chile, que le asignan una autoridad particular al vínculo familiar, lo que, desde nuestra perspectiva, obstaculiza la comprensión de las consecuencias colectivo-comunitarias del terrorismo de Estado, así como de las luchas por la memoria y su recambio generacional.

5. La Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos es una organización que se constituye en torno a la denuncia de la desaparición política durante la dictadura de Augusto Pinochet, exigiendo la aparición con vida de las víctimas y la recuperación de sus cuerpos. Su lucha se ha expresado en la emblemática pregunta “¿Dónde están?”, cuyos alcances han traspasado fronteras geográficas y temporales. Esta organización comienza a funcionar desde 1974 y se compone predominantemente por mujeres, quienes, en su calidad de madres, esposas e hijas de las personas detenidas desaparecidas, asumen la lucha por verdad y justicia. En la actualidad, la mayoría de sus integrantes corresponden a la primera y segunda generación de víctimas del terrorismo de Estado en Chile.

2.

Del duelo al deseo

de interpelación política, alimentando el repertorio de prácticas de los movimientos de derechos humanos y de mujeres en Chile.

Retomando el recorrido señalado, constituimos en 2016 el Colectivo Cueca Sola, una organización político-activista que, a la fecha, ha realizado aproximadamente cien intervenciones performáticas en la ciudad de Santiago, en regiones y fuera de Chile. Buscamos resignificar la “cueca sola” como herramienta histórica de lucha, a través de distintos recursos corporales, indumentarias, textos y música, y explorando en antiguas y nuevas gestualidades y expresividades de la memoria. De este modo, el 8 de marzo de 2016, en el contexto de la marcha por el Día Internacional de la Mujer, realizamos un primer llamado abierto a participar de una creación colectiva y a constituir formalmente una organización:

Bailamos la Cueca Sola para desprivatizar la memoria, porque las que bailaron antes que nosotras nos enseñaron una forma transgresora, revolucionaria [...] La danza como herramienta de lucha tensiona las practicas e imaginarios políticos: los abre a otras preguntas y esferas, los complejiza, los enriquece, los desestructura. [...] No solo estamos familiares y amigos y amigas. Estamos todxs aquellxs que nos hemos conmovido con la historia de nuestro pueblo [...] En nuestro gesto está [...] la rebeldía de Lemebel y de las Yeguas; la cueca popular y resistente y la memoria de la subversión del espacio público: tomarnos las calles por asalto.⁶

La intervención performática La Conquista de América, realizada en 1990 por el Colectivo las Yeguas del Apocalipsis, integrado por Pedro Lemebel y Francisco Casas, constituye un momento relevante en la trayectoria que buscamos recuperar desde el Colectivo Cueca Sola. Estos artistas introducen en esa práctica de duelo una inflexión hacia el deseo, mediante la irrupción marica y sudaca de sus cuerpos en la escena.

Esta intervención se realizó el 12 de octubre de 1989 en la sede de la Comisión Chilena de Derechos Humanos y consistió en el trazo en papel de un mapa de América Latina cubierto por vidrios de botellas de Coca-Cola, sobre el cual los artistas bailan la “cueca sola”, descalzos y con el torso desnudo, poniendo en evidencia las múltiples capas de violencia que asedian a los cuerpos excluidos de América Latina. De este modo, tensionan el relato dominante y heteropatriarcal de la cueca, complejizando, a la vez, la pregunta por la desaparición, e interpelando a la izquierda tradicional y al mismo movimiento de derechos humanos en Chile. Lo anterior se materializa en la inclusión de la problemática del sida, a través de la cual se establece un diálogo entre los cuerpos ausentes de las personas detenidas desaparecidas y ejecutadas políticas en Chile, con la ausencia de los cuerpos homosexuales víctimas del sida.

La cueca de Lemebel y Casas desorienta la trayectoria (heterosexual) del deseo: dramatiza un cortejo entre dos hombres que reitera y a la vez extravía los cuerpos y deseos con que el baile criollo ordena y compone el género según el binomio masculino/femenino. Puede ser, también, la escenificación del doloroso peligro de ese cortejo, custodiado por el contagio del SIDA en la confusión de los flujos sanguíneos que se filtran por las incisiones de la piel cortada por los vidrios. Aparecen así, otras pérdidas: las de aquellos devastados por la enfermedad. (Carvajal, 2012, p. 62)

6. Colectivo Cueca Sola, Convocatoria 8 de marzo de 2016, Archivo de la organización.



La Conquista de América⁷ deviene, así, en un momento clave de la trayectoria de desplazamientos de la “cueca sola”, en el que se manifiesta una constelación de tensiones que resignifican el gesto subversivo de las mujeres de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, aportando nuevas lecturas y prefigurando las resignificaciones que esta práctica dancística tendrá por parte de distintos actores del mundo social actual, signadas por las preguntas provenientes de la reflexión feminista y decolonial. En relación con estos cruces, Fernanda Carvajal destaca el elemento erótico que el dúo de Lemebel y Casas pone en diálogo con el dolor:

Muestran que aquel baile de una mujer sola contornea otro cuerpo ausente no solo dolidamente añorado, sino también un cuerpo deseado. Poner de ese modo en relieve el lazo entre duelo y deseo permite amplificar la construcción de las identificaciones de la mujer que resiste a la dictadura; no solo como madre, casta, viuda, hermana, hija, todas figuras desero-tizadas, abnegadas, acordes a un sustrato moral compartido por la ética militante tanto como por la matriz católica cristiana, tan pregnante en el movimiento de derechos humanos en Chile. Tuvo que venir un dúo de maricas a subrayar el deseo erótico sedimentado en la coreografía de la cueca para recuperar las filiaciones entre duelo, vulnerabilidad y deseo. (2012, p. 62)

Retomamos esta inflexión propuesta por las Yeguas del Apocalipsis en nuestra práctica, a partir de un desplazamiento que hemos denominado “del duelo al deseo”. Entendemos el deseo como la irrupción de fuerzas críticas que permiten la construcción de nuevos imaginarios políticos posibles, desde la “productivización” de las fracturas de la experiencia y de sus representaciones. Esto se traduce en la aparición de lenguajes que se abren hacia las vivencias del daño y la vulnerabilidad. Señala Nelly Richard al respecto:

[...] Hacen falta lenguajes sensibles a la escasez y la carencia, a la pesadumbre, es decir, lenguajes marcados por una conciencia del

daño y la reparación que se encuentran más próximos a las constelaciones de lo femenino en tanto valor rebajado, desacreditado, por aquellos dueños del conocimiento que siguen asociando lo masculino a grandiosas escalas de superioridad universal. (2020, p. 432)

3. *Teatralidades y ritual en la práctica del Colectivo Cueca Sola*

Trabajamos sobre una “política de la insistencia” (Barros, 2018), en un contexto de olvido e impunidad. Dicha política consiste en la repetición ritual de la denuncia por la desaparición y la violencia, que se actualiza en múltiples variaciones de la “cueca sola”, que son producto de una experimentación teórica y práctica. Proponemos recuperar la sobriedad de la “cueca sola”, entendida como un gesto radical de protesta, que permitió articular voces y cuerpos diversos en una enunciación política. Estas voces heterogéneas y disidentes expresan múltiples formas de interrogar las políticas de impunidad e incluyen problemáticas provenientes de las experiencias y afectos ligados al malestar en el contexto neoliberal, así como nuevas preguntas y demandas que emanan desde los movimientos sociales y que interpelan tanto al Estado, como a la propia izquierda y a los organismos tradicionales de derechos humanos.

En este mismo sentido, la “cueca sola” ha sido considerada como una herramienta que impacta en el imaginario político y social, en tanto posee una naturaleza “abstracta y a la vez práctica” (Ponce y Mura, 2014, p. 156). Esa dimensión ritual se complejiza con la incorporación de recursos performáticos eficaces en términos de su capacidad de interpelación política. Yael Zaliasnik, ampliando la categoría de performance a partir del análisis de ciertas intervenciones ciudadanas en Chile y Uruguay, propone entender estas manifestaciones como “expresiones de teatralidad” (Zaliasnik, 2019), en tanto utilizan recursos provenientes de distintas prácticas escénicas para evidenciar y viabilizar sus demandas en el espacio público. En otro texto, la autora se apoya en Josette Féral, para afirmar que, a

7. En relación con esta performance, se puede revisar el Archivo Yeguas del Apocalipsis, que incluye los registros de Paz Errázuriz de esta intervención, en *La Conquista de América*, en <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl>, on line <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1989-la-conquista-de-america/> (consultado en octubre de 2022).

partir del trabajo con la representación, la teatralidad opera como un acto transformador de lo real, del cuerpo y del espacio-tiempo. Así, dichas acciones intervienen la realidad en tiempo presente y apuntan a llamar la atención sobre la “escenificación de los imaginarios sociales” (Zaliasnik, 2018, p. 301), a partir de su carácter performativo, que es utilizado de manera consciente o inconsciente por parte de los sujetos para incidir en la realidad de manera eficaz (Zaliasnik, 2015).

Por otra parte, nos interesa retomar algunas ideas de Ileana Diéguez (2013) en relación con el vínculo entre estas prácticas de memoria performativas y el trabajo de duelo en contextos post dictatoriales como los nuestros. La autora afirma que las despedidas fúnebres implican una serie de ritos que se inscriben en un espacio escénico, y que además incluyen performatividades, objetos y símbolos que sirven para encarnar la relación de afecto existente entre quienes conmemoran y son objeto de esta conmemoración. En los casos en que no existe el cuerpo y por lo tanto no pueden establecerse estas veladas fúnebres, se requiere de otras formas de presentificación o de representación para establecer el rito (Diéguez, 2013). Así, agrega Diéguez, estos ritos requieren de una puesta en escena, “una puesta en espacio en la que también tiene lugar la ‘teatralización de las emociones’ o la disposición dramática de las manifestaciones de dolor” (Diéguez, 2013, p. 173). En esta línea, las intervenciones realizadas por el Colectivo Cueca Sola cumplen este rol “presentificador” de los cuerpos ausentes y actualizan en el espacio público, a través del ejercicio ritual, la necesidad de justicia y de reparación social frente a los crímenes de lesa humanidad perpetrados a manos del Estado.

Asimismo, Diéguez (2009), retomando a Butler, reflexiona en torno a lo que esta última autora ha denominado “performatividad subversiva” y en relación con esta idea señala que, ya que la conducta performativa exige el cumplimiento de ciertos roles, puede también expresar “la subversión de la norma, la suspensión de roles regulados y la ejecución de acciones lúdicas que invierten las conductas sociales establecidas” (s/n). En este sentido, la apuesta del Colectivo por resignificar los símbolos y los elementos tradicionales propios de este rito realizado en dictadura, permite desplazar la potencia política de la danza de la “cueca sola” desde el duelo hacia la emergencia del deseo entendido como posibilidad de futuro.



4.

Insistencias

Entre las principales búsquedas estético-políticas del colectivo destacamos la exploración en torno a la representación de las experiencias de mujeres y disidencias sexuales. En esta dirección, en mayo de 2016, se elabora la acción “Bailo por mi diferencia”, inspirada en el trabajo performático y escritural de Pedro Lemebel y, en particular, en su trabajo con Francisco Casas en las “Yeguas del Apocalipsis”. Este ejercicio buscó tensionar la heteronormatividad de las memorias hegemónicas y visibilizar identidades negadas por el sistema sexo-género dominante. En el marco de estas indagaciones, tienen lugar las intervenciones realizadas para conmemorar a la transformista y activista social chilena Hija de Perra y a Mónica Briones, artista lesbiana asesinada en dictadura, lo que abre una interrogación directa por los feminismos. Ambas intervenciones se caracterizaron por poner la “cueca sola” a disposición de estas memorias disidentes, a través de exploraciones en el vestuario y la indumentaria, que incorporan elementos propios de la performatividad disidente y la inclusión de discursos críticos hacia los feminismos blancos, por medio de la cita al texto “Ninguna mujer nace para ser puta”, del colectivo boliviano “Mujeres Creando”.

A comienzos de 2018, en Chile se anunciaba de manera subterránea un movimiento que estallaría en mayo, que denunció los casos de acoso y abuso sexual que las estudiantes universitarias habían vivido por décadas al interior de sus instituciones. Nuestro colectivo no se mantuvo al margen de las interpelaciones planteadas desde los feminismos, lo que produjo modificaciones en la composición del grupo y en los discursos de sus futuras creaciones. Durante este periodo, se realizaron intervenciones en el ex centro de detención, tortura y exterminio, “Venda Sexy”, lugar en el que los represores se dedicaron especialmente a ejercer violencia sexual contra mujeres y varones en el contexto dictatorial. Apoyamos el trabajo de la organización “Memorias de Rebeldías Feministas”, en el proceso de denuncia y demarcación de este sitio, que incluía la exigencia de su expropiación por parte del Estado y su reconocimiento como lugar de memoria. En estas intervenciones se incorporaron pañuelos verdes y morados a la indumentaria y se enunciaron nuevos discursos centrados en la violencia estructural vivida por mujeres.

Ese mismo año, tuvo lugar una de las intervenciones que convocó más atención



Fotografía: Alison Pinilla / Performer: Catalina Fernández, Intervención 11 de septiembre de 2019. Archivo Colectivo Cueva Sola, gentileza de la autora.

8. Es importante mencionar que la prensa nacional interpretó esta acción como una respuesta de la sociedad al negacionismo promovido por el gobierno de Sebastián Piñera, quien ese año se negó a conmemorar el golpe de Estado.

Ver: <https://www.biobiochile.cl/noticias/nacional/region-metropolitana/2019/09/11/si-hubo-conmemoracion-en-la-moneda-pero-no-del-gobierno-mujeres-bailaron-46-cueca-sola.shtml> (consultado en octubre de 2022) <https://www.eldesconcierto.cl/nacional/2019/09/11/videos-cueca-sola-cientos-de-mujeres-bailaron-en-la-moneda-para-conmemorar-a-detenido-desaparecidos.html> (consultado en octubre de 2022) <https://www.elmostrador.cl/noticias/multimedia/2019/09/11/a-46-anos-del-golpe-la-cueca-sola-se-tomo-el-frontis-de-la-moneda-para-recordar-a-los-detenido-desaparecidos/> (consultado en octubre de 2022)

9. En español, se traduce como “Ningún Nombre”, por lo que es utilizado para dar cuenta de los cadáveres no identificados. La poeta Carmen Berenguer utiliza esta expresión para hacer referencia a los cuerpos desaparecidos y las identidades desplazadas, innominadas y sin identificación en el contexto dictatorial; mientras que nosotras recuperamos la expresión para actualizar esta denuncia en el contexto de la Revuelta social de 2019.



Fotografía: Andrea Robles / Performer: César Cisternas, Intervención 11 de septiembre de 2019. Archivo Colectivo Cueca Sola, gentileza de la autora.

por parte de la sociedad, dedicada a la conmemoración del 11 de septiembre, realizada por primera vez en la Plaza de la Constitución frente al Palacio de La Moneda, en el centro de Santiago. En aquella ocasión, cerca de cien activistas -dedicados a la danza, la música, la fotografía y la comunicación audiovisual- nos autoconvocamos para danzar 45 “cuecas solas”, cada una de ellas en memoria de las vidas y asesinatos de distintas personas a manos del Estado, tanto en dictadura como en democracia. Las representaciones se amplían, destacando una fuerte presencia de memorias mapuche, activistas de la disidencia sexual y artistas víctimas del Terrorismo de Estado.

El 11 de septiembre de 2019, también en el marco de las conmemoraciones del golpe de Estado, convocamos a una nueva intervención abierta a la comunidad. Bajo la consigna “46 preguntas al pasado”, propusimos un ejercicio de memoria similar al del año anterior, pero que, en esta ocasión, indagaba en las claves de la autobiografía y la potencia de la autoficción para abrir una fisura en el pasado, evidenciar su carácter latente e irresuelto y permitir el ingreso del deseo, la imaginación y nuevos afectos en la acción de recordar⁸.

En diciembre del mismo año, realizamos la intervención titulada Con tus huellas reharemos la caminata de nuestras vidas, en el marco del Festival en homenaje a Pedro Lemebel, Festibel. Esta acción atrajo una performance realizada en 1993 por las Yeguas del Apocalipsis, titulada Tu dolor dice: minado. Reescribimos el texto poético de Carmen Berenguer, creado en 1993 especialmente para esta intervención, Tu nombre dice: minado, actualizando la figura del N.Nº a través de una serie de referencias que denunciaban la represión al movimiento social durante la revuelta popular de octubre de 2019. Por otra parte, citamos la acción de Lotty Rosenfeld, Una milla de cruces sobre el pavimento (1979), en el gesto de marcar el espacio con la escritura de la sigla “N.N”, reponiendo en el contexto de la revuelta social a figuras emblemáticas de la resistencia antidictatorial.

Nuestras trayectorias e influencias políticas y estéticas retoman el repertorio de prácticas y acciones de protesta de los años 1970 y 1980, sostenidas por los movimientos de mujeres y de resistencia que utilizaron el cuerpo como herramienta de lucha, levantando denuncias a partir del cruce

entre las nociones de precariedad y riesgo. Por su parte, las acciones actuales del Colectivo se caracterizan por convocar a personas de distintas generaciones, algunas de las cuales nacieron con posterioridad a 1990, lo que se traduce en un discurso que deja en evidencia los diálogos, fisuras y tensiones presentes en la transmisión transgeneracional de las memorias.

En el esfuerzo por diversificar las memorias y reponer nuevas afectividades y gestualidades desde los cuerpos, participamos activamente del movimiento que actualmente remueve las estructuras sociales y materiales del Chile neoliberal, aportando a la memoria cultural desde la activación de recuerdos, símbolos e imaginaciones políticas en el lenguaje de la protesta. Así, participamos con acciones que profundizan en la conexión entre las violaciones a los derechos humanos del presente y una historia de larga duración de violencia estatal e institucional. Una violencia que se actualiza hoy en los asesinatos, torturas y mutilaciones oculares a quienes se involucraron en la revuelta y en la impunidad en la que se mantienen estos crímenes recientes.





Consideramos que esa violencia ya se expresaba desde antes en el hostigamiento y la represión al pueblo mapuche, en los feminicidios y las múltiples formas en que se desata la violencia político-sexual, en la violencia cotidiana estructural que recae sobre la población migrante y en la pobreza, explotación y precariedad laboral que afecta a la mayoría de la población por razones de clase. Así, nos declaramos parte del movimiento social que por años empujó discursos que cuestionaban el status quo neoliberal y que denunciaban incansablemente la impunidad judicial, legal, discursiva y mediática del Chile postdictatorial.

De este modo, el Colectivo Cueca Sola participa del duelo social desde su práctica “presentificadora”, que materializa el rito, dando lugar a la teatralización de las emociones y las sensibilidades asociadas al dolor en el espacio público y en contextos de conmemoración. Por otra parte, los afectos comunitarios que se consolidan entre los y las participantes de las acciones, igualmente cumplen una función ritual y performativa, en tanto contribuyen a retejer los lazos sociales fracturados durante la dictadura y la post-dictadura.

II.

Aproximaciones desde la observación participante

En la segunda parte de este artículo presentaremos algunas reflexiones que emanan del trabajo de campo realizado por Daniela Guzmán, en tanto que investigadora del baile de la cueca y los discursos plurales que emanan de sus cuerpos danzantes. En dicho contexto se realizaron observaciones participantes en algunas de las intervenciones del Colectivo Cueca Sola entre los años 2016 y 2019. Por esta razón, en este apartado del artículo, el texto se presenta en primera persona, ya que busca explicitar la experiencia de observación participante junto a los cuerpos danzantes de esta agrupación; pero además, dicha observación, está influida por la memoria emotiva y corporal de la investigadora, en tanto que ciudadana chilena que creció durante el periodo de la dictadura y postdictadura.

1.

Gestualidad, evocación y presencia en la “cueca sola”

Una de las formas en que la “cueca sola” pudo ser conocida por la mayoría de los chilenos fue a través del micro video realizado para la franja de la campaña electoral del plebiscito de 1988¹⁰ que puso término a la dictadura militar. De esta manera, queda registrada en la memoria colectiva, la imagen de una mujer bailando la cueca sin pareja con una actitud triste y de recogimiento. Personalmente, en aquella época yo tenía catorce años y recuerdo el impacto que provocó la difusión por la televisión, de este cuerpo solitario danzante de cueca. Es así como se ponía en evidencia una realidad que se había intentado ocultar y silenciar durante años, a saber, la desaparición de cuerpos por parte del estado chileno.

Veintiocho años más tarde de este primer encuentro con la “cueca sola”, en el marco de mi investigación sobre los cuerpos danzantes de cueca en la postdictadura, descubrí la existencia del Colectivo Cueca Sola. La observación de algunos videos de sus primeras intervenciones, motivó un primer acercamiento a través de una entrevista formal realizada a Tania Medalla y luego una segunda entrevista realizada al colectivo en su conjunto, en agosto del 2016. Esto dio pie a la realización de una serie de observaciones participantes en algunas de sus intervenciones del año 2016, 2018 y finalmente el 2019. Esta experiencia empírica se nutrió, además de interesantes conversaciones de evaluación con Tania Medalla y Milena Gallardo, posterior a mi participación en dichas intervenciones.

Surgen así, una serie de reflexiones con respecto a las gestualidades de los cuerpos danzantes de la cueca sola y su resignificaciones a través de las intervenciones del Colectivo. ¿Qué estrategias y elementos gestuales dan cuenta del carácter ritual de la cueca sola? ¿De qué manera a través de estos elementos se evoca al cuerpo ausente y se manifiesta el pasaje entre el duelo y el deseo? ¿Qué elementos gestuales dan cuenta de la resignificación y la incorporación de nuevos lenguajes estéticos? Para dar respuesta a estas preguntas quisiera volver a los antecedentes históricos de la “cueca sola”, con el objetivo de comprender los cambios que ha tenido las formas de evocar el cuerpo ausente y las influencias estéticas que permean este proceso. Para esto he confrontado archivos fotográficos y au-

10. “Fanja del NO: La cueca sola”, en <https://web.museodelamemoria.cl>, online <https://web.museodelamemoria.cl/la-cueca-sola/> (consultado en octubre de 2022)



Fotografía: Luis Navarro / Gabriela Bravo, Simposio de los Derechos Humanos Santiago de Chile, 1978. Cortesía del artista.

diovisuales de la cueca sola que me han permitido detenerme en la observación comparativa de las gestualidades de sus cuerpos danzantes.

En segundo término, quisiera comentar algunas de las estrategias de ritualidad que se observan de la intervención realizada el 11 de septiembre del 2018, en la Plaza Constitución en Santiago de Chile.

2.
**Las formas de evocar el
cuerpo ausente en la
“cueca sola”**

El registro visual más antiguo de la “cueca sola” fue capturado por Luis Navarro en noviembre de 1978 en el marco del Simposio de los Derechos Humanos realizado en Santiago de Chile, ocho meses después de la primera presentación de la “cueca sola”. En esta fotografía podemos ver a Gabriela Bravo bailando la cueca sin pareja con una disposición corporal sobria y sencilla, que a simple vista contrasta con el canon criollista de la cueca difundida en aquella época.

Según el testimonio de Victoria Díaz (cit. en Ponce y Mura, 2014, p. 137), una de las integrantes del grupo, Gabriela Bravo bailaba al estilo campesino, siguiendo las enseñanzas de Gala Torres, quien transmitió al grupo sus conocimientos del canto y baile campesino. Pero además su mirada al suelo y la actitud cabizbaja y de recogimiento se inspira en una variante de cueca campesina que se realizaba en los velorios de campo. De acuerdo a esta variante, el viudo o la viuda bailan la cueca solos como una forma de evocar el cuerpo ausente de su compañero (a) y de esta manera ritualizar la experiencia de duelo.

Es así como, en el contexto de la dictadura, la recuperación de esta cueca de velorio campesino, tensiona los discursos criollistas de identidad nacional, visibilizando la gestualidad simple y austera de una mujer que se identifica con las clases subalternas de las zonas rurales. Pero por sobre todo, la resignificación de este baile en dictadura, se convierte en una potente estrategia de denuncia y

de evocación de los cuerpos desaparecidos por la violencia del Estado chileno.

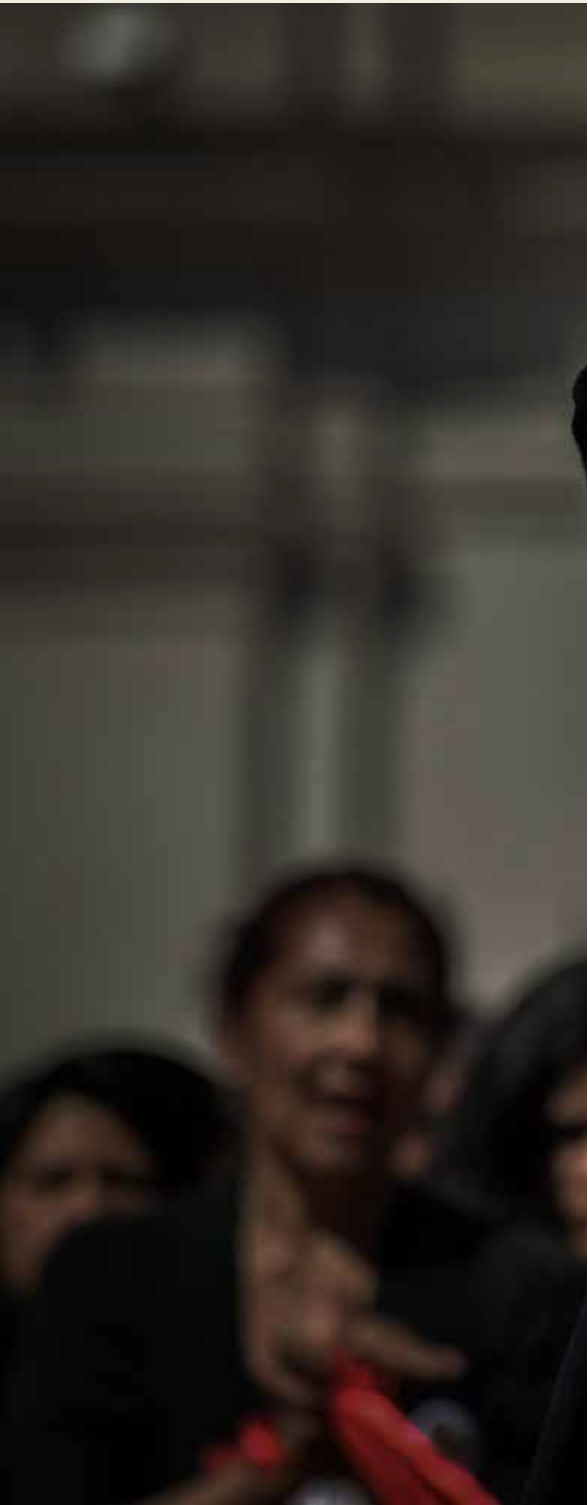
Quisiera volver a la fotografía de Gabriela Bravo y focalizarme en la parte superior de su cuerpo, particularmente su cabeza, torso, brazos y manos. El hecho de tener su mirada dirigida hacia el suelo repercute en la disposición de su cabeza, cuello, pecho y hombros los cuales tienden a proyectarse hacia el centro del cuerpo y hacia abajo. El pañuelo es sostenido de manera pasiva en un nivel medio, no más arriba de su cabeza, casi en frente de su rostro y sin revoloteos (a diferencia de la cueca tradicional festiva). El conjunto de estos elementos gestuales incide en una actitud de recogimiento que inspira desolación y que deja de manifiesto la falta de su compañero de baile.

Esta puesta en evidencia de la ausencia de su pareja a través de la gestualidad de Gabriela Bravo nos confronta a una doble lectura de la “cueca sola”. Por una parte, esta manifestación pone el cuerpo danzante de una mujer como eje de interpelación política. Y, por otra parte, la austeridad y la manifestación de desolación en su gestualidad, dan a entender la falta de la “presencia” de su compañero de baile, otorgando así, de alguna manera, más importancia a ese cuerpo ausente que evoca que a la “presencia” de su propio cuerpo.

A este respecto, utilizaré la noción de “presencia” desde una perspectiva más cercana a la dimensión fenoménica del cuerpo que a su dimensión signica. En este sentido, Erika Fischer-Lichte plantea: “La presencia no es una cualidad expresiva, sino puramente performativa. Se genera por medio de procesos específicos de corporeización con los que el actor engendra su cuerpo fenoménico en tanto que dominador del espacio y acaparador de la atención de los espectadores...” (2017, p. 198).

Si bien la autora se enmarca en el dominio de los estudios teatrales y de la performance - de ahí la utilización de los términos actor y espectador, esta perspectiva de la “presencia” podría aplicarse a diversas prácticas corporales de la vida cotidiana, entre ellas el baile. Al hablar de un cuerpo fenoménico, se le está dando énfasis al aspecto sensorial y las relaciones que se establecen entre los cuerpos. Así,

Fotógrafa: Nicole Kramm
Performer: Francisca Fernández Droguett,
Intervención 11 de septiembre de 2019.
Archivo Colectivo Cueca Sola,
gentileza de la autora.



las descargas libidinales que surgen de estas relaciones sensoriales son interpretadas como fuerzas o energías que transforman al cuerpo cotidiano produciendo la sensación de acontecimiento y de “presencia” finalmente.

En este sentido, resulta interesante destacar que el cuerpo danzante de Gabriela Bravo manifiesta su “presencia” dentro de un juego de cesión o de mitigación de su subjetividad para realzar u homenajear el cuerpo ausente. Con esto se explicaría la austeridad de su gestualidad, sin embargo, la actitud de recogimiento, sin ser esta dramatizada, de alguna manera le devuelve su subje-

tividad. Esto favorece la lectura de una dimensión “afectivo-evocativa y ritual”, que habría caído en una traducción “victimizante” de la gestualidad de la “cueca sola”.

Este aspecto también podemos percibirlo en el micro video de la franja electoral, donde las integrantes del grupo al presentarse anteponen su vínculo de parentesco con el detenido desaparecido, es decir “soy viuda de..., soy hermana de..., soy hija de...”.

Estas formas de evocar el cuerpo ausente tanto orales como corporales, responden a un contexto histórico de mucha represión y censura, pero además a

un contexto donde la mujer todavía no estaba reconocida en la esfera pública como sujeto político. Por esta razón, es necesario situar la austeridad de la gestualidad de la “cueca sola”, en su contexto histórico para poder comprender su relevancia en tanto que herramienta de denuncia sutil y poderosa a la vez.

Casi 30 años después, dentro de nuevos contextos sociales y políticos en Chile, las formas de evocar el cuerpo ausente en la “cueca sola” toman un giro performativo en donde la presencia del cuerpo danzante antepone su subjetividad para homenajear a los ausentes. Desde esta perspectiva performativa y siguiendo a



Marcelo Comandú, la “presencia” guarda relación con la detonación de fuerzas o energías ocultas que transforman el cuerpo, modificando sus estructuras y fijaciones, develando una otredad en la propia corporeidad.

Así, en palabras del autor:

El cuerpo otro es la potencia de todo cuerpo extendido o abierto al flujo de intensidades. Este cuerpo se reconoce como otros cuerpos e intenta la disolución de su identidad fija. El cuerpo se percibe a sí mismo como materia mutable. El performer muta, presta su materia a un devenir que rechaza ideas de posesión o pertenencia. Los muertos danzan en un espacio de tensión entre su mundo y el mundo de los vivos, entre la materia orgánica y lo inorgánico que cobra presencia en el cuerpo del performer al intentar danzar aquello no visible u oculto. (Comandú, 2012, p. 561-562)

En este sentido, las gestualidades de los participantes de la “cueca sola” interpelean a los observadores de forma directa, alzan la voz y gritan con el cuerpo las denuncias que por años se mantuvieron silenciadas e invisibilizadas incluso por la propia democracia postdictatorial.

Para destacar de manera general algunos elementos gestuales que dan cuenta de este giro performativo de la “cueca sola”, he utilizado el registro audiovisual de la intervención realizada el día 11 de septiembre del 2018 en la Plaza Constitución de Santiago de Chile.

El primer elemento que quisiera destacar es la forma que utilizan los participantes para presentar sus testimonios:

“Yo soy... y bailo por...” Seguido de una pequeña biografía de la persona evocada y las circunstancias en que murió. Esta forma de presentación antepone su propia persona por sobre el vínculo de parentesco, es decir ya no es “la viuda, la hermana o la hija de...”, sino que ellos se enuncian en primera persona y presentan su propio cuerpo para luego evocar al cuerpo ausente.

Esta disposición psicológica de presentarse en primera persona influye directamente sobre sus gestualidades. Sus cuerpos hacen acto de “presencia” a través de la interpelación directa a los

observadores, primero con la mirada, la postura erguida, la utilización de sus brazos y la gesticulación de sus manos.

Un segundo elemento a destacar es la utilización del pañuelo, el cual adopta mayor relevancia dentro de la gestualidad de los brazos y sus manos, transitando por diferentes niveles y direcciones. En tanto que la prolongación de las manos aporta intensidad y definición al movimiento de los brazos adoptando cualidades de movimiento periféricas. Este aspecto marca una clara diferencia con la gestualidad de Gabriela Bravo y las intérpretes de cueca sola de su generación, quienes mantenían el pañuelo pasivo como consecuencia de la actitud de recogimiento.

Otro elemento que llama la atención es la utilización e intensidad del zapateo, ya que se opone a las formas tradicionales de bailar la cueca, donde la mujer debe demostrar sobriedad, suavidad y finalmente fragilidad. Es así como, por el contrario, podemos observar que el zapateo en la mayoría de las intérpretes del colectivo se utiliza como un recurso percusivo que aporta fuerza a la interpelación de los cuerpos. Esto podría ser interpretado como una forma gestual de manifestar la rabia y la denuncia.

Finalmente, es importante destacar la diversidad de subjetividades que se presentan y con ello la manifestación de identidades plurales a través de las gestualidades de los participantes. Entre ellas las identidades de género destacan por su fuerza interpretativa y su rol transgresor que permite desmarcarse de un modelo gestual único y tipificado de la cueca sola original. Esto favorece el despliegue de lenguajes variados con influencias estéticas escénicas heterogéneas entre las cuales podemos identificar: estéticas del folklore, de la danza moderna y de la danza contemporánea, así como también la estética del teatro performance

Fotografía: Andrea Robles / Colectivo Cueca Sola, Intervención 11 de septiembre de 2019. Archivo Colectivo Cueca Sola, gentileza de la autora.



3.

Estrategias rituales en la “cueca sola”

El marco conmemorativo de las intervenciones del 2018 y 2019 determinan un contexto tremendamente cargado de símbolos y de emotividad. En este día del año 1973, aconteció el golpe de estado contra el proyecto político de la Unidad Popular, encabezado por el presidente Salvador Allende, quien muere luego del bombardeo al Palacio La Moneda.

Luego de la observación reiterada del registro del 2018, pero además a partir

de mi participación en la intervención del 2019, he querido destacar algunos elementos que me parecen relevantes para comprender las estrategias de ritualidad que se desplegaron en dichas intervenciones.

El primero es la entrada al ritual, es decir, a ese espacio tiempo liminal para el despliegue de lenguajes simbólicos. Este se realiza a partir de la audición del archivo sonoro del último discurso del presidente Salvador Allende. Durante la audición, el colectivo de participantes guarda silencio y se conecta con el pasado, con la fecha de conmemoración y con los hechos de violencia acaecidos.

De esta manera, los participantes armonizan sus emociones y se disponen mental y físicamente para realizar sus testimonios orales y danzados.

El segundo elemento es la disposición espacial del colectivo. Los participantes se disponen en círculo, construyendo un espacio liminal que interrumpe el flujo cotidiano de los transeúntes que circulan por este espacio público. Por una parte, este círculo permite la conexión visual y corporal entre todos los participantes y por otra parte sirve de contención para el desarrollo de las acciones simbólicas que adentro se generan. Con esto se marca un territorio y los límites



espaciales y temporales del acto ritual, transformando temporalmente la función de ese espacio público.

Esta disposición espacial de los participantes permite la conexión entre ellos quienes escuchan, reaccionan y se implican en el relato oral y danzado de cada uno de los participantes.

Por otra parte, existe un protocolo o una secuencia de presentación que cada uno de los participantes respeta. Ellos se presentan con su nombre y luego explican por quién bailan, a quién van a homenajear con su danza. La forma de hacerlo es personal y cada uno decide la intención y la energía que quiere dar a su testimonio oral y a su danza.

Finalmente parece importante destacar que varios de estos elementos rituales son parte de todas las intervenciones del Colectivo Cueca Sola. Sin embargo, las estrategias de ritualidad de las intervenciones del 2018 y 2019 alcanzaron un punto de madurez que sin duda está relacionado con el contexto político y la consolidación de un movimiento social que finalmente estalla y se vuelca a las calles en octubre del 2019.

Conclusiones

A modo de conclusión, nos parece importante relevar el rescate y reposición de la cueca sola como herramienta conmemorativa y de interpelación política, así como su reconocimiento en la escena pública en el Chile actual. Lo anterior se expresa en la presencia de la cueca sola en las prácticas de conmemoración de fechas emblemáticas, como el 11 de septiembre, las marchas del 8 de marzo, las acciones por la libertad de las y los presos políticos de la revuelta chilena de octubre de 2019, o la denuncia de la reciente desaparición de la defensora mapuche, Julia Chuñil, entre otras. La cueca sola es interpretada por personas de diversas generaciones e identidades sexo-genéricas, y sirve para denunciar distintos tipos de violencia estructurales, lo que se expresa en nuevas y antiguas gestualidades de la memoria que manifiestan su desprivatización y apertura hacia otras posibilidades de recordar e imaginar la vida.

Creemos que, en la revitalización de este recurso, ha sido fundamental el

trabajo del Colectivo Cueca Sola y su política de la insistencia, la que ha permitido dibujar la trayectoria de este cuerpo político- desde los años ochenta hasta el presente- y sus desplazamientos, potenciando los alcances de su denuncia y la desprivatización de sus lenguajes.

A través de las dos perspectivas de análisis de las intervenciones del Colectivo Cueca Sola que este artículo expone, buscamos develar el funcionamiento que adquieren en el espacio social, lo que comprendemos a partir del tránsito que va desde el duelo al deseo, canalizado a través del ejercicio ritual.

Como se señaló anteriormente, este rito se construye de manera intencionada y consiste en la creación colectiva de una escena que incorpora elementos performáticos, teatrales, musicales, dancísticos y literarios. El uso de estos recursos se inscribe en lo que Ileana Diéguez denomina “estrategias de teatralidad” que facilitan el curso de los duelos individuales y sociales a través del rito fúnebre pendiente. Entre estas estrategias, nos parecen relevantes la presentificación y la evocación de los cuerpos ausentes, así como la insistencia y la repetición que operan como claves durante la conmemoración y que también inciden en la decisión de actualizar la escena ritual año tras año. Las estrategias de presentificación y evocación se expresan particularmente a través de recursos como: la utilización de diferentes técnicas narrativas; la exploración en fotografías; los colores de las vestimentas y las gestualidades danzadas, aspecto en el cual nos hemos detenido particularmente. Es importante señalar que la preparación de esta escena, así como la inmersión en ella, se presentan como actos propiciatorios que permiten al colectivo de participantes entrar en la atmósfera ritual. Finalmente, esta ritualidad es la que favorece la construcción de un puente entre el presente, los cuerpos y las memorias evocadas.

En el contexto de la revuelta social, es posible observar que estas nuevas gestualidades de la memoria, que aparecen en el ejercicio de la cueca sola, se vinculan con la emergencia de otras manifestaciones que vuelven a poner el cuerpo en el centro de la esfera política. Estas teatralidades de los movimientos sociales, expresan un malestar colectivo y

contingente en relación con las formas de hacer, imaginar y recrear la política; cuestión en la que resulta vital el aporte de los feminismos y la inflexión que introducen en las concepciones y prácticas políticas tradicionales.

El escenario actual presenta desafíos decisivos para la transformación social y para la disputa frente a narrativas negacionistas. Aunque el Estado ha impulsado un Plan Nacional de Búsqueda centrado en las desapariciones forzadas durante la dictadura, persiste una indefinición preocupante respecto de las violaciones recientes a los derechos humanos en el contexto del Estallido Social de 2019 y del conflicto en la macrozona sur. Esta ambigüedad se entrelaza con una retórica de “superación” de los conflictos sociales que emergieron con fuerza desde 2019, junto a una creciente tolerancia mediática a discursos de odio, incluso proferidos por autoridades. Tal escenario habilita nuevas formas de negacionismo e impunidad.

Frente a ello, la práctica artística y de memoria aquí analizada sostiene una política de insistencia que profundiza la lectura de las secuelas históricas de la violencia, amplía las denuncias contra la impunidad y visibiliza trayectorias activistas y de resistencia. También convoca imaginaciones políticas capaces de fisurar tanto los discursos de odio como las narrativas institucionales que clausuran el pasado.

Los puentes transgeneracionales que la puesta en escena articula exponen las huellas traumáticas y habilitan el reconocimiento de afectos, legados militantes y luchas sociales de larga duración. A su vez, el carácter ritual de la cueca sola favorece la recomposición de los lazos comunitarios y la elaboración colectiva del duelo.

Estas acciones, en suma, disputan sentidos sobre la memoria y su gravitación en el presente, contribuyen a la reparación del cuerpo comunitario y, mediante rupturas estéticas, desafían la institucionalidad vigente y sus definiciones de lo público, abriendo imágenes que periten proyectar otros futuros posibles.



Bibliografía

- **Barros, C. (2017).** *Desaparición, Danza, Insistencia: Variaciones De La Cueca Sola*. Desaparição, Dança, Insistência: Variações Da cueca Sola. Seminario Trans-incorporados, Lab Crítica, pp. 1-24.
- **Carvajal, F. (2012).** *Yeguas del Apocalipsis. La intrusión del cuerpo como desacato y desplazamiento*. Carta nº3. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 60-62.
- **Comandú, M. (2012).** *Revista brasileira de Estudos da presença*, V. 2, nº 2, pp. 559-572.
- **Diéguez, I. (2009).** *Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas*, Archivo Virtual de Artes Escénicas, ARTEA, Universidad de Castilla-La Mancha. Disponible en: http://arteseszenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/205/escenarios_teatralidades_liminales.pdf.
- **Diéguez, I. (2013).** *Cuerpos sin duelo. Iconografía y teatralidad del dolor*. Córdoba: Ediciones DocumentA/Escénicas.
- **Donoso, K. (2009).** *Por el arte-vida del pueblo: Debates en torno al folclore en Chile. 1973-1990*. Revista Musical Chilena, LXIII (212), pp. 29-50.
- **Fischer-Lichte, E. (2017).** *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- **Ministerio Secretaría General de Gobierno. (1979).** *Decreto 23. Declara a la Cueca Danza Nacional de Chile*. Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. <https://bcn.cl/2f2eg>
- **Ponce, J y Mura, M. (2014).** *Reconstrucción histórica de la Cueca sola, desde el imaginario social y político en Chile (1978-1990)*. Tesis de pregrado, Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- **Richard, N. (2020).** *Del descontrol de la revuelta al control de la pandemia*. Anales de la Universidad de Chile, 17, pp. 421-436.
- **Zaliasnik, Y. (2015).** *Reflexividad y performatividad de los actos de memoria en el cuadragésimo aniversario del Golpe en Chile*. Revista A contra Corriente, 12(3), pp. 240-270.
- **Zaliasnik, Y. (2018).** *Teatralidad y cicatrices en los museos de la memoria*. ALPHA: Revista de Artes, Letras y Filosofía, 1(37), pp.301-321.
- **Zaliasnik, Y. (2019).** *Los actos de memoria como expresiones de teatralidad*. Apuntes de teatro, nº 44, pp. 72-83. Disponible en: <http://revistahistoria.uc.cl:index.php/RAT/article/view/31267>.



Danzas Terrestres:

prácticas performativas y epistemología gestativa para habitar territorio volcánico

Natalia Ramírez Püschel¹

Resumen

Danzas Terrestres es un proyecto de investigación y creación en danza y artes vivas que comprende al cuerpo humano como parte del cuerpo Tierra. Se plantea desde la ecología somática, y vincula arte y ciencia en el entrelace geología planetaria y embriología humana, para explorar los fenómenos mórficos: la morfogénesis, o la aparición de las formas. Se desarrolla en el Geoparque Kütralkura (piedra de fuego en lengua Mapuche). A partir del movimiento y del sonido, especialmente mediante la percepción háptica, y en relación a los tremores volcánicos, se diseña una performatividad terrestre integrando escalas y magnitudes del cuerpo-territorio, y se idea una epistemología gestativa. De esta manera, emerge un proyecto artístico a la vez que político y filosófico, que propone modos de participación entrelazada de cuerpos humanos y no humanos para habitar territorio volcánico.

Palabras clave:

danza, geología, embriología, vulcanología, ecosomática

Abstract

Danzas Terrestres (Terrestrial Dances) is a research and creation project in dance and performing arts that understands the human body as part of the Earth. It is approached from a perspective of somatic ecology and links art and science in the intertwining of planetary geology and human embryology to explore morphic phenomena: morphogenesis, or the emergence of forms. It takes place in the Kütralkura Geopark (fire stone in the Mapuche language). Using movement and sound, especially through haptic perception and in relation to volcanic tremors, a terrestrial performativity is designed, integrating scales and magnitudes of the body-territory, and a gestative epistemology is devised. In this way, an artistic, political, and philosophical project emerges, proposing modes of intertwined participation between human and non human bodies to inhabit volcanic territory.

Keywords:

dance, geology, embryology, volcanology, ecosomatics

1. Natalia Ramírez Püschel, es artista e investigadora en danza, artes vivas y humanidades. Se dedica al vínculo somático entre la Tierra y el cosmos. Su búsqueda expande vías de comunicación post-materiales. Es Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual especializada en Cuerpo, Archivo y Memoria por la UCLM, España. Es Terapeuta Biodinámica Craneosacral. Colabora en múltiples proyectos culturales, y trabaja en procesos artísticos, educativos y terapéuticos. Vive en La Araucanía Andina, en Malalcahuello. lablancaramirez@gmail.com

“Los fluidos son parte de la historia cósmica”²

Danzas Terrestres es un proyecto de investigación y creación en danza y artes vivas cultivado a partir de la pregunta cómo aparecen las formas, y movilizado en el entrelace embriología humana y geología planetaria, especialmente considerando los procesos volcánicos como agenciadores de la materia y modeladores de los territorios. Desde la ecología somática, estas danzas han indagado, intuido, y desarrollado prácticas, que entrelazan las movilidades geológicas y embrionarias como potencias de la actualización del tejido que somos, algo que esta investigación propone en la idea de un nuevo sentido, un *sentido terrestre* que abre y expande posibles relaciones entre lo humano, lo no humano, y lo más que humano. Esto se ha explorado mediante residencias de creación desarrolladas en 2024 y 2025 junto a un equipo artístico y científico, en la localidad rural de Malalcahuello en la Araucanía Andina, circunscrita en el Geoparque Mundial UNESCO Kütralkura (piedra de fuego en lengua Mapuche), y en la Reserva de la Biosfera Araucarias. En especial, se ha prestado atención al sonido, la voz, la bioenergética, la biodinámica, la escritura, y el movimiento desde la percepción háptica del contacto activo, como tecnologías de la consciencia corporal que participa de una tejedura de escalas y magnitudes co-implicadas del cuerpo-territorio.

Así, volcando la atención a los procesos mórficos y endógenos de la vida en resonancia al comportamiento volcánico, y siguiendo a Bruno Latour, diremos que no estamos sobre la Tierra, si no que somos parte de ella:

Nosotros, los terrestres, los ligados a la Tierra, los padres y los hijos del Antropoceno, no nacemos primero en la naturaleza y luego nos graduamos en los mundos de los símbolos y de la sociedad, sino que pasamos toda la vida desde la cuna hasta la tumba dentro de la *phusis* fuera de la cual nada podemos extraer de nosotros mismos, ni en sueños. (Latour, 2017, p. 25)

Esta idea implica la relación situada que tejemos con los lugares que habitamos. El autor ofrece el concepto *terrestrialidad* para comprender nuestra participación integrada al entorno, gestando un conocimiento desde nuestro cuerpo como un tipo de tecnología para tomar responsabilidad y agencia de nuestra vida en la Tierra no en general, sino que en específico. En relación a esto, propone refundar las ciencias del suelo a través del concepto *zonas críticas* (Latour, 2017), como ese suelo que puede convertirse en un suelo común, en un sentido común, que posibilite modos de estar juntxs. No es una naturaleza plana vista allá afuera, más bien, es un territorio complejo del cual somos parte ineludible. De esta manera, en este proyecto:

Las perspectivas somáticas y ecológicas cruzadas participan en la elaboración de otros futuros posibles, impulsándonos a movilizar micro-estrategias que serán de ahora en más, quizás, menos de apropiación o de reapropiación de un cuerpo-objeto y de una Tierra-recurso que, de invención de otros modos de habitar, en una atención conjunta a las corporalidades y territorialidades tejidas de urgencias tanto de utopías. (Bardet, 2019, p.104)

En este sentido, Danzas Terrestres propone una conciencia ecológica de interrelación de los seres con su medio, y la somática basada en la percepción interna-externa de los cuerpos como *materia vibrátil* (Bennet, 2022). Y esto en específico respecto a

2. DISCO (2025). Recuperado de <https://disco.publicarcomopractica.com/>

territorios volcánicos de Los Andes del sur. En este contexto, el presente artículo comparte aspectos generales del proyecto, especialmente considerando las experiencias de las dos últimas residencias artísticas desarrolladas en Kütralkura, en Malalcahuello; a la vez que introduce la idea de una epistemología gestativa. También se menciona sobre la labor de la danza situada en la ruralidad y a la escucha de la geografía humana, no humana, y más que humana, así descubriendo posibles ensamblajes, parentescos, y resonancias.

Cómo aparecen las formas

En un primer eslabón, el proyecto surge a través de la actividad intuitiva que ha desarrollado la autora en relación a los volcanes y su rol en los procesos mórficos de la materia. En este caso, con la pregunta “cómo aparece *tierra nueva*”, o cómo se gesta y agencia la materialidad de la Tierra, en tanto la fuerza potencial, la energía latente y la capacidad de modelar de los territorios. Así, observando escoriales, suelos primitivos y relieves, a la vez que atendiendo al canal abierto al adentro de la Tierra que es un volcán, desde 2012, en distintas oportunidades los volcanes han sido un tipo de entidad que le ha guiado. También la magmacidad, los procesos tectónicos y de subducción. Al mismo tiempo, su fascinación por la embriología humana -desde definitivamente el año 2016-, ha sido un misterio que guarda información respecto de las fuerzas formativas, la potencia, la energía y el movimiento que hace aparecer las formas visibles e invisibles de la materia.

Luego de cuatro años de formación, en 2024 se titula como Terapeuta Biodinámica Craneosacral, un proceso que le permite integrar su experiencia en prácticas somáticas desde las danzas y la terapia, así madurando habilidades y recursos para escuchar el ecosistema cuerpo humano de manera unificada y amplificada. Muy especialmente con atención al sistema neural, la electricidad, la bioelectricidad y el electromagnetismo, y todo esto en relación. Es en este trayecto, que el año 2021 migra a la ruralidad de la Araucanía Andina y se asienta a los pies del Volcán Lonquimay, en Malalcahuello. Comienza a habitar el territorio volcánico de la cordillera. A partir de escuchar y contemplar esa geografía, y desarrollar una vida cotidiana en aquel lugar, el ecosistema genera preguntas vitales arraigadas en su propio cuerpo. Entonces se dedica a observar y activar la memoria corporal con meditaciones somáticas de los procesos morfogénéticos, despertando un entendimiento que deviene en la idea de estas danzas. Y así aflora un primer campo con su matriz conceptual asentada en la pregunta cómo aparecen las formas.

Por qué el lenguaje de los procesos embrionarios y geológicos

Para entrar en las intuiciones terrestres se observa el parentesco entre el masaje modelador dado en los flujos internos de los cuerpos humanos y de la Tierra. Entonces, se estudia lo que el lenguaje primitivo de las entidades humanas y no humanas puede enseñar. Eso que se mueve adentro en intensidades y sucesos a pesar de la voluntad de un sujeto que atestigua o de un instrumento transductor o canal. Eso que actúa y actúa. Eso que subyace.

Diremos que la energía crea la forma y la forma crea la función, y que mediante el movimiento visible e invisible se moldea la materia. Por presión y calor se conforman los espacios celulares y moleculares: primero fueron los espacios. Entre pliegues hacia adentro y luego hacia afuera a través de magnitudes cósmicas, la vida humana se encauza en una matriz unificada que va surcando en la misma materia. En otros órdenes, pero agenciada por las mismas fuerzas y principios físicos, esta roca que flota llamada Tierra, ha ido organizando sus materiales también por presión y calor. Con diversas escalas de tiempo y espacio, las partículas humanas y más que humanas vibran y pulsan en el misterio.

El lenguaje embrionario y geológico resuena en el fluir de las energías moldeando y modelando la materia. Capa sobre capa, pliegue tras pliegue, los materiales se organizan. Mover la atención al lenguaje gestativo de la materia nos adentra en un movimiento que es puro proceso. Un lenguaje radical que actúa, que responde a una



Las imágenes publicadas integran el archivo de materiales gráficos del proyecto Danzas Terrestres @danzasterrestres.



inteligencia innata, a una tecnología vitalista. El lenguaje de estas dimensiones va enseñando a cómo relacionarnos en un habitar afectado por las fuerzas gravitatorias, sostenido por las fuerzas endógenas, expandido por las fuerzas extra planetarias, y guiado por un sentido común que está arraigado en la tejedura del cuerpo-territorio que nos hace: la comunión del lenguaje vibrátil. Un lenguaje que se manifiesta a través de una mente expandida entrelazada en un campo de conciencia hallado en el atrás del nervio, en la nuca del cono, en el sostén del sistema ocupado en latir en la potencia, y actualizar la organización o, un infinito cómo aparecen las formas.

El lenguaje embrionario y geológico presentan las fuerzas formativas de lo que puede llegar a ser modelado, diseñado, recreado, generado en la relación del fluido crítico que tanto es el magma como el embrión pluripotencial. Y, entonces, cómo habitar territorios volcánicos, y unas danzas terrestres que contraen la información exógena y endógena para dilatar una movilización plástica hacia unas performatividades del aún no suelo (o la aún no piel)³.

3. *O la aún lengua celeste y terrestre conformada entre lo uno y lo otro.*

Qué proponen estas danzas

En este llamado, estas danzas proponen explorar los procedimientos, comportamientos, características, y alcances de los procesos morfológicos en la embriología humana y la geología planetaria, en especial estudiando la vulcanología, o lo que hacen y son los volcanes a través de los tiempos de la materia, numen de toda forma que subyace en el sistema Tierra o como diremos, Gaia⁴:

Tierra o terrestre captura el mismo contraste entre geo- y-gaia en tantas expresiones como geo- o-gaia-logía, geo-o-gaia-políticas, geo-o-gaia-grafía. La última expresión es probablemente la mejor: la inscripción, la escritura, la marcación de Gaia a través de la reflexividad de sus habitantes finalmente aprendiendo donde viven.

(Latour, 2017, p.21)

El proyecto busca, en un segundo eslabón, diseñar meta-métodos que puedan compartirse mediante unas prácticas performativas llamadas *prácticas terrestres*, para así disponer recursos sensibles a la ciudadanía. Y, junto con los hallazgos, abrir un campo especulativo que permita la creación de un lenguaje de movimiento y de obra. También interesa desarrollar otros dispositivos de divulgación como publicaciones, para expandir las ideas de un *sentido terrestre*, o los modos de participar como territorios mórficos co-implicados. A la vez que, con todo, pulsar la ideación de un proyecto artístico tan filosófico como político del habitar territorio volcánico: proponer modos somáticos de atención que repercutan en una cuestión de conciencia y contribuyan beneficiosamente en la participación social y cultural considerando la *zona crítica* que habitamos.

Así, investigando en un lugar que registra 300 millones de años de evolución geológica, estas danzas imaginan la nocturnidad y la germinación de la vida. Desde el Gulumapu⁵, una contracción del cielo y la tierra para darnos lugar en el espacio elástico de un nuevo sentido: un sentido terrestre. Y sostener la pregunta: ¿cómo aparecen las formas? Ahora bien, también es fundamental situar este trabajo no solo en la pertinencia local territorial de la autora, y su estrecho vínculo con los sistemas volcánicos de Malalcahuello y Kütralkura, a la vez que destacar -y esto dice relación con una de las relevancias de este proyecto de investigación y creación desde la danza entrelazando el arte y la ciencia-, una característica de los territorios volcánicos del sur de Los Andes, y de Chile: afloran en la gran Zona de Falla Liquiñe-Ofqui (ZFLO), un veloz surco tectónico norte-sur entre la región del Biobío y el Golfo de Penas en el punto tripartito de encuentro entre las Placas Oceánica, Antártida y Continental. Esta falla crea un Arco Volcánico activo en el cual se con-forma este territorio.

Mientras la placa oceánica subduce, es decir, avanza, penetra y empuja hacia abajo encontrándose con la continental, provocando la activación del magma, el vulcanismo en todo su desarrollo a largo plazo genera un gradiente de fertilidad de los suelos; suelos que son creados mediante puro proceso, tras proceso, tras proceso, tras proceso. La actividad volcánica sugiere que la tierra se está levantando, las formas están apa-

4. Teoría de Gaia de Lynn Margullis y James Lovelock.

5. Término que corresponde a la tierra del oeste en Mapudungún, es decir, que está al poniente de la cordillera de Los Andes. Conjunto al Puelmapu (tierra del este), configuran el Wallmapu, territorio Mapuche de ambos lados de la cordillera.





reciendo, y la memoria actúa desde fuerzas primordiales que todo lo mueven. Y, entre esto, existimos, una *zona crítica* en la cual nos con-formamos, a través de los movimientos de la materia, generando pliegues que crean espacios y funciones; vibraciones, frecuencias, pulsos y resonancias.

Dicho esto, preguntar a los volcanes y pensar con los procesos volcánicos es tomar tiempo para escuchar la duración. Para escuchar el comportamiento del espacio interno que existe justo bajo nuestros pies y expandido bajo toda nuestra piel. Eso que guarda la magnitud gestacional de la nueva materia. ¿Cómo relacionarnos con este roce y fluido constante? y ¿Con los tiempos del aún? ¿Cómo reconocernos desde nuestra tecnología vitalista ecosomática, ensamblada con lo que más adelante aquí llamaremos *inmensa telúrica*? Estas y otras preguntas han ido apareciendo en el transcurso de las capas de experiencia que ha ido sedimentando este proyecto. Estas capas de experiencia se organizan en distintas etapas⁶, de las cuales aquí vamos a compartir lo desarrollado en el marco de las dos residencias artísticas Danzas Terrestres realizadas a la fecha⁷.

Considerando la vibración y la resonancia como fenómeno común entre lo embrio-

6. La 1era etapa fue en 2021 en una residencia en Espacio Portal en Malalcahuello; y luego un laboratorio de apertura en Centro Manna, en El Arrayán. La 2da y 3era etapas son residencias artísticas de creación en Malalcahuello; y la cuarta es un proceso de composición coreográfica (en curso el segundo semestre de 2025), estas 3 últimas etapas financiadas por el Fondo de Artes Escénicas 2023, 2024, y 2025, respectivamente.

7. El equipo convocado a las residencias artísticas se compone por Carolina Cifras (mentora en movimiento somático); Elisita Balbontín (mentora en sonido y territorio); Javiera Peón-Veiga (mentora en coreografía y performance); Francisco Carvajal (mentor en voz y bioenergética); Jorge Volpi (mentor en documentación). En tanto desde las ciencias embriológicas acompaña Nuria Buch Canet, y desde la geología Gabriela Tascón (geóloga del Geoparque Kütralkura). También se sostuvo diálogo constante con las científicas del OVDAS (Observatorio Volcanológico de los Andes del Sur) Gabriela Pedreros y Loreto Cárdenas. Y en la realización visual de las publicaciones editoriales trabajan Rosa Santoni (OIE Estudio) en COLADA, y Fernanda Aránguiz (Publicar como Práctica) en DISCO. Natalia Ramírez Püschel en la concepción y articulación, y la dirección artística y ejecutiva.

nario, lo geológico y los procesos volcánicos, cada versión de la residencia exploró en: i. la bioenergética, el cuerpo y la voz; ii. el sonido y la escucha del territorio; iii. la somática desde la percepción háptica del con-tacto activo o el tacto en movimiento; iv. la potencia performativa y coreográfica; v. la escritura y la documentación del proceso.

Así, intercambiando prácticas y saberes con el equipo artístico, a través de salidas a terreno, conversación y estudio, activaciones somáticas y diseño de laboratorios abiertos a la comunidad, el contenido generado implica un basto almacén de comprensiones ecosomáticas, de las cuales aquí vamos a mencionar las más transversales, en tanto que en cada encuentro se experimentó y se tomó tiempo en elaborar estados, o modos de atención somática, respecto a diversas capas, esferas, y vacíos dados en los procesos embriológicos y fisiológicos de ignición, ligados al encendido o combustión, y la transmutación de la materia, la con-tactación activa en la experiencia directa o estado de mente continua. Así, por ejemplo, se trabajó en relación al temblor neurogénico, o el tremor del sistema nervioso involuntario como recurso de regulación y correulación de la energía eléctrica del cuerpo, y esto en relación al sismo tipo *tr* o tremor de los sistemas volcánicos: “sismicidad de larga duración provocada por la dinámica continua de los fluidos al interior de un sistema volcánico activo”⁸.

Así también, en la escucha del profundo comportamiento telúrico de los volcanes, hubo una sostenida dedicación a entrenar el atrás del cuerpo humano. La aparición del atrás fue una revelación que venía cargándose desde hace tiempo en la sensación psíquica de mover el cuerpo con la consciencia posterior. En las residencias se propuso el ejercicio de caminar hacia atrás, el cual tuvo adaptaciones y aplicaciones, y en esto aparecieron aspectos muy interesantes para establecer comunicación con la entidad volcánica, y explorar imaginarios. El dorso guarda relación a la conformación del tubo neural embrionario y la aparición del atrás en el ectodermo, desde el temprano disco embrionario⁹.

La presencia del cuerpo a través de las energías fluídicas de la materia, se fue elaborando mediante estructuras disipativas como “el fluir de los iones” (Barad, 2023), y en arquitecturas blandas como la fascia, la red de tejido conjuntivo de carácter elástico y tridimensional para crear un volumen plástico interdependiente. Algo fundamental es la apertura del canal de la voz en tanto un estado sutil de escucha interna-externa que ofrece un puente gaseoso muy íntimo, y que vehiculiza el aliento de vida o la potencia que vitaliza la presencia de la materia que vibra. Y siempre en el fenómeno de la fuerza de gravedad, en relación con la levedad y el momentum: ese umbral entre el cielo y la tierra, aquel vacío entre la inhalación y la exhalación, esa flotación sin tiempo aparente. Un suspenso.

Se han elaborado estos estados también desde las consideraciones biodinámicas de las mareas del cuerpo tanto tisulares, fluidas, como cuánticas, para con ello abrir la escucha hacia el detalle vibracional que abre la experiencia a lo que estamos descubriendo aquí (aquí mismo mientras se escribe este artículo), como la *inmensa telúrica*: esa piel delgada que capa sobre capa con-forma una *zona crítica* entre los cuerpos humanos, no humanos, y más que humanos, es decir, manifestando el

entrelace terrestre del cuerpo-territorio a través de la resonancia atómica y molecular. Con todo, se moviliza un campo sutil y tónico que diseña un nuevo sentido, una suerte de tecnología terrestre ecosomática considerando la co-emergencia y la co-implicación de la materia desde física mecánica cuántica, todo conjunto serían estas danzas, unas danzas de las energías fluídicas de la materia que vibra.

Decimos, entonces, ¿cómo unas Danzas Terrestres constituyen la aparición de un *sentido terrestre*?, ¿cómo un *sentido terrestre* constituye la aparición de una ontología?, y ¿cómo aparecen las relaciones entre materia, mente y espíritu? De cierta manera, el fenómeno ontológico del *sentido terrestre* como una posibilidad de mundo más que humano que restaura lo humano en la *phusis* (Latour, 2017)¹⁰ que recuerda, y escucha, sus procesos gestacionales, para habitar desde las fuerzas formativas intrínsecas a la vida vibrátil que se acunan en la potencia de la materia con capacidad de agencia, plegando y desplegando relaciones recíprocas, en este caso, expresadas en magnitudes y escalas endógenas de lo aún no naciente.

Una epistemología gestacional

Entonces, estamos entendiendo que esta *phusis* no es la naturaleza vista allá afuera, y que unas ciencias terrestres no son aquellas distantes que miran a la Tierra como un globo. Siguiendo a B. Latour, distinguimos dos formas de considerar la Tierra, una es como el famoso Planeta Azul mirado desde el espacio. La segunda visión, la Tierra totalmente diferente: es pequeña, frágil y lejos del equilibrio, semejante más a una película o una piel que está siempre considerada no desde fuera, como un globo, si no desde dentro, altamente controversial, multicapa y un conjunto disputado de entidades que se mezclan, “(...) expresar este contraste es decir que los humanos no están sobre la Tierra –como un decorado desde el cual ellos son desmontables –si no, en la Tierra– entre entidades sobrepuestas de las cuales ellos no se pueden separar” (Latour, 2017, pp. 21-22).

Esto nos hace preguntar: cómo establecemos una relación empírica con esta piel. Siguiendo al autor que destaca la potencia de las ciencias del suelo y de las denominadas *zonas críticas*, vamos a relacionarnos con esta piel como un suelo o su posibilidad de ser lugar de orientación común para actuar. Las *zonas críticas*, entendidas como lugares situados que se practican, vienen a tejer un vínculo con los fundamentos de las primeras rocas, las placas tectónicas, la actividad volcánica y sísmica. En palabras de Latour:

“En efecto, una reinención de las ciencias del suelo (...) primero en el espacio –desde la copa de los árboles a las más profundas rocas no alteradas del subsuelo– pero también en el tiempo –desde los nanosegundos de las reacciones bioquímicas a los millones de años de la geomorfología–, y finalmente, en el número de disciplinas que están siendo movilizadas (...). (Latour, 2017, p.17)

8. Glosario (2025). Recuperado de <https://rnvv.sernageomin.cl/glosario/>

9. En el proceso de gastrulación (en la 3era semana de gestación), el embrión se invagina. Se conforman las tres capas o láminas germinales desde las cuales todo deviene: se constituye el mesodermo, se conforma un endodermo, y el ectodermo donde se da lugar al surco neural. Esto implica una memoria en el cuerpo anatómico de un humano adulto en la zona de la nuca.

10. En Bruno Latour estamos comprendiendo el concepto *phusis*, una palabra de la antigua Grecia, como la idea de una naturaleza que implica muerte y crecimiento, decadencia y nacimiento, vida y contaminación.

“¿podemos
aprender a
reconfigurar
nuestra
carnalidad
parte por
parte,
cambiando
lentamente el
fluir de los
iones?”

Karen Bazad
2023
p.150



“el fluido del embrión y
el cosmos se comunican
directamente a través de
la resonancia. A medida
que nos ralentizamos y
nos fundimos, podemos
volver a entrar en este
estado de relación
resonante”.

Cherlona Menzam-Sills
2019
p.186

Considerando las Danzas Terrestres como una propuesta transdisciplinar de pensamiento mediante con-tactación: un continuo de la experiencia, o una experiencia directa que, a través de modos de atención somática amplifica la consciencia del cuerpo que es memoria del territorio volcánico como un tejido resonancial, esto que llamamos *sentido terrestre*, y que guarda la convicción de esta investigación, en tanto los procesos volcánicos y embrionarios son modeladores de la nueva materia, en tanto tejidos y tejedura humana y más que humana, ¿no son acaso unas Danzas Terrestres una experiencia directa de tecnología de la materia vibrátil que construye relaciones recíprocas para restaurar/habitar en la *phusis* de la cual somos parte inherente, incluso en sueños?

Diremos que el acervo de las Danzas Terrestres, constituye un sentido ontológico y tecnológico, una mente continua en la potencia del aparecer de la vitalidad de la materia. Los volcanes como cuerpos gestantes y la embriología humana como potencia de los cuerpos. Corporeidad de las energías fluidicas de la materia que conecta con la actualización y modelación de la tierra nueva. Un innovador lenguaje del cuerpo-territorio situado: estas ideas hipotéticas se posicionan en un Arco Volcánico que sostiene la gestación de un tipo de humano del sur que podría guardar la información telúrica de un surco de iniciación, encendido y comienzo.

Problematizar estas danzas es relevante para la epistemología sensible de la danza como práctica artística en el contexto de las artes escénicas expandidas, las ciencias de la tierra, y las preguntas epocales del antropoceno que desafían el sentir y el sentido de la humanidad y su habitar en esta *phusis*, un espíritu terrestre o ¿cómo habitar territorios volcánicos? y en tanto proyecto político, ¿qué tipo de sociedades podemos entretejer desde un sentido terrestre? y entonces ¿cómo en nuestro país Chile, habiendo un Arco Volcánico activo, la danza puede proponer acuerpamiento y reflexión para conectar con la potencia de esta singular *zona crítica*?

Entonces, y con todo lo que se viene de compartir en las primeras páginas, es que la idea de una epistemología gestativa tendría la facultad de acunar las preguntas e intuiciones que va ensamblando este artículo, ofreciendo un paisaje general de las reflexiones que acalora este proyecto. Para contextualizar conceptualmente la imagen de este conocimiento gestativo, o relativo a lo gestacional, diremos algunas cosas a modo de afinidad teórica, tanto filosófica como política, presente en la conversación que desarrolla esta investigación.

De esta manera, desde un enfoque postmaterialista (Delannoy, 2017) consideramos que no hay preexistencia, o un mundo allá afuera separado de este acá adentro, y que la realidad de la conciencia funciona a través de la co-emergencia y el entrelazamiento cuántico. También comprendiendo la vitalidad de la materia, en tanto *materia vibrátil* (Bennet, 2022), antes de cualquier dicotomía tipo orgánico e inorgánico, o sujetos activos y objetos inertes, vamos de la mano junto a los llamados nuevos materialismos.

Este trabajo se sitúa en el campo epistemológico del vitalismo de la materia o *materialismo vitalista* (Tripaldi, 2023) para movilizar ensamblajes teóricos post antropocéntricos que permitan elaborar una tejedura transdisciplinar en la cual dar a luz lo que sugiere esta idea de un *sentido terrestre*, en tanto relaciones recíprocas y múltiples del cuerpo-objeto-actante, actuante y agente, en el entrelace vibrátil de la materia humana y más que humana. Es decir, todas las materias tienen agencia o capacidad de afectar, influir y generar procesos de co-creación de mundo, así ampliando la participación a diversas entidades que integran un sueño, un suelo y un cielo común. En este caso, respecto de los volcanes como seres modeladores de la Tierra, en relación con las fuerzas embrio-geo-morfológicas de nuestro habitar territorios volcánicos.

Estas ideas no solo modifican cómo entender la relación entre naturaleza y cultura. Al mismo tiempo, ofrecen un marco conceptual para sugerir modos de co-implicancia sostenibles para nuevas gestaciones, reservas, mutaciones y diseños performativos de una vida emparentada desde y en Los Andes del sur¹¹. Estos modos de co-implicancia aquí están sustentados en un tipo de pensamiento de la danza que proponemos como *sentido terrestre*. Este sentido considera un tipo de tecnología háptica que, en palabras de Latour, habilite *zonas críticas*, y diremos aquí, en las cuales podamos acceder a la experiencia del vitalismo de la materia en una relación de escucha, un vínculo receptivo de la aparente quietud inherente a través de la cual se mueve la inteligencia de la materia como una mente multicapa. Así es como también interesa conversar con la investigadora Laura Tripaldi y la idea de una *mente expandida*.

Con toda esta danza de conceptos que estimulan la potencia de pensar y sentir, imaginar y especular, soñar y habitar de modos innovadores, no por esto menos intensos, desconocidos y enmarañados, es que en este artículo se quieren mover y mezclar



11. Igualmente, no está de más enfatizar que los procesos volcánicos son planetarios, y que estas ideas se pueden extrapolar a Gaia.



las ideas, para seguir tanteando el diseño de unos meta-métodos que vayan cultivando un *sentido terrenal* asentado en el Arco Volcánico del sur del planeta. Entonces, decimos que en esta investigación interesa concebir a la mente como una trama extendida en el espíritu de la materia, y la relación espiritual con la materia como un fenómeno vitalista del funcionamiento de la misma. Siguiendo a Varela y Maturana que dicen de la mente un sistema cuya organización define un dominio de interacciones en el que esto puede actuar con relevancia para el mantenimiento de sí mismo, Laura Tripaldi destaca cómo la mente sería un sistema, o un proceso. Entonces, encontrando procesos mentales en muchos sistemas diversos:

Lo que cuenta es la estructura interna de un sistema, es decir las relaciones entre las partes que lo componen, independiente de la naturaleza específica de la materia que la que está creado (...). Así como escribieron Prigogine y Stengers, la materia, sea esta orgánica o inorgánica, viviente o no viviente, asume estos comportamientos 'inteligentes' en el momento en que se organiza en estructuras disipativas, es decir, cuando asume autoorganización dinámica (...). (Tripaldi, 2023, p. 135)

En este sentido, también siguiendo al antropólogo Gregory Bateson en *Espíritu y Naturaleza* y *Pasos hacia una ecología de la mente*, en la década de los setenta del siglo pasado, y en el contexto de la cibernética, se entendería que la mente es una estructura disipativa y relacional, cuya interacción recíproca expresa que siempre está siendo atravesada por información. Así es como Tripaldi enseña que, a la luz de este atomismo, se ve la relación dinámica de la trama de la realidad, donde nuestra capacidad de estar juntxs depende de una serie de entretijos internos y externos, somáticos y semánticos, culturales y sociales. Este entendimiento nos convoca a imaginar otros cuerpos en relación, cuerpos fluidos, entre polvos, cristales y fractalidades, nanotecnologías, sistemas nerviosos expandidos, capacidades de agenciar otras vidas y nuevas mentes. Aparecen las preguntas por lo vivo y por la vida, por los organismos y los cuerpos.

Siguiendo a Tripaldi, en relación al caldo primordial del cual surgieron, los organismos vivos, que están dotados de una forma particular que emerge y cambia en

el tiempo y en el espacio, una evolución llamada morfogénesis: el proceso por el cual una forma crece y se modifica (Tripaldi, 2023). Así, entre los fenómenos eléctricos y psíquicos, osmóticos y transducidos, crísticos y carbónicos, las relaciones inteligentes, las cogniciones de los materiales, sugieren concebir una mente resonante, expandida entre diversas materias que componen un flujo dinámico que elabora redes que crean mallas energéticas de información y campos de conciencia. Con estas ideas, queremos habilitar un suelo teórico para estudiar la relación de la dimensión mente y conciencia respecto a los procesos de las entidades y materias relacionadas a lo que se comprende por lo volcánico. En este vuelo, la *inmensa telúrica*, sería la mente creada por este *sentido terrestre* que venimos de tanto nombrar a medida que se despliega este artículo. Y, en esta propuesta, la epistemología gestativa sería la manera de conocer lo aún no naciente.

Podemos remontar el asunto a lo primigenio de esta roca que flota en el cosmos y que se conformó hace 4 mil 600 millones de años. Todos estos movimientos conceptuales hacen un esfuerzo fascinante por tejer ideas que nos pongan atentas a la co-implicancia de la vida. Un corazón nos recuerda, con distintos ensamblajes filosóficos, que el sentido de nuestra participación implica una cuestión de conciencia. Aquí diremos: una piel de información holográfica, cuya performance nos puede mantener contactadas a su misma indeterminación. Y en esto, volver a los volcanes, que desde el primer eón hadal de la existencia en este planeta (y también en otros), agenciaron la materia mutante que siendo la misma y diferente, hoy en este lugar llamado Tierra, continúa como un gran ecosistema espiritual: Gaia (Lovelock, 1983).

En esta relación de con-tacto y límite, de piel-suelo, de interno-adentro, también se puede seguir en Gilbert Simondon la idea de un *límite relacional* y piel umbral que irradia, en toda modificación de la relación de una partícula con las otras, siendo también una modificación de sus caracteres internos, no existiendo interioridad sustancial de la partícula. El verdadero individuo físico, aquí también, como en el caso del cristal, no es concéntrico a un límite de interioridad que constituye el dominio sustancial del individuo, sino que está sobre el límite mismo del ser. Este límite es una relación, actual o potencial (Simondon, 2015).

Desde una maraña de redes magmáticas entre moléculas, burbujas y cristales, la relación entre la historia humana y la historia geológica, puede volverse irreconocible (Mather, 2025). En este sentido, aquietar el gesto para adentrarse en tiempos de procesos lentos, quizás como crecen las uñas o los pelos del cuerpo humano. Quizás conectar con el derrepente. Cuando hemos dicho aquí, ¿cómo habitar territorios volcánicos? Sabemos que siempre justo debajo de los pies está el núcleo de hierro. Los procesos gestacionales de este planeta, están agenciados por la indeterminación del flujo y del intercambio eléctrico (Barad, 2023), y también la gestación embrionaria de una entidad humana. Fundirse en la lentitud más que humana (Menzam-Sills, 2019). Así, para entrar en la riqueza ontológica de un *sentido terrestre*, en tanto relaciones entre el cuerpo-territorio humano y de los volcanes desde un abordaje ecológico y somático, y desde la memoria embriológica y geológica, se propone este marco elástico que contiene y tonifica los asuntos que desea movilizar esta investigación, también como un primer aterrizaje mediante este mismo artículo a un misterio que puede, y desea, seguir cultivando futuras etapas.

La documentación de estas danzas

Una capa de este suelo común se elabora a través de una práctica de integración continua, y una documentación que, en ambas versiones de las residencias artísticas realizadas, deviene en una publicación digital. Esta piel guarda y presenta contenidos tratados poética y reflexivamente reuniendo los procedimientos y organizando campos de sentido de estas danzas. La publicación como una práctica somática que también implica la operación de la memoria del cuerpo y del lenguaje vibrátil de la palabra como abstracción mental de la materia. En esta dinámica, a través de la escritura se



Las imágenes publicadas integran el archivo de materiales gráficos del proyecto Danzas Terrestres @danzasterrestres.



desarrollaron continuamente una serie de experiencias en orden a los procesos de sedimentación y a los fenómenos estratigráficos. Es decir, capa sobre capa lo que sale, lo que se cuela, la colada de lava, se acumula.

En esta imagen, lo más antiguo queda abajo, y lo más reciente en la superficie. Si hacemos un corte transversal a estas capas de acumulación, veremos las pieles, los materiales sedimentados. En esta idea, practicamos una escritura sedimentaria escribiendo manuscritamente de abajo para arriba. Y se practicaron lecturas monticulares (en tanto montes, montañas), leyendo desde arriba hacia abajo. Es decir, se manipuló el espacio y con esto, la forma, y con esto, el sentido de las palabras unas con otras, y las imágenes, y entonces, el tiempo. En esta lógica se produjeron muchos textos, así como también se realizaron lecturas de diversas coladas escriturales o escrituras de ríos de lava¹². Todo esto fue creando un contundente material sensible que se organizó conjunto a otros en la primera publicación denominada COLADA¹³.

En la segunda versión de la residencia se desarrolló un procedimiento editorial de síntesis, remitiendo más a la contracción, la condensación y la cohesión de los con-

12. Esta práctica fue intuida y diseñada junto a Jorge Volpi, artista encargado de la documentación de ambos procesos de residencia, probando ideas para desarrollar una suerte de documentación telúrica.

13. Ver aquí: <https://bit.ly/COLADApublicación>

tenidos. La práctica de publicación gestó un DISCO¹⁴. Este DISCO editorial resuena al imaginario del disco germinativo embriológico de tres capas de materia de la cual todo espacio, forma y función, deviene. Las ideas compresas recuerdan señales. Es un ejercicio de síntesis que guarda la potencia. La documentación en este caso es una inventiva que integra aspectos de las experiencias vivenciadas, de las reflexiones de los procedimientos, y organiza propuestas.

Este DISCO es una plataforma web que invita a conectar con: una “Playa de morfógenos” compuesta por escrituras meteorizadas durante el proceso y seleccionadas para la publicación; “Piezas” que dan voltaje a las materias de cada etapa de la residencia; una “Bolsa de silicatos” o, las imágenes que pueden deformar el sistema de masa para crear tierra nueva; y unas prácticas terrestres que esta vez llamamos “Incubaciones”. Justamente, las prácticas terrestres corresponden a las estrategias de aplicación y mediación de contenidos, o la vehiculización de esta tecnología terrestre que se viene de mencionar en el artículo. Algo muy importante para este proyecto es que se pueda practicar.

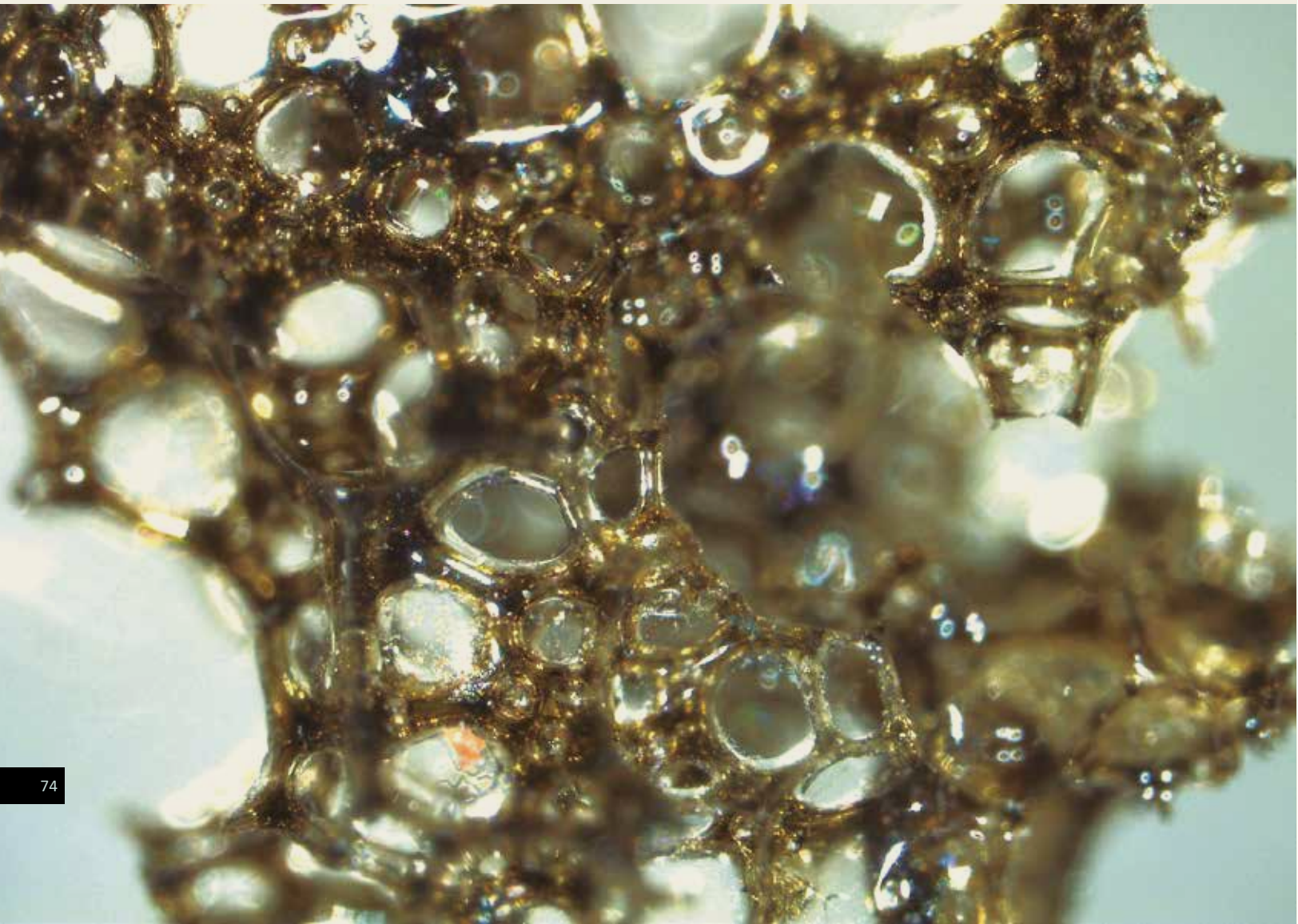
En este sentido, en la primera publicación del año 2024 se propusieron “Cabalgatas Terrestres”, una serie de tres prácticas ecosomáticas que habilitan el sentido terrestre desde la experiencia sentida. En tanto, en la segunda publicación, y como ya se mencionó, se proponen “Incubaciones”, otra serie de tres prácticas terrestres que también ofrecen llaves de acceso al imaginario sensible de estas danzas. Los diseños de estas actividades de consciencia corporal guardan en su lenguaje la vibración de la palabra que actúa las energías fluídicas de la materia.

Danza y ruralidad situada

Destacando el trabajo de este proyecto situado en la ruralidad de la Araucanía Andina, por una parte, su arraigo y pertenencia territorial ha impactado y aportado a la localidad de Malalcahuello, a la comuna de Curacautín, a la zona cordillerana, y a la región de La Araucanía, creando un contexto sensible a modo de *zona crítica*. Esto

14. Ver aquí: <https://bit.ly/DISCOpublicación>

15. Se ha colaborado con la Universidad de La Frontera de Temuco y campus Pucón, CIVUR 39º Museo Interactivo Vulcanológico; Municipalidad de Curacautín, Centro Comunitario El Trampolín en Curacautín; Casa Varas en Temuco, Sierra residencia y plataforma de arte en Malalcahuello, entre otras instancias, agrupaciones y espacios también en otras regiones del sur del país, por ejemplo, Coma, en Valdivia.



ha ido moldeando un acervo innovador y propositivo que ha cultivado recursos, herramientas y diseñado meta-métodos para habitar integralmente desde el cuerpo-territorio zonas volcánicas. En específico, en la relación de quienes han asistido a los laboratorios abiertos, las aperturas, los lanzamientos y las mediaciones. Al mismo tiempo, que ha desarrollado una propuesta epistémica, metodológica y ontológica, que parece ser una extensa y singular piel multicapa que no se encontraba hasta ahora entretejida, elaborada desde la danza a través de una poética específica que resuena con prácticas transdisciplinarias, para crear lenguaje del cuerpo y del movimiento con los territorios volcánicos. Y hasta ahora muy estrechamente en relación al Complejo Volcánico Lonquimay, el volcán Sierra Nevada y el volcán Llaima.

Como proyecto, estas danzas son vinculantes, establecen colaboraciones con el propósito de compartir las ideas y las propuestas, contribuyendo con la visión de participación vibrátil en una *zona crítica* situada en el Arco Volcánico de Los Andes del sur¹⁵. De esta manera, el proyecto agencia la danza y el abordaje ecosomático como un pensamiento complejo que teje sentido común, en cuyo a través se puede contribuir políticamente respecto del cómo practicamos/habitamos los territorios. Así también, esta investigación en danza y artes vivas respira las facultades especulativas y utópicas del arte del movimiento como tentativas conceptuales y performativas de la vida, en este caso, diseñando una *zona crítica* basada en los procesos volcánicos como modeladores de los territorios. Se propone pensar, con el comportamiento volcánico tan singular y característico de este sur de Los Andes, la cuestión del vitalismo y la agencia de la materia que transita entre los cuerpos humanos, no humanos, y más que humanos.

En este momento epocal, y de la manera en que se plantean aquí los asuntos, es que estamos en las preguntas del cómo vincular sociedad civil y centros de estudio, comunidades artísticas y públicos, y practicar un sentido común que nos permita resonar en la toma de decisiones, en la agencia de nuestra vida desde la sensibilidad del cuerpo. Siguiendo a Carla Bottiglieri, esto remite a concebirse en reciprocidad dinámica y continua con el medio, pero también como ecosistema, “hablar de ecosomática hoy es interrogarse sobre el alcance político de las prácticas somáticas, sobre relaciones humanas/no humanas que son capaces de inventar” (Bardet, 2019, p.88). Y así

como dice Latour, algún tipo de tecnología háptica, que involucra el acervo sensible de las prácticas de estas danzas:

Permiten recuperar el sentido del tacto a través de las comunicaciones kinestésicas, mediante la aplicación de fuerzas, vibraciones o movimientos (...). Tal tecnología háptica es de gran uso en robótica, pero inmensamente más importante para el paisaje, las cuencas y los ecosistemas. Si estamos fuera de nuestro tacto, si nos sentimos en ‘mar abierto’, si la política es vacía, esto es en gran parte por la gran brecha entre lo que hacemos y cómo registramos las consecuencias de nuestras acciones. (Latour, 2017, p.20)

Las discusiones teóricas actuales sobre las relaciones humanas y más que humanas cada vez más toman espacio y adquieren vinculaciones específicas con entidades, lugares y fenómenos que nos demandan atender nuestro sentido de vida en este planeta. Las tecnologías y los desafíos económicos, las circunstancias humanas, finalmente, la dimensión política para una participación en la creación de un mundo en el cual sea posible co-existir. En este contexto, en este artículo estamos pensando este trabajo que propone observar el territorio de adentro, de lo no visible, de la potencia, quizás del futuro, y del pasado, en el presente y con la memoria. La performance de esta actividad espiritual como magnitud y escala característica de esta longitud de tierra de encuentros tectónicos, frotada, latente, infra, co-emergente: un Arco Volcánico crecido en una zona de falla que determina la vida en este lugar; vida en tanto toda la energía de la materia a través de la vibración.

Desde las danzas y los abordajes somáticos se movilizan los cuerpos como territorios sensibles, creando recursos y estrategias que invitan a reconocer nuestro habitar transcorporal, múltiple, simultáneo, ecosistémico. La presente investigación busca desplegar una conversación preguntando: ¿Cómo aparecen las formas? Y ofrecer un contexto teórico para dialogar con el pensamiento actual que sostiene, influye, inspira y puja iniciativas intelectuales, científicas y artísticas, activismos y pedagogías, en un largo etcétera que, por suerte, motiva cada vez más a la ciudadanía y lxs agentes culturales, convocando al cuidado, al accionar y al practicar nuestro contexto epocal en una manera que haga sentido colectivo. En este corazón, estas danzas son un proceso gestacional

continuo. Están preñadas de silencio e inmensidad, también de la sencillez de un porvenir, cabalgado e incubado desde un asentamiento rural que guarda las condiciones adecuadas para tomar el tiempo extraño de la nocturnidad de la Tierra. De la vida misma al reestablecer nuestra carnalidad en la escala y la magnitud de la *inmensa telúrica*. 

Referencias bibliográficas

- Barad, K. (2023). *Cuestión de Materia*. (Silvana Vetö, Trad.). Holobionte.
- Bardet, M. (2019). *Perder la Cara*. (Pablo Ires, Trad.). Cactus.
- Bateson, G. (1997) *Pasos hacia una ecología de la mente. Una aproximación revolucionaria hacia la comprensión del hombre*. Lohlé-Lumen
- Bateson, G. (2002). *Espíritu y Naturaleza*. Amorrortu.
- Bennet, J. (2022). *Materia Vibrante, una ecología política de las cosas*. (Maximiliano Gonnet, Trad.). Caja Negra.
- Delannoy, L. (2017). *Una cuestión de conciencia*. Metales Pesados.
- Latour, B. (2017). *¿Es la geología el nuevo paraguas de todas las ciencias?* Humus.
- Lemm, V. (2024). *Homo natura Nietzsche, antropología y biopolítica*. (Victor Conejo Abril, Trad.). Herder.
- Lovelock, J.E. (1983). *GAIA Una nueva visión de la vida sobre la Tierra*. (Alberto Jimenez Rioja, Trad.). Hermann Blume.
- Mather, T. (2025). *Aventuras volcánicas lo que los volcanes nos cuentan sobre el mundo y la humanidad*. (Dulcinea Otero-Piñeiro) Alianza editorial.
- Menzamb-Sills, Ch. (2019). *Aliento de Vida*. (Miguel Iribarren. Trad.). Grano de Mostaza.
- Simondon, G. (2015). *La individuación a la luz de las nociones de forma e información*. (Pablo Ires, Trad.). Cactus.
- Tripaldi, L. (2023). *Mentes Paralelas, descubrir la inteligencia de los materiales*. (Fernando Venturi, Trad.). Caja Negra.



Archivos de la Danza Contemporánea en la Araucanía/Wallmapu:

Documentos, Testimonios y Procesos Creativos (2000-2023)

Jorge Volpi Bravo¹

Resumen

El siguiente texto presenta algunas de las ideas principales desarrolladas en el proyecto de investigación “Archivos de la danza contemporánea en la Araucanía/Wallmapu: documentos, testimonios y procesos creativos”, desde la perspectiva sobre el trabajo con documentos de danzas. Recorre el transcurso metodológico desarrollado en el proyecto, comparte además algunas miradas sobre el uso de los registros y documentos en los procesos creativos desarrollados por las artistas participantes en el proyecto. Se revisan las intervenciones sobre los documentos que realizaron las artistas en el proyecto, así como también las acciones de activación performativa de los documentos. Al final, se comparten algunas reflexiones y conclusiones sobre el trabajo con documentos y archivos de danzas.

Palabras clave:

Documentos, procesos creativos, danza contemporánea, archivos, activación performativa

Abstract

The following text presents some of the main ideas developed in the research project “Archives of Contemporary Dance in Araucanía/Wallmapu: Documents, Testimonies, and Creative Processes,” from a dance document perspective. It traces the methodological approach developed in the project and shares insights into the use of records and documents in the creative processes undertaken by the participating artists. Interventions made by the artists on the documents are reviewed, as well as the performative activations of the documents. Finally, some reflections and conclusions on working with dance documents and archives are shared.

Keywords:

Documents, creative processes, contemporary dance, archives, performative activation

1. Es creador e investigador de artes escénicas, licenciado en antropología (UC Temuco) ha dirigido los proyectos de danza “Variaciones” (2023) “Materia” (2018) y codirigido “Estado natural, danza para primera infancia” (2019) Ha colaborado como performer con coreógrafas, coreógrafos y colectivos del país. En los últimos años, ha trabajado como documentalista e investigador de archivos en distintos proyectos y ha participado en diferentes publicaciones de danza. Investigador independiente, email: jorgevolpi@gmail.com

Presentación

El proyecto *“Archivos de la danza contemporánea en la Araucanía/Wallmapu: Documentos, testimonios y procesos creativos” (2000-2023)*² Fue desarrollado durante el año 2024 y 2025, financiado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, línea investigación en archivos escénicos, convocatoria 2024. Con un equipo de trabajo compuesto por Loreto García, Jose isla y Jorge Volpi, contamos con la asesoría teórico metodológica de Constanza Alvarado y Jennifer McColl, diseño web y editorial por Rosa Santoni y la producción general de Miguel Álvarez de Fundación la Lluviosa.

Este trabajo de investigación en archivos escénicos abordó la creación coreográfica contemporánea desarrollada en Wallmapu/región de la Araucanía, entre el período del año 2000 al 2023, a través de los diferentes registros de 10 procesos creativos de danza contemporánea. Documentos que se generan al interior de la creación, en la intimidad de los encuentros y los movimientos, en sus caídas y desplazamientos. Mediante el curso de este trabajo pudimos acceder también a los testimonios que las creadoras y creadores nos compartieron sobre sus obras e investigaciones en entrevistas y conversaciones. En ese sentido, escuchando sus relatos y testimonios, nos pudimos acercar de primera fuente a estas visiones personales que hablan de voluntades, resistencias, perseverancia, fuerzas, impulsos creativos y movimientos, sobre todo ideas que se mueven, deseos, afectos que se ven plasmados en las creaciones y en sus documentos.

Las obras, por orden cronológico, fueron las siguientes: *“De graznidos y vuelos”,* de Cuerpos en Escena” dirigido por Sandra Acevedo Salinas en 2001; *“Weichan Purrún”* de Lorenza Aillapan desde 2002; *“Autumnus La Colonización del Cuerpo”* de Colectivo la Resistencia, dirigida por Eric Muñoz en 2016; *“Solución de Continuidad”* de Guillermo Bécar en 2016; *“YAM (regresa el sol, silencio de todo lo que vibra)”* de Natalia Ramírez Püschel, interpretada por BAC UFRO en 2019; *“Ecos”* de Plataforma Azul, dirigida por Katty Soto en 2021; *“Trasplantadxs, operación # 1”* de insistencia colectiva, dirigida por Bárbara Gajardo en 2021; *“Laboratorio somático performativo Tecnocorporeidades”* de Nirvana Sepúlveda y Loreto García en 2022; *“Tensiones”* de Margarita Rojas en 2022; y *“Orgánica de la ficción”* de Pipi Villadangos en 2023.

De esta manera, escuchamos, dialogamos, reunimos documentación que desplegamos en el espacio; dispusimos sobre muros y mesas para abrir este conjunto de huellas creativas, para percibir aquello que se muestra y que se accede a través de la relación sensible con estos materiales documentales. Fragmentos de memoria que nos interpelan, abriéndose, exponiéndose ante nosotrxs, mostrando sus movimientos. Hemos querido remirar estos fragmentos, historias, relatos, buscando traer al presente estas huellas, danzas de un pasado reciente para sentir lo que nos dicen, para dejarnos ser movidos por esos impulsos del pasado, conectar con estos cuerpos en movimiento, con sus intensidades y energías. Estos documentos de las danzas son cuerpos que se mueven, que resuenan, que nos miran. Son documentos vivos, fragmentos biográficos, materialidad inquieta.

2. <https://archivosyperformatividad.cargo.site/>

El proyecto fue una experiencia de investigación como un proceso activo y abierto, pensando la investigación interdisciplinaria como un campo que nos permite actuar, remirar, profundizar, atender a detalles y conexiones. Escuchar y observar las tramas de las historias locales del cuerpo en movimiento, a través de un acercamiento metodológico exploratorio, que cruza perspectivas y procedimientos.

De manera general, la dimensión metodológica que dio bases a la investigación consistió, por una parte, en entrevistas en profundidad a diez creadoras, creadores, coreógrafos, coreógrafas y bailarines/performers que desarrollaron obra, laboratorios de investigación y procesos creativos en la región de la Araucanía entre los años 2000 y 2023, desde la categoría de danza contemporánea, un concepto que de alguna manera nos ha permitido discutir y articular un conjunto de prácticas e investigaciones diversas en un campo de convergencia. En este sentido, entendemos la pluralidad de las danzas contemporáneas como un campo abierto:

Muchos trabajos coreográficos en la actualidad derivan en formatos muy diversos de creación. Puede ser una obra escénica, coreográfica, un proyecto de investigación sobre una temática que va generando una serie de obras o trabajos en proceso y que tiene años de duración; pueden ser también prácticas específicas para la creación y formación, con laboratorios, prácticas de danza colectivas, intervenciones urbanas, entre un sinnúmero de otras posibilidades que han ido emergiendo para practicar la danza contemporánea en la actualidad. (McColl y Rodríguez, 2024, p. 45)

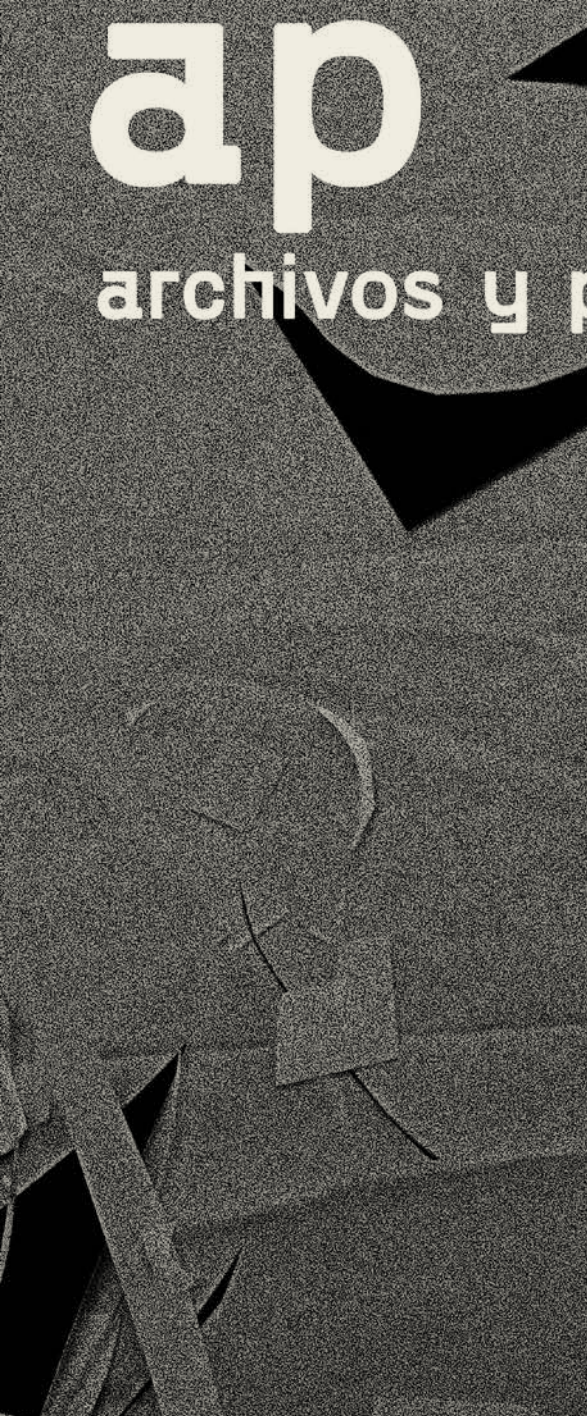
Respecto a la dimensión de los procesos creativos, reunimos una colección digital de 60 documentos relacionados y producidos en el contexto de cada proceso de creación/investigación coreográfica. Desde fotografías análogas y digitales, registros de ensayos y presentaciones, registros audiovisuales, gráficas, afiches y postales, textos y anotaciones de bitácoras, notaciones, bocetos, guiones, ideas y dibujos.

Se desarrolló un abordaje archivístico para los documentos que cada artista compartió en esta investigación desde sus archivos personales. De este modo, se reunió una colección de documentos que fueron abordados usando el modelo de metadatos *Dublin Core* para describir los documentos digitales. El enfoque consiste en complementar y construir un abordaje teórico-metodológico que vincula miradas desde la práctica archivística y la investigación artística.

Dentro de las sesiones de trabajo con cada una de las y los creadores, comenzamos por las entrevistas tratando una serie de preguntas relativas a sus procesos creativos, abordando dimensiones de la corporalidad construida, las aproximaciones estéticas, los referentes, el planteamiento espacial, entre otras dimensiones relacionadas a las obras y su puesta en escena. Luego en una segunda parte de la entrevista, nos adentramos a preguntas relacionadas al contexto territorial/local vinculado a la trama sociopolítica, desenredando los nudos y cruces existentes en el panorama de las danzas en la región. Posterior a las entrevistas invitamos a las artistas a pasar a un siguiente momento de la investigación: el trabajo sobre sus documentos.

Durante el proceso de pesquisa con las artistas se les invitó a intervenir y manipular sus documentos. Sobre estos se realizaron diferentes acciones: intervenciones, cortes, nuevas composiciones. Imprimimos copias de los documentos originales, usándolas para generar nuevas disposiciones y creación de imágenes, actuando sobre la dimensión del documento análogo desde una reapropiación del material. Se les invitó a manipular las fotografías, cortar, rasgar y recomponer, creando nuevas imágenes digitales mediante el uso de un escáner. Cada artista recortó y recompuso sus documentos facilitados para esta investigación, promoviendo otras aproximaciones al trabajo con documentos, reflexionando acerca de cómo las prácticas de la investigación en el contexto de un trabajo creativo con documentos se generan otras formas de relacionarnos con los registros, también otros abordajes y usos, para una reflexión y análisis, miradas críticas y creativas, que posibilitan mover/activar documentos más allá de su conservación y organización.

Posterior al trabajo sobre los documentos, invitamos a las artistas de las danzas a realizar activaciones performáticas sobre sus materiales, con la propuesta de traer al presente gestos, movimientos, estados corporales, que, de alguna manera, estuvieran “archivados” en su memoria corporal, apelando a la dimensión de cuerpo-documento y archivo vivo que posibilita el cuerpo danzante. Gestos que sobreviven al tiempo, gestos y movimientos que aún permanecen en las memorias corporales.



Gráfica para web, proyecto Archivos



performatividad



Buscando esas huellas, esas memorias grabadas en la piel, en los músculos, en los recuerdos. Tensionando la idea de que las danzas desaparecen, sino que quedan registradas en los cuerpos, superficies sensibles, profundas, inestables y también en los documentos, como sus superficies y pieles.

Lo que nos permitió pensar cómo se articula una idea de cuerpo-documento o archivo vivo, cómo los cuerpos y sus capas de memorias contienen, guardan estos movimientos y acciones físicas, poéticas. Los cuerpos, como contenedores, son archivos en potencia que guardan, recrean, reorganizan. Uno de los aspectos reveladores de esta investigación ha sido, por una parte, contar con recursos como las fuentes documentales, pero también los cuerpos en movimiento y sus danzas como fuentes para una posible reconstrucción histórica situada.

Fundamentación

El tema de la documentación de la danza es un debate abierto hoy en día, donde existe poco consenso respecto a sus alcances y los problemas que suscita su archivo. El problema se relaciona directamente con el carácter inaprensible de la práctica performativa, a pesar de los diversos intentos que ha habido a lo largo de la historia por comprender su relación, las danzas y sus registros/documentos se presentan en el debate contemporáneo como un campo abierto para la observación y problematización. Al respecto, la historiadora chilena María José Cifuentes, en su libro *Historia social de la danza en Chile* señala que “escribir historia de la danza es un ejercicio complejo debido a lo efímero y fugaz del soporte de este arte” (Cifuentes, 2007, p. 26).



Desde la revisión bibliográfica de antecedentes, no existen investigaciones anteriores que se enfoquen en conocer y analizar lo sucedido en el ámbito de la creación en danza contemporánea y sus registros, contemplando la escena de la región de la Araucanía. En este sentido, la presente investigación propone un acercamiento exploratorio para atender este vacío histórico, a modo de diagnóstico y apertura de un tema que tiene bordes por ahora desconocidos y que por medio de esta investigación de archivos, podría atenderse en su condición de proceso activo y abierto, que permita mirar las danzas, observar las creaciones, sus lenguajes, conceptos y poéticas, contemplando las particularidades que se generan, tanto en los discursos estéticos y políticos, como en las prácticas creativas. A través del análisis y activación de los documentos y de los testimonios que han dejado las exponentes de la danza en la región.

Porque si se piensa en una obra de danza del pasado “habría que ir en busca de un gesto que fue puesto en el mundo bajo ciertas características, y deberíamos rescatar ese gesto en la memoria lo más intacto posible, para poder sentir hoy la nueva experiencia que nos trae” (Alcaíno, 2018, p.18) Y este acto de rescatar, de traer al presente para sentir lo que nos dice es un propósito de la investigación, pues como sugiere Gladys Alcaíno “al investigar la danza, emergen gestos y cualidades de movimiento que nos dijeron algo en el pasado y que nos siguen diciendo algo aún” (Alcaíno, 2018, p. 8). La apuesta fue escuchar esas voces, observar que siguen diciendo esos documentos, qué reverbera, qué se amplifica en esa pluralidad y en relación a esa idea de que los gestos nos siguen diciendo algo aún, activar las memorias de esos archivos en el presente.

La investigación se propuso reflexionar en torno a las preguntas ¿Cómo acceder a una memoria y/o a un patrimonio coreográfico a través de la documentación de los procesos creativos en danza? ¿Cómo la imagen y los documentos son un medio para poder acceder a obras coreográficas del pasado? ¿Cómo al mismo tiempo son los registros de estas prácticas efímeras, los que posibilitan el conocimiento y el acceso a nuevas audiencias? Es por esto que el interés de esta investigación estuvo puesto en conocer, agrupar, organizar y expandir los usos poéticos de estos documentos/registros, pues “las formas en que accedemos a estos rastros en el presente son parte del conflicto y de la reflexión permanente” (McColl, 2019, p. 9).

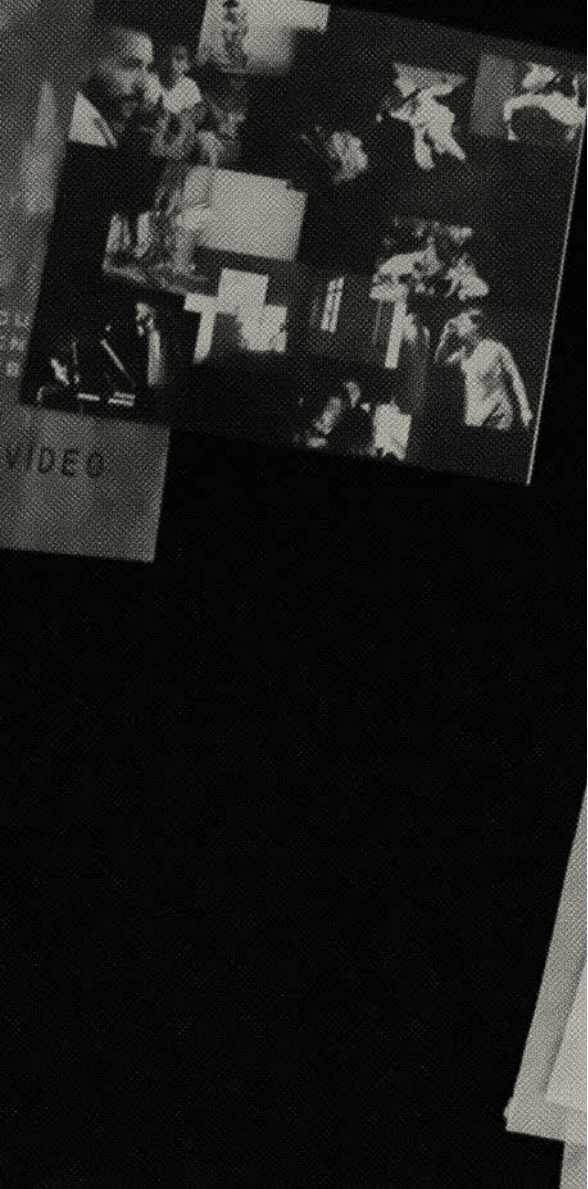
Siguiendo las ideas de la investigadora de la danza Susana Tambutti, creemos que “pensar históricamente implica una mejor comprensión de nuestro presente, el conocimiento histórico nos ayuda a ubicarnos dentro del proceso general de la danza (...) es la historización de esas formas la que permite establecer enlaces” (cit. en Alcaíno y Hurtado, 2010, p. 220) Por ello, conocer esas formas, historizarlas, organizarlas, nos acercan a una panorámica estética de un momento histórico, una reflexión sobre la creación coreográfica en la región a partir de sus huellas documentales existentes. Es, en otras palabras, articular una pluralidad de archivos que dan cuenta de una diversidad de propuestas y estéticas que en su confrontación nos hablan de una diferencia.

¿Cómo aproximarnos a los documentos de las danzas?

Moverse hacia los documentos

En este segmento quisiera compartir algunas notas e ideas escritas en las sesiones de trabajo con el equipo de investigación en relación a los documentos y registros de las danzas. A partir de la observación de las imágenes, mirando los movimientos que surgen al relacionarnos con las fotografías, los acercamientos, los gestos de nuestros cuerpos, inclinaciones y distancias para observar y vincularse. Surge el movimiento como una respuesta a la interrogante que genera la fotografía, en una relación.

¿Cómo aproximarnos a los documentos de las danzas? Muchos de estos movimientos comienzan desde una curiosidad, una vibración. ¿Cómo la imagen y los registros son un medio para acceder al pasado reciente? Son algunas de las preguntas que movilizan estas inquietudes, los archivos posibilitan el conocimiento y la imaginación, permiten reconstruir un tramado histórico. ¿De qué formas accedemos a estas huellas? ¿Cómo aproximarnos a estos documentos?



Detalle de documentos





cia del plano para observar. Primero, me acerco a las fotografías donde aparece un solo cuerpo, intentando leer relaciones. Un relato que emerge en el movimiento de mi mirada. Luego observo los fondos, como el espacio donde aparecen esas danzas, fondos oscuros, grises, lisos, en la calle y el afuera, cuerpos que se mueven sobre el gris de la ciudad.

Inevitablemente la mirada intenta construir un relato con lo que observa, lo primero que miro, lo que le sigue, articulando un montaje con la mirada, buscando conectar mientras se mueve. ¿Cuál foto miro primero? ¿Cuál después? intentando montar posibles relaciones, balbuceos de una voz.

Al centro hay dos fotos que se tocan, en ellas cuerpos en contacto, agarrados, amarradas, la disposición de las imágenes sobre un plano sugiere un mapa, evoca una geografía, de relieves, escalas de grises, contornos, siluetas y líneas, ¿cómo construimos un mapa para leer? ¿Qué nos dice este mapa? ver las imágenes de cerca, acercarse para ver detalles, estableciendo una relación cercana, de piel, tocando con la mirada lugares plegados, la luz y los espacios escénicos, lo que se deja ver, lo que permanece en la oscuridad, la relación entre lo privado y lo público de los procesos creativos.

Tal vez acercarse lentamente para observar estos registros, imágenes, fotografías, ver en detalle sus pausas, detenciones del movimiento. Quizás hay que acercarse como si estuviéramos tratando con frágiles fragmentos que quedan de un acto trazado en el tiempo y el espacio. Investigar es también observar, percibir, intuir ¿cómo me muevo al acercarme a las imágenes? Con qué velocidades, en qué ritmos, ¿de qué maneras percibir estos materiales? Mirarlas como se observa un cuerpo danzante, entrando en diferentes capas de lectura y sensaciones. ¿Cómo escuchar la voz sutil del documento? Escucha poética, percibir como una manera de investigar, escribir sobre danzas es mover palabras para componer en la página una organización.

Delante de mis ojos las imágenes están al centro. Los afiches y textos ubicados al borde, pienso que ese lugar central es de las huellas, la gráfica es un medio que conecta con los públicos, con el afuera, es lo que sale hacia un otro. Las otras son imágenes más íntimas, cuerpos que se tocan, amarrados, agarrados, tomados. La distancia entre las fotografías, entre ellas, ¿qué resuena?, ¿qué sucede?, ¿qué se comunica? Observo, miro la distancia entre mis ojos y su superficie, la distan-

Loreto García y Jorge Volpi frente a documentos



Activaciones performativas

Moverse desde los documentos

Quisiera abordar brevemente algunas ideas desarrolladas en la dimensión del proyecto que denominamos intervenciones sobre los documentos y activaciones performativas, presentando las acciones de algunos de las y los artistas participantes en el proyecto. El procedimiento que desarrollamos con las diferentes coreógrafas consistió en invitarlas a desplegar en una práctica de improvisación algunos de los gestos, movimientos, estados corporales que abordaron en sus diferentes trabajos. La consigna consistía en traer al presente estos movimientos que estuvieron guardados en sus memorias corporales, en esos documentos musculares que genera la memoria del cuerpo. Durante una misma sesión de trabajo, donde desarrollamos las entrevistas, las intervenciones de los documentos en estos collages digitales, con cada artista, la activación performativa era la última etapa donde exploramos maneras de mover, de traer, de accionar sobre las memorias del cuerpo en el espacio que posibilita la improvisación.

Pipi Villadangos fue el primer artista con quien trabajamos sobre sus documentos, dispusimos las fotografías que nos había proporcionado para la investigación sobre una superficie de color negro. Al lado de las fotos pusimos algunos lápices, tijeras y unos post-it. Le invitamos a observar sus imágenes, y le sugerimos escribir algunas palabras relacionadas a sus imágenes en los post-it para luego relacionarlas a las fotos. Este procedimiento fue más bien experimental, solo con Pipi hicimos esto de escribir a partir de las imágenes, luego dejamos de lado esta estrategia de escritura, en el desarrollo de la investigación, para enfocarnos solo en las imágenes. Algo diferente que hizo Pipi fue que trabajó con volúmenes, ya que arrugó algunas de las fotografías para luego escanear un cuerpo volumétrico, generando una imagen que evocaba tridimensionalidad. Posterior al momento de trabajo sobre los documentos, la activación performativa propuesta por Pipi fue muy removedora, pues la primera imagen que instala es la del cuerpo desnudo, trayendo una corporalidad movilizada por mecánicas poco convencionales, buscando construir un cuerpo que cuestiona las convenciones y funciones habituales del cuerpo cotidiano, desde la exploración en otros soportes, la repetición de micromovimientos que desplazaban una corporalidad otra en el espacio, deshabituando ciertas convenciones sobre el cuerpo.

En el caso de Sandra Acevedo, el trabajo con sus documentos fue muy particular. En primer lugar, porque Sandra fue la única artista que nos compartió sus documentos de manera análoga, fotografías, papeles, escritos que ella había guardado. Entonces, durante esta primera parte del trabajo sobre sus materiales, comenzamos a revisar sus documentos. Ella los fue desplegando sobre la mesa y nos iba contando sobre estos, en particular con ella se trató de ir digitalizando sus documentos análogos.

Luego, cuando pasamos al momento de componer una imagen digital con sus materiales, nos enfrentamos al dilema de intervenir los originales. Frente a esto optamos por no intervenir directamente, es decir, no cortarlos. En este caso, le sugerimos a Sandra que hiciera una composición con los documentos en su estado original, es decir, sin cortarlos, por ello las imágenes de Sandra dan cuenta de una superposición o yuxtaposición de estos, generando otro tipo de imagen digital a partir de sus documentos, pese a esta condición de original, Sandra compuso nuevas imágenes a partir de sus documentos originales.

Para el momento de la activación performativa, Sandra irrumpe el espacio con la acción de gritar y caer al suelo, para luego comenzar a ponerse de pie lentamente, se reitera la acción de levantarse y caer, construyendo una corporalidad articulada, densa, que se mueve desde otros soportes, diferentes lugares de los pies y las manos. La mirada y la expresividad de las manos son muy particulares en lo que propone Sandra. El balbuceo, la aparición de sonidos de respiración y enunciaciones entrecortadas de palabras, repetición de gestos vinculados con el sonido y la voz, creando ritmos y tiempos, gritos y susurros de una frase que poco a poco va apareciendo, la construcción de una trayectoria circular que se reitera, escribir en el suelo, cubrirse los ojos, un puño intentando entrar en la boca abierta.

Con Katty Soto ya habíamos concretado una metodología de abordaje mucho más definida, comenzamos activando la oralidad y su relato sobre cada fotografía, donde le pedimos que nos contara sobre cada imagen, quien aparecía en las fotografías, el contexto y situación donde el registro había sido realizado. Posterior a esto le invitamos a intervenir sus documentos, que habían sido previamente impresos, con estas copias impresas le invitamos a recomponer, nuevas digitalizaciones de las fotografías. Fue interesante ver cómo Katty seleccionó gestos y acciones de su trabajo que fueron surgiendo en el proceso creativo a lo largo de los años en una progresión de las mismas acciones. La activación performativa de Katty comienza con ella al centro de espacio dibujando líneas rectas, sosteniendo la imagen y soltando, generando una rítmica entre el sostener y soltar la imagen, proyectando líneas hacia el afuera, tomar, traer, rozar el aire, la mano como un espejo donde se observa a sí misma.

Con Natalia Ramírez comenzamos la sesión de trabajo con sus documentos escuchando su relato sobre cada imagen, dando elementos de contexto histórico y personal en la producción de cada fotografía, de manera muy minuciosa y detallada. Natalia fue seleccionando fragmentos de las fotos, creando otro ordenamiento de los cuerpos, primero visualizando y componiendo sobre la mesa para luego llevarlas a la superficie del escáner, a través de cortes horizontales y verticales dio cuerpo a otras configuraciones espaciales con los recortes. Para la activación performativa, Natalia instala la quietud y la pausa como primera imagen, sentada sobre sus rodillas, relacionando su cuerpo con algunos materiales como una roca volcánica y hojas de papel calco azul, con los ojos cerrados comienza a moverse llevando la cabeza ha-





cia el suelo, creando paisajes de una lentitud corporal donde el tacto aparece como el medio de relación con el espacio y lo circundante. Un cambio aparece cuando se descubre su torso desnudo, en formas corporales relacionadas al contacto con el suelo, brazos y piernas flotan en una suspensión que se sostiene en la pausa, para luego presionar la palma de las manos sobre las hojas de papel calco azul, imprimiendo la tinta sobre su piel.

Usos de los registros/documentos en los procesos creativos de las danzas

Quisiera presentar una serie de observaciones y comentarios respecto a los diferentes usos de los registros, documentos y/o *archivos* dentro de los procesos creativos de las diferentes propuestas de danza contemporánea, proyectos, obras, laboratorios que fueron parte de esta investigación. En la intimidad de un proceso de creación de danzas se generan muchos movimientos, improvisaciones, juegos, conversaciones, imaginaciones, pruebas, devenires de ideas. En ese trabajo con materiales efímeros como el movimiento y la oralidad, su relación con los registros y los actos de documentar es muy relevante, pues en las diferentes etapas del proceso se va produciendo cultura material e intangible que se transforma en soportes de memorias de estos procesos creativos. A través de estos gestos y acciones se van generando documentos en el proceso, en este caso como fruto de la actividad creativa se forman escritos, dibujos, bocetos, guiones, registros fotográficos de ensayos, registros audiovisuales, conformando un cuerpo documental que se desprende de las prácticas artísticas.

La mirada y la escritura

En la relación entre un cuerpo danzante y otro que observa, pareciera que todo parte con la mirada, o se establece un diálogo a través de lo visible. La visión se constituye como uno de los sentidos y medios principales a través de los cuales se aprehende, se percibe el movimiento y sus imágenes. Al inicio de los procesos, en los primeros ensayos de creación, el rol de los registros es vital para ir tomando, captando y guardando las primeras apariciones de las danzas que van emergiendo, las presencias que se manifiestan, esas primeras corporalidades fugaces, imágenes que tienden a desvanecerse.

En los primeros ensayos de creación, suele haber roles diferenciados, ya sea quién está *adentro* desde el rol de intérprete o performer y quien está *afuera* en la dirección coreográfica y/o escénica. Cuando existe alguien que está desde *afuera* observando lo que va apareciendo, muchas veces presenciando prácticas de improvisación y exploración, hay diferentes registros que están actuando de manera simultánea: registros corporales, de quien se mueve, va guardando en su cuerpo sensaciones, formas, tono muscular. Al mismo tiempo quien está observando va registrando en su memoria visual lo que ha podido presenciar, los desplazamientos, las energías, las cualidades de movimiento, etc. En paralelo a estos registros corporales y perceptivos, está la relación técnica con objetos, máquinas, tecnologías y dispositivos de registro, ya sean de escritura, fotográficos o audiovisuales.

Las estrategias de escritura, notación de las danzas son personales y variadas, ya sea a través de dibujos, esquemas y escritos durante los ensayos, apuntes, registros análogos, en cuadernos, libretas o papeles. La importancia de los registros escritos como una manera de ir guardando y reuniendo observaciones subjetivas e ideas, que van alimentando el proceso creativo, generando contenidos y registros sensibles que permiten repensar y tener una mirada reflexiva del proceso creativo. Es interesante esta idea de bitácora/diario que proporcionan los registros textuales, pero también como archivo abierto.

En los procesos creativos de las danzas, los materiales de registro textual sirven para poder observar, reflexionar, tener otras miradas, alimentar el proceso, compartir perspectivas. Generando un espacio al cual volver a consultar, observar, propiciando un movimiento más interno en la dinámica creativa, creando otra capa de memoria a la que volver a visitar aspectos que tienden a perderse o aparentemente desaparecer.

Es importante hacer registros, tanto en video como en texto. Al final de cada ensayo, me gusta recapitular lo que sucedió y elaborar una síntesis de las conclusiones. Personalmente prefiero tipear estas notas en la computadora, creando un archivo que quede abierto y que contenga líneas inconclusas, ideas preliminares, y referencias que se revisen y actualicen. A partir de estos registros, busco establecer un enlace y continuidad para el próximo ensayo. (P. Villadangos, comunicación personal, 2024)

Se crea una estrategia metodológica de trabajo que vincula el registro escrito de lo sucedido, generando una bitácora del proceso que va guardando esas impresiones, escrituras, a las que se puede volver, sensaciones ocurridas en la exploración corporal y que permiten ir construyendo el lenguaje de movimiento y especificaciones, recapitular lo emergente y sintetizar ideas, para establecer enlaces con los siguientes ensayos, delineando una metodología de trabajo que permita ir construyendo el imaginario y el lenguaje. Es interesante también mencionar el aspecto de escritura, como las notas, las notaciones y los diferentes recursos y registros que se utilizan para ir definiendo una manera de *escribir*, de registrar el material de movimiento por escrito y sus características y cualidades, cada artista va encontrando sus maneras de registrar y sus maneras de utilizar estos como un recurso en el proceso creativo.

En el trabajo creativo con grupos, otra dimensión en el uso de los documentos escritos se da para promover instancias de reflexión colectiva. Documentar experiencias que luego pueden ser compartidas con el resto de las personas involucradas en cada proceso y, cuando se trabaja con un grupo de personas, la generación de documentos crea una superficie que permite integrar las experiencias personales dentro del entramado de sentido del proceso, constituyendo una dimensión que involucra o que reflexiona desde las experiencias personales y la dimensión colectiva.

Los materiales aparecían en procesos de integración de la experiencia, y los procedimientos de esos documentos incluían el trabajo con papel calco azul, escritura automática y dibujo con lápiz grafito (...) una función de la aparición de documentos era colaborar en los procesos de integración y a partir de estos procesos, expandir el campo de la reflexión colectiva. (N. Ramírez, comunicación personal, 2024)

Otra situación que se da en la relación con los materiales y soportes donde se inscriben las escrituras, como los papeles, cuadernos, se relaciona con su naturaleza orgánica temporal. Los materiales análogos en su ontología son susceptibles de desaparecer, así como un archivo digital, los materiales de memoria están en una permanente relación de susceptible olvido, pérdida, borradura o desaparición. Es muy interesante cuando en un proceso creativo emerge la conciencia del archivo o un interés por la conservación de los materiales documentales análogos/digitales generados en el proceso.

Tengo carpetas, pero todas son digitales, ya que tiendo a botar los cuadernos eventualmente. Los digitalizo para conservar la información (...) digitalizo todo lo que puedo. En el futuro, los archivos digitales tienen más viabilidad y permanencia que los cuadernos que cualquiera podría desechar. (G. Becar, comunicación personal, 2024)

Aparecen las estrategias de conservación, así como también los diferentes soportes de estos, registros análogos, en papel y, por otra parte, los registros digitales, como también la digitalización de materiales análogos son parte de las estrategias o de las acciones de archivo y conservación, de alguna manera ese transporte y movimiento de una materialidad análoga a una digital ¿Qué ocurre en estos trasposos? ¿El documento digital y los archivos digitales nos aseguran la preservación de los materiales análogos? La pregunta queda abierta. De todas maneras, cada soporte y materialidad supondrá sus desafíos y particularidades, ya sean documentos análogos o digitales, es necesario considerar acciones que aseguren su conservación.



Guillermo Becar durante la investigación





Las fotografías

Sandra Acevedo durante la investigación



Otro de los medios, soporte y superficie a través de los cuales se genera documentación visual es la fotografía, tanto análoga como digital (en las últimas décadas), genera un espacio bidimensional que tomando el movimiento produce una imagen fija y plana que pausa, que permite observar y entrar en sus profundidades, generando una imagen fragmentada de un cuerpo en movimiento. La fotografía y sus usos, entregan una captura de un momento que a veces es distintivo dentro del trabajo o un hito dentro de la coreografía, aportando una instantánea de un momento fugaz. Al interior del proceso de composición coreográfica y decisiones escénicas, la fotografía entrega imágenes que pueden usarse como signos dentro de la estructura compositiva, generando soportes de memoria que ayudan en las decisiones finales de composición.

La fotografía nos permitía captar momentos que sentíamos que podían sostenerse en el tiempo. Recuerdo una foto en particular (...) ese momento duró apenas un instante, pero la foto lo capturó, entonces dijimos, eso es lo que queremos sostener (...) las fotos, en este sentido, me resultan más útiles para decidir que quiero poner en pausa, que quiero sostener, y que quiero que se mantenga. (M. Rojas, comunicación personal, 2024)

El registro fotográfico capta, captura una imagen que deviene pausa, un momento que puede sostenerse en el tiempo, pausarse y entrar en la duración, la fotografía devuelve una imagen que en el proceso reflexivo propone momentos o imágenes que pueden sostenerse, articulando hitos coreográficos o señales a las cuales volver.

Dentro del laboratorio, realizamos pequeñas actividades, como fotografías con el ejercicio de la manzana, donde la idea era registrar la huella que dejábamos en la fruta. Invitamos a lxs participantes a tomar fotos de esas huellas, pero no se trataba de simples fotos (...) al ser artistas escénicos, cada uno aportó su perspectiva, creando imágenes muy artísticas y personales (...) lo interesante no fue sólo el acto de morder la manzana y dejar una huella y lo que sucede somáticamente, sino también cómo se compuso algo más con eso, una fotografía. Esto añadía una capa extra de creatividad y significado al registro. (N. Sepúlveda y L. García, comunicación personal, 2024)

Dentro de los procesos, la fotografía permite tomar o mostrar imágenes y composiciones en tiempo real, devolviendo una imagen creada o fruto de una composición, que resignifica el registro volviéndolo una capa de sentido agregado ¿Cómo un documento puede ser leído en tanto composición visual?

Los registros audiovisuales

En las primeras etapas del proceso creativo, los registros audiovisuales cumplen un papel importante en ofrecer una mirada diferente, externa. Otra perspectiva de lo que se está haciendo, sobre todo cuando quien está desde la dirección, también está siendo intérprete o performer. En estos casos, cuando no hay alguien especialmente en el rol de estar observando desde afuera lo que se genera en las improvisaciones, el uso de las cámaras y los registros audiovisuales permite tener una mirada paralela que va inscribiendo el devenir de las improvisaciones, para poder observar lo que surge, en diferentes planos, encuadres y distancias.

En las primeras presentaciones de 2021, estuve fuera, pero en el proceso de videodanza y hasta el año pasado estuve involucrada. Sin tener un ojo externo, la cámara también ayuda a determinar si algo funciona o no. Este año prefiero estar fuera, para tener una perspectiva más objetiva, aunque resulta un poco complejo. Así que si, utilizábamos la cámara como una herramienta de recordatorio, para ver que funcionaba, considerando que estaba dentro del proceso. (K. Soto, comunicación personal, 2024)

Se genera un material que puede ser revisitado, un recurso, una herramienta para recordar. De esta manera, los registros de video se utilizan para recordar y revisar, pero también dentro del proceso creativo y de los ensayos de creación, el uso de los registros audiovisuales más específicamente, son utilizados como un material que observar para evaluar y analizar, tal vez desde otro lugar y punto de vista, los materiales que surgen en los ensayos.

Respecto al registro (...) En el último proceso de videodanza y en la fase final de la obra, a veces olvidábamos detalles. Por eso realizábamos grabaciones para preservar la creación. Estas grabaciones nos servían para recordar y también para evaluar si lo que habíamos creado funcionaba o no. (K. Soto, comunicación personal, 2024)

Es interesante aquí observar cómo el uso del registro se da como una manera de apoyo o memoria; cómo dentro de los procesos creativos, frente a lo inevitable del olvido y como un recurso de memoria corporal, se usan los registros para poder recurrir a estos y recordar. Es llamativa esta relación entre olvido, memoria, registro y cómo usar los registros/documentos para recordar. También la noción de preservación. Cómo el registro puede ser una manera de preservar estas etapas del proceso creativo y las obras coreográficas. De este modo, el documento de registro audiovisual puede ser un dispositivo de preservación de las prácticas y de las memorias coreográficas.

El valor es trascendental porque, como te lo mencione al principio, la memoria es súper frágil, y sobre todo cuando estás en estos procesos de explorar (...) aprovechamos mucho el dispositivo electrónico para poder ir grabando lo que iba surgiendo a cada uno de estos cuerpos. (E. Muñoz, comunicación personal, 2024)

Esta relación entre la improvisación como medio donde aparecen formas, que pueden ser fijadas, registradas, pero que en su naturaleza devienen temporales y efímeras, pero que pueden desaparecer si no son registradas mediante algún medio técnico, o mediante la memoria corporal. Entonces, esta relación entre lo efímero, lo temporal de las manifestaciones dancísticas, esta aparición es también temporal, frágil, tendiente a desaparecer. Se enfatiza la idea de la importancia del regis-

tro como elemento de preservación, de memoria, pues trabajamos con estos materiales, con los olvidos, lo que se desecha, las decisiones de lo que se mantiene y lo que se deja ir.

Por otra parte, y en relación con la mirada y lo particular que tienen los registros audiovisuales, es que se acercan de manera más fidedigna a la dimensión del movimiento. Esa potencia de guardar el movimiento en una secuencia temporal constituye un aporte y algo que los diferencia del resto de los registros, que tienden a ser más fijos. Esta característica móvil de lo audiovisual permite observar en movimiento las secuencias, fragmentos o materiales de movimiento del proceso, además de entregarle otras cualidades a los registros, como el color, la temperatura o clima de la imagen, tomando informaciones extra que dan más información de contexto que otros tipos de grabaciones.

Entonces, sí, el registro fue fundamental para observar. Creo que vimos más ensayos que presentaciones. Al final, solíamos ver los ensayos, ya que los videos eran más inmediatos de revisar, mientras que las presentaciones a menudo se complicaban. Las presentaciones en la calle tenían problemas de iluminación y en ocasiones, había que cortar partes del video. (S. Acevedo, comunicación personal, 2024)

La importancia que toman este tipo de registros para poder ver, revisar, visionar y mirar en conjunto los registros de ensayos, permite re-observar. Otorgando al grupo otras perspectivas más cercanas a lo que se está haciendo, sobre todo cuando se está creando de manera colectiva y donde lxs intérpretes/performers tiene un rol más creativo y activo. Este trabajo reflexivo involucra la observación grupal y el destacar, subrayar, o advertir detalles, elementos relevantes a través de un diálogo, donde las opiniones, comentarios e ideas entregan elementos importantes al proceso de creación.

Registrar en video y luego revisar en conjunto las grabaciones atendiendo a ver detalles y elementos relevantes considerando una mirada grupal que pone en común lo que se hace, pasando a ser espectador de lo creado es muy importante en la construcción del sentido del lenguaje de movimiento y las propuestas que se crean. Esta inmediatez que ofrecen los registros audiovisuales, en la revisión de lo creado, es muy útil en los procesos creativos, cuando se está componiendo y decidiendo respecto

qué materiales quedan, cuáles líneas de investigación se advierten, cuáles seguir, qué caminos desechar.

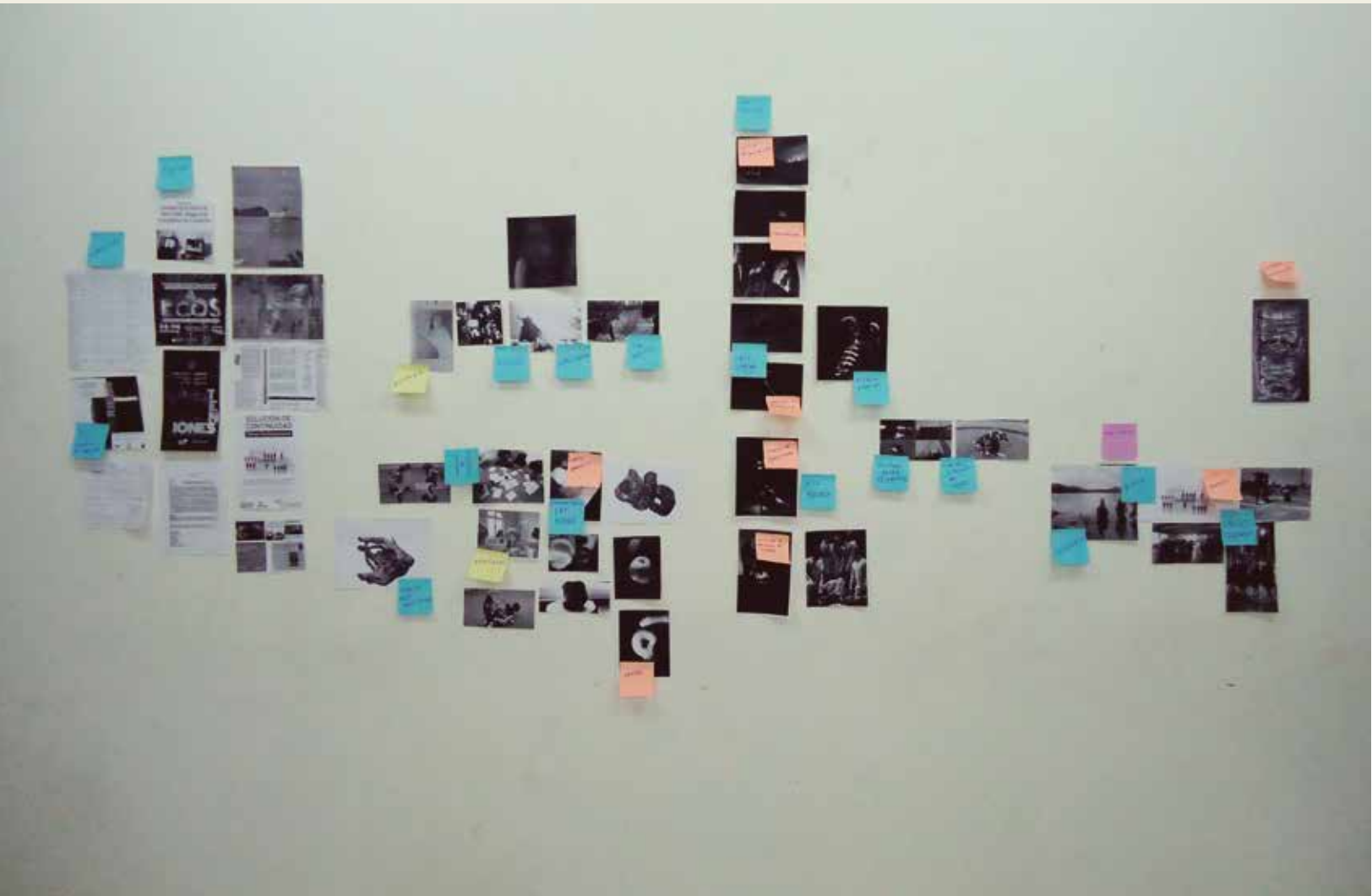
Creo que el uso más provechoso en ese tiempo fue el de los videos. Grabábamos videos y luego los veíamos en grupo (...) luego discutíamos y opinábamos sobre ello (...) en ese tiempo, la dinámica era improvisa, improvisa, improvisa. Todo se grababa y después hablábamos sobre las grabaciones. Era muy efectivo. Comenzamos a trabajar con la presencia de la cámara; la cámara ya era algo habitual. Así, se trabajaba y se producía material y luego podíamos ver que imágenes habíamos generado. (S. Acevedo, comunicación personal, 2024)

Cuando los procesos creativos son desarrollados en otros espacios como la calle o fuera de la sala de ensayo, las necesidades de generar registros del espacio son vitales en la creación. El uso de los registros para pensar y diseñar el uso del espacio, el desplazamiento de lo coreográfico en la puesta en escena y los recorridos del público. Considerar elementos del espacio y cómo dialogan con la propuesta coreográfica también se tornan parte de los materiales del proceso, que lo afectan y le entregan elementos nuevos. Estar en el afuera de la sala, en la calle, entrega dinamismo y factores externos que enriquecen siempre el proceso.

En la primera visita que hicimos, grabé varios ensayos, pero la visita al espacio en sí era crucial. Necesitaba grabarlo para poder pensar en cómo se iba a desarrollar la parte escénica (...) tener el registro me permitía reflexionar más sobre el espacio y cómo utilizarlo. (B. Gajardo, comunicación personal, 2024)

En los procesos creativos, el uso de los registros audiovisuales como un material que puede usarse de manera creativa, tanto en la puesta en escena, como en su difusión, se convierte en parte del discurso estético de los procesos creativos de las danzas. Como una estrategia de reutilización, reapropiación de los materiales para poder hacer cruces, utilizar los registros en la escena, usándolos como recursos estéticos en la puesta en escena y el diálogo con los cuerpos. Es muy interesante observar esa potencia que pueden adquirir los archivos cuando los ponemos en un diálogo escénico y corporal, observando lo que influye, su potencia en cuanto material performativo

Muro de documentos



Conclusiones

El espacio de memoria que generan los documentos, en sus variadas naturalezas materiales y soportes, análogos, digitales, ha sido uno de los aspectos centrales que se ha buscado indagar en esta investigación. Los documentos son un cuerpo expandido que nace de los procesos, otros cuerpos que en pausa o en un mínimo movimiento, buscan ser vistos y escuchados. Los documentos son espacios de memorias en los cuales podemos entrar para percibir, imaginar, crear. Pensar en las potencias creativas de los archivos o en los usos creativos que estos posibilitan, a la vez que superficie y soporte de conservación de memorias. Los registros ofrecen posibilidades creativas tanto en la reconstrucción como en la creación de nuevas lecturas, así como en la reconstrucción de las historias detrás de los procesos creativos y como fuentes de una historia situada.

Este trabajo con los archivos de danzas y sus documentos, con las huellas del movimiento que quedan impresas en las materialidades y soportes múltiples que hemos podido revisar construyen una cultura material de la actividad dancística, y, desde la experiencia de investigar y crear a partir del uso de estos documentos, se abren muchas preguntas: ¿Cómo se traspasa la danza? ¿Cómo es que una danza se traspasa de un cuerpo a otro cuerpo? ¿De un tiempo a otro? ¿Cómo las danzas se traspasan a través de sus registros? De las diferentes memorias y soportes ¿Es el cuerpo un soporte de estas memorias? ¿Es el cuerpo un medio de transmisión? ¿Es el cuerpo un medio de traspaso?



Cuadro cronológico de procesos creativos. /obras.
Danza contemporánea en la Araucanía / Wallmapu 2000-2023

Año	Nombre proceso de creación / investigación / obras	Colectivo y/o compañía	Dirección coreográfica	Integrantes, intérpretes / performers	Lugar de creación y estreno
2001	De graznidos y vuelos	Cuerpos en escena	Sandra Acevedo Salinas	Karina Torres, Cristian Ferreira, Mariane Monroe, Andrea Quezada, Sandra Acevedo, Katherinne Chávez, Cristian López, Felipe Christensen	Temuco
2002	Weichan Purrun		Lorenza Aillapan	Lorenza Aillapan	Temuco / Santiago
2012	Mapas migratorios	Compañía In danzo	Isabel Peña, Eric Muñoz	Isabel Peña, Eric Muñoz	Temuco
2014	Transgénico social	Colectivo La resistencia	Eric Muñoz	Claudio Arias, Viviana Bustos, Pilar Lerou, Eric Muñoz	Temuco
2016	Senul, La política del miedo	Colectivo La resistencia	Eric Muñoz	Claudio Arias, Pilar Lerou, Daniela Yáñez, Eric Muñoz y estudiantes de la carrera de Terapia Ocupacional Universidad Católica de Temuco	Temuco
2016	Solución de continuidad		Guillermo Becar	Guillermo Becar	Villarrica
2018	Materia		Jorge Volpi	Carlos Retamales, Jorge Volpi	Temuco
2018	¿Qué diría Eva?	Colectivo Surescena	Yasna Hauri Isabel Peña	Yasna Hauri,Isabel Peña	Temuco
2018	Bombal		Paula Dalencon	Paula Dalencon	Temuco
2019	YAM (regresa el sol, silencio de todo lo que vibra)	BAC UFRO	Natalia Ramírez Püschel	Álvaro Araneda, Francisca Astorga, Valentina González, Valentina Neira, Rocío Castro, Manuel Caniulen, Fabiola Ruiz, Rocío Ríos	Temuco
2019	La nueva frontera	Colectivo Surescena	Yasna Hauri, Isabel Peña, Rayen Soto	Catalina Ulloa, Hebe Peña, Mimi Waldspurger, Juan Cayupi, Nelson Abello, Catalina Vidal, Catalina Baier, Jonas Gustin, Esteban Canales, Melisa Oliva Dayanne Jara, Alex Sanzan, Brenda Lizama, Pierre Louis Kerbart	Temuco
2019	Estado Natural, danza para primera infancia		Daniela Pritzke, Jorge Volpi	Daniela Pritzke, Jorge Volpi	Temuco
2019	Axioma	Plataforma Azul	Katty Soto	Katty Soto, Margarita Rojas, Fernando Neira, Christopher Sepúlveda, Francisca Astorga,	Temuco

Año	Nombre proceso de creación / investigación / obras	Colectivo y/o compañía	Dirección coreográfica	Integrantes, intérpretes / performers	Lugar de creación y estreno
2021	Ecos	Plataforma Azul	Katty Soto	Katty Soto, Margarita Rojas, Fernando Neira, Christopher Sepúlveda, Francisca Astorga, Stefan Schultheiss, Camila Riquelme, Jorge Volpi, Esteban Canales, Catalina Paredes, Francisca Gil	Temuco
2021	Trasplantadx, operación # 1	Insistencia Colectiva	Bárbara Gajardo	Alex Sanzana, Florencia Quilaqueo, Esteban Canales, Bárbara Gajardo, Jorge Volpi	Temuco
2021	Vaho	Colectivo Viceversos	Amaranta Palma	Amaranta Palma y colectivo viceversos	Pucón
2022	Laboratorio somático-performativo tecno corporeidades		Loreto García, Nirvana Sepúlveda	Alex Sanzana, Florencia Quilaqueo, Bárbara Gajardo, América Iribarra, Catalina Vidal, Jorge Volpi	Temuco
2022	Vilu	Plataforma Azul	Katty Soto, Margarita Rojas	Katty Soto, Margarita Rojas	Temuco
2022	Tensiones	Plataforma Azul	Margarita Rojas	Margarita Rojas, Katty Soto, Gabriela Seco, Brenda Lizama	Temuco
2022	Trasplantadx, operación #2	Insistencia colectiva	Bárbara Gajardo	Loreto García, Bárbara Gajardo, Alex Sanzana, Esteban Canales, Jorge Volpi	Temuco
2023	Formas grises	Colectivo Surescena	Yasna Hauri Opazo y Juan Cayupi Viguera	Yasna Hauri Opazo, Juan Cayupi Viguera, Catalina Baier Palacios, Catalina Ulloa Yáñez, Dannae Flores Aguirre, Miguel Ocampo Echeñique	Temuco
2023	Orgánica de la Ficción		Pipi Villadangos	Loreto García, Lukas Julio, Jorge Volpi, Pipi Villadangos	Temuco
2023	Trasplantadx, operación #3	Insistencia Colectiva	Bárbara Gajardo	Alex Sanzana, Loreto García, Bárbara Gajardo, Esteban Canales, Jorge Volpi, Javiera Guarda, Julia Bravo	Temuco
2023	Variaciones		Jorge Volpi	Pipi Villadangos, Jorge Volpi	Temuco

Bibliografía

- *Alcaíno, G. (2018). El cuerpo que mancha, Paulina Mellado. 03 Patrimonio Coreográfico, MINCAP, Santiago*
- *Alcaíno, G. y Hurtado, L. (2018). Danza contemporánea en Chile, 2000-2015, Autobiografía de una escena. Editorial Hueders, Santiago.*
- *Alcaíno, G. y Hurtado, L. (2010). Retrato de la danza independiente en Chile 1970-2000. Ocho libros, Santiago.*
- *Caviedes, L. (2018). Cansar el archivo: danza y reconstrucción. En Revista A.Dnz, número 3, Departamento de Danza Universidad de Chile.*
- *Cifuentes, M. (2007). Historia social de la danza en Chile, visiones, escuelas y discursos 1940-1990. LOM, Santiago.*
- *Cordovez, C. (2009). Danza Independiente en Chile, reconstrucción de una escena 1990-2000. Editorial Cuarto Propio, Santiago.*
- *Lepecki, A. (2023). “El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de la danza”. En Isabel de Naverán y Amparo Écija (eds.) Lecturas sobre danza y coreografía. Madrid: Artea.*
- *McColl, J. (2019). Cuerpo y Visualidad, Reflexiones en torno al archivo. Ediciones Metales Pesados, Santiago.*
- *McColl, J. y Rodríguez, P. (2024). Danzas contemporáneas en Chile, Cuaderno Pedagógico. MINCAP y NAVE, Santiago*
- *Rubio, M. (2015). Fotografías de la danza contemporánea independiente, Santiago de Chile, 1973-1989. Santiago.*



Epicentro: una implosión para la Danza Contemporánea

Relatoría del Primer Encuentro de Universidades y Escuelas Profesionales de Danza Contemporánea en México

Abraham Sapién¹, Claudia Lavista²

Resumen

Este reporte del Primer Encuentro Nacional de Universidades y Escuelas Profesionales de Danza Contemporánea en México —Epicentro— organizado por Danza UNAM en 2025, presenta una metodología transdisciplinaria que combina análisis filosófico, observación participante y cuestionarios anónimos. Su propósito es examinar tanto los desafíos internos del campo de la danza contemporánea como sus aportes en tres ámbitos: como práctica de conocimiento, como promotora de salud y como fuente de identidad colectiva. La reflexión se organiza en tres momentos. Primero, se examinan las motivaciones y expectativas de estudiantes y docentes, destacando su interés en construir comunidad y conocimiento. Segundo, se analizan vicios y virtudes reconocidos por el gremio; a través de las figuras del “maestrx ideal” y el “alumnx ideal” se revelan coincidencias y tensiones entre generaciones. Tercero, se abordan los miedos compartidos de sus integrantes, a partir de los cuales la danza se perfila como: 1) posible campo laboral, 2) promotora de salud física y emocional, y 3) práctica de narrativas colectivas como discursos artísticos. En conclusión, Epicentro constituye un hito en la consolidación de la danza contemporánea, al convocar a la comunidad a reconocerse, organizarse y situarse como un campo fértil de investigación universitaria y de promoción del bienestar.

Palabras clave:

Danza contemporánea, Transdisciplinariedad, Filosofía del cuerpo, Afectividad, Saber hacer

Abstract

This report presents the First National Meeting of Universities and Professional Schools of Contemporary Dance in Mexico—Epicentro—organised by Danza UNAM in 2025. We propose a transdisciplinary methodology that integrates philosophical analysis, participant observation, and anonymous questionnaires. The purpose is to examine internal challenges in contemporary dance and its contributions as an epistemic practice, a promoter of health, and a generator of collective identity. The discussion unfolds in three stages. First, the motivations and expectations of students and teachers are observed. This stage underscores their shared commitment to building community. Second, the vices and virtues in the field are identified, by analysing the “ideal teacher” and “ideal student” figures, revealing generational convergences and tensions. Third, shared fears in the community are recognized, where dance emerges as: 1) a potential professional field, 2) a promoter of physical and emotional health, and 3) a practice of collective narrative-making through artistic discourses. In conclusion, Epicentro marks a milestone in the consolidation of contemporary dance. It brings the community together to recognise itself, organise collectively, and position dance as a fertile domain for academic research and well-being.

Keywords:

Contemporary dance, Transdisciplinarity, Philosophy of the body, Affectivity, Know-how

1. Abraham Sapién es doctor en Filosofía por la Sorbona y la Universidad de Glasgow. Realiza un posdoctorado en el Centro de Investigaciones en Ciencias Cognitivas (CINCCO-UAEM), financiado por la Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación (SECIHTI), donde coordina el Programa de Cultura y Afectos (PROCURA). En 2024 fue Fulbright García Robles Scholar Fellow en la Universidad de Texas en Austin. Su investigación vincula filosofía, afectividad y artes visuales y escénicas. Contacto: abraham.sapiencordoba@fulbrightmail

2. Claudia Lavista es bailarina, coreógrafa, maestra y gestora de proyectos interdisciplinarios. Perteneció al Sistema Nacional de Creadores de Arte y ha realizado más de 65 coreografías, producciones de ópera, montajes de teatro, proyectos de sitio específico y multimedia. Cofundadora de la Escuela Profesional de Danza de Mazatlán. En 2024 recibió la beca Fulbright García Robles Scholar Fellow para realizar una residencia de investigación en la Universidad de Texas en Austin. Actualmente se desempeña como directora de Danza UNAM. Contacto: infanza@unam.mx

a. Prólogo

Una bomba que explota dentro del agua produce una implosión. Dicho estallido puede entenderse en tres momentos; cada uno de ellos nos servirá como guía para esta relatoría.

Primero, la *expansión*. Energía súbita: el instante de ruptura. Desde un punto cero, en algún lugar preciso dentro de las vísceras acuáticas, algo estalla. La energía potencial, contenida, se libera, como un primer latido. Es el inicio de un nuevo ciclo. Lo que está alrededor se transforma, se mueve, como si el tejido acuoso tomara su primer respiro. En esta sección, analizaremos los *motivos y expectativas* de la comunidad de danza Epicentro. Explicaremos qué energía mueve a los bailarines, qué los convocó a reunirse con los demás integrantes de su gremio. Esta sección nos permitirá comprender desde dónde surge el primer impulso que los trajo hasta la Ciudad de México, a la Universidad Nacional Autónoma de México, y qué produjo ese primer estallido, formando un epicentro.

Segundo, el regreso estrepitoso, la *compresión*. Milisegundos después de la primera explosión, la presión del líquido circundante se abalanza hacia adentro. Toneladas de agua contrarrestan el empujón inicial, como si el océano respondiera al peligro que representa tanta energía liberada en sus entrañas. La presión ubicua responde, produciendo una esfera que se contrae, apretando hacia el vacío recién formado. En esta segunda etapa, con el uso de la introspección, analizaremos datos obtenidos durante el evento. Abordaremos, a partir de las conversaciones entre docentes, cuáles son los *vicios y virtudes* en la danza más relevantes hoy en día. En particular, examinaremos qué consideran, tanto el profesorado como el alumnado, que sería el “maestrx ideal” y el “estudiantx ideal” para la danza. Estos datos nos servirán de guía para el mejoramiento pedagógico dentro de la profesión.

Tercero, el rebote final, la *propagación*. El retorno no siempre es sereno: el centro se revuelve y relanza su última energía, respondiendo con ondas que se expanden hasta diluirse en el medio. La mar se expande nuevamente. Primero se plegó, ahora se despliega. Sigue expandiéndose hasta difuminarse, como olas que revientan en la orilla, cuya espuma burbujea hasta disolverse entre granos de arena. En esta última sección, analizaremos los miedos de los profesionales en danza y esbozaremos algunos caminos posibles para el siguiente paso de la danza en México. Nos centraremos en las posibilidades laborales para consolidar y expandir el campo profesional, prestando atención a tres áreas: 1) el empleo de sus egresados, 2) la salud de sus miembros y 3) su dimensión artística para la construcción de comunidad.

Este es un ensayo de autognosis grupal. En esa medida, esperamos que las siguientes páginas sirvan como espejo, un punto de partida para el reconocimiento de un rostro actual. Entre tanto, trataremos de mostrar que la danza es, además, un medio fecundo para la generación de conocimiento y, por ello, una fuente de saberes aún inexplorados para la investigación académica. Esta relatoría adopta un enfoque transdisciplinario: partimos de la filosofía, utilizando una metodología de recopilación de datos cualitativos, para reflexionar sobre la danza contemporánea. Estas palabras están dedicadas a los bailarines: es para su parvada.

1.

Primer Momento, Expansión: Definiciones, Motivos y Expectativas

Durante Epicentro se realizaron actividades agrupadas bajo el nombre de “Potencias”. Pensemos en una metáfora de la física: la diferencia entre energía potencial y cinética. La primera está contenida, lista para actuar; mientras más alta una masa, mayor su capacidad latente de caer. En contraste, la energía cinética ya ha sido liberada: algo se mueve, acelera y transforma. En nuestro contexto, las Potencias representan ese momento previo al acto: el impulso que prepara y organiza, que tensa cuerpos y voluntades para un despliegue de energía. No son movimiento aún, lo hacen posible. Son diástole antes de sístole.

La *Potencia pedagógica* reunió a profesionales de la danza en un ejercicio de reflexión y creación conjunta. Estas sesiones, guiadas por Claudia Lavista y Antonio Salinas, permitieron compartir metodologías didácticas y reconocer retos comunes en la enseñanza. Se discutió lo que significa formar profesionales desde distintas trincheras —aulas, escenarios y espacio público—, así como los problemas que hoy enfrenta el gremio, esbozando algunas soluciones para afrontarlos.

La *Potencia del porvenir*, dedicada al estudiantado, estuvo a cargo de Piso 16, laboratorio de iniciativas culturales de la UNAM. Con la guía de Nicol Figueroa Rendón y Aisa Serrano Barrientos se abordaron inquietudes sobre la integración al mundo profesional. Mediante ejercicios de autogestión, talleres de profesionalización y reflexión grupal, las sesiones ofrecieron herramientas para construir trayectorias sostenibles. Entre las actividades destacó la audición para integrarse a The Place / London Contemporary Dance School.

La *Potencia de reflexión*, a través de la Cátedra Gloria Contreras y bajo la coordinación de Andrea Chirinos y Rocío Gutiérrez, se centró en el estudio y análisis de la danza. Investigadoras invitadas compartieron sus saberes para trazar un mapa de posibilidades en la danza contemporánea. Las sesiones, a cargo de Didanwy Kent Trejo, Patricia Cardona, Alejandra Ferreiro, Zulai Macías Osorno y Mariana Pessoa, abordaron el desarrollo de la investigación, sus metodologías y su potencial como vía laboral.

La *Potencia creativa* tuvo lugar en la Sala Miguel Covarrubias, donde se cerró

el encuentro con una muestra del trabajo coreográfico de escuelas y bailarines en formación. Se buscó observar la creación actual, pues en las juventudes reside el poder transformador capaz de redefinir la danza y ampliar sus límites.

Finalmente, Las *muchas potencias* reunieron a estudiantes y docentes para reflexionar sobre el potencial de la danza hoy. Todas las actividades conformaron una coreografía de energías y saberes en diálogo, un momento de reflexión compartida. Dividimos esta primera sección en dos partes: primero, conceptos clave para el gremio; segundo, los motivos que explican la fuerza de convocatoria de Epicentro.

1. 1

Distinciones Filosóficas para la Danza

Conviene asentar algunas distinciones que nos servirán como guía para comprender con mayor precisión el campo de la danza contemporánea, a saber: 1) la diferencia entre objeto, cuerpo y carne sintiente; 2) la distinción entre saber sobre y saber hacer; y 3) algunos puntos de similitud y diferencia entre el baile y la danza. Estas distinciones servirán para mostrar el valor de la danza como una práctica de saberes y la importancia de su desarrollo profesional.

Una característica señalada desde Aristóteles es que los seres humanos estamos compuestos por distintas capas que nos asemejan y diferencian de otras cosas. En primer lugar, somos objetos materiales, como piedras o montañas, con propiedades espacio-temporales: pesamos, ocupamos lugar y estamos sujetos a relaciones causales. Nuestra existencia es parcialmente física: si nos empujan caemos; si nos lanzan, chocamos; si algo cae encima, nos aplasta.

Sin embargo, no somos meras cosas. Como otros organismos, estamos vivos. Tenemos ciclos, metabolismo, necesidades; somos, en parte, como las plantas. Nos crecen cabello y uñas, fuera de nuestro control y sin experiencia consciente de ello. No solo existimos en el espacio, inertes, sino que nos autorregulamos, mantenemos una organización. Existimos divididos en sistemas, luchando contra la entropía. Necesitamos recursos del entorno —agua, comida, aire— para conservar esa estructura interna que nos define y nos mantiene estables. Respiramos sin planearlo. Esta dimensión biológica, sin embargo, tampoco agota lo que somos.

A diferencia de las plantas, nos movemos de forma agencial. No solamente reaccionamos, sino que decidimos. Nuestra existencia está constituida de acciones: beber cuando y porque tenemos sed, buscar abrigo cuando y porque sentimos frío. Tenemos alma, en el sentido de que estamos *animados*. Nos movemos, como los demás animales, hechos de carne. Nuestros tejidos se desgarran, sangran, tiemblan, se contraen, pulsan. La disciplina dancística nos conecta con esta dimensión.

La danza, como práctica desde la carne, conecta con los estudios contemporáneos sobre la afectividad, así como con las áreas de la salud, del bienestar y de los saberes encarnados. Como bien señala Kundera, podríamos reformular el *cogito* cartesiano. En lugar de “pienso, luego existo”, habría que decir: “pienso, luego existo es el comentario de un intelectual que subestima el dolor de muelas. Siento, luego existo es una verdad que posee una validez mucho más general... En un sufrimiento fuerte, el mundo desaparece y cada uno de nosotros está a solas consigo mismo” (Kundera, 2001, p. 189).

Desde una perspectiva schopenhaueriana, el *cuerpo* es la vía interna del conocimiento, nos da acceso al elemento constitutivo que nos hace estar motivados, desear, querer, aspirar y planear acciones para satisfacer nuestras necesidades. En ese sentido, la danza, como campo de exploración de nuestra propia afectividad, cobra un rol central en el conocimiento de nosotros mismos. La danza puede pensarse como una práctica que explora la voluntad encarnada. Es decir, no solo nos movemos porque tenemos músculos, sino porque deseamos, sentimos, porque buscamos. En palabras de Schopenhauer:

[M]i cuerpo y mi voluntad son lo mismo; — o: lo que en cuanto representación intuitiva denomino mi cuerpo, en la medida en que se me hace consciente de una forma totalmente distinta y no comparable con ninguna otra, lo llamo mi voluntad; — o: mi cuerpo es la *objetividad* de mi voluntad — o: aparte de ser mi representación, mi cuerpo es también mi voluntad; etcétera.
(Schopenhauer, 1818, p. 155)

El cuerpo encarnado es fuente de conocimiento. Con el cuerpo que somos accedemos a nuestra propia constitu-

ción en el mundo, a través de lo que sentimos. Esas sensaciones son, también, fuente de saber. La epistemología —rama de la filosofía encargada del estudio de la verdad y su conocimiento— distingue entre distintos tipos de relaciones epistémicas. Una distinción clave es la que se da entre “saber qué” y “saber cómo”. Villoro (2002), siguiendo a Ryle (1949), señala que el primer tipo de conocimiento es proposicional: saber que algo es así o así. Por ejemplo: “sé que la Tierra gira alrededor del Sol”. El segundo, en cambio, no se refiere a una proposición que pueda ser verdadera o falsa, sino a una habilidad que se tiene, o no: “sé bailar”, “sé improvisar”, “sé moverme”. Este saber práctico no se expresa en juicios, sino en acciones:

“Saber que...” (*knowing that*) se emplea seguido de una oración que menciona un hecho: “Sé que la tierra está achatada” . . . Se refiere pues a una proposición que puede ser verdadera o falsa. Por ello se ha llamado a esta forma de saber, “proposicional”. “Saber cómo . . .” (*knowing how*), en cambio, se usa seguido de

un verbo, generalmente en infinitivo, que menciona una actividad . . . No se refiere a una proposición sino a una actividad compleja; ésta no puede ser verdadera ni falsa, simplemente existe o no. (Villoro, 2002, p. 126)

Desde esta perspectiva, la danza no es solo un objeto de estudio académico, sino también un acceso al conocimiento. Hay saberes *sobre* la danza, pero también *desde* ella. Quien baila con técnica y expresión encarna una comprensión profunda del ritmo, del espacio y de la relación con el otro. La danza es una vía epistémica no proposicional, donde el cuerpo conoce haciendo y sintiendo, y donde el saber no se enuncia, sino que se ejecuta y transforma en acciones coordinadas. Los bailarines son expertos en saber hacer, y lo realizan no solo con el cuerpo que tienen, sino con la carne que son.

En las Potencias se discutió la diferencia entre *bailarines* y *danzantes*, distinción que no es menor, pues el modo en que nos nombramos configura sentidos de pertenencia. Curiosamente, los términos parecen cruzados: mientras que el danzante baila, el bailarín danza. El pri-

mero suele asociarse a tradiciones culturales, como en la *Danza de los viejitos* de Michoacán; el segundo, al desempeño técnico en un marco profesional, como el que promueven las escuelas de danza contemporánea.

Si bien baile y danza no son idénticos, comparten rasgos que los distinguen, por ejemplo, del deporte: su vínculo esencial con la dimensión sonora y su carácter comunicativo. El ritmo sostiene al movimiento, y tanto en el baile como en la danza este adquiere un potencial narrativo y expresivo, capaz de transmitir ideas, conceptos y emociones. En última instancia, la elección de los términos seguirá siendo un debate vivo dentro del gremio. Estas distinciones, sin embargo, nos permiten analizar con mayor claridad los retos, soluciones y beneficios que atraviesan la danza contemporánea.

1. 2 Motivaciones y Expectativas de Epicentro

En este primer momento de análisis preguntamos qué convocó a tantos cuerpos a reunirse. A diferencia de los objetos, movidos por fuerzas externas,

Fotografía: Isóptica.



los seres humanos actuamos por razones: deseos, intenciones y expectativas. Nuestras acciones se comprenden no por causalidad mecánica, sino por racionalidad práctica. En suma, son nuestras expectativas las que nos mueven como cuerpos cárnicos.

Con esta perspectiva, aplicamos un cuestionario anónimo en Epicentro para explorar las razones de asistencia. Lo respondieron dos grupos: 1) profesorado y 2) estudiantado de danza contemporánea. A continuación, presentamos un análisis comparativo de sus respuestas.

1.2.1
Motivaciones y Expectativas del Profesorado

Se invitó a elegir palabras que describieran sus motivaciones para asistir. Destacaron: *comunidad, generación de puentes, red, conocimiento, intercambio, encuentro y diálogo*. Luego se pidió explicar su sentido desde la experiencia profesional. En el profesorado, las motivaciones se concentraron en dos ejes: 1) *comunidad* y 2) *conocimiento*.

El primero está vinculado a la *dimensión colectiva*: la necesidad de fortalecer los lazos entre quienes conforman el campo profesional de la danza. Los docentes hablan de una pertenencia compartida que debe ser sostenida y cultivada. Un participante menciona que esas palabras representan “necesidades de la comunidad para seguir fortaleciéndose y tejiendo puentes”; otra persona señala que la comunidad es “la base que nos sostiene como cardumen/manada que somos”; mientras que otra indica que este encuentro representa una oportunidad para “construir una comunidad más cercana entre las escuelas de danza”.

La principal razón es hacer comunidad y, con ello, mejorar las prácticas pedagógicas. Dicen, por ejemplo, que los trae las “ganas de mejorar nuestras prácticas, hacer comunidad, hacernos presentes”, de “encontrarse con pares y amigos para debatir, compartir y reflexionar acerca de la docencia en danza, en un convivio dancístico”. Otro participante comparte: “en la universidad pasamos por momentos difíciles donde no hay control ni comunicación; no hay deseo de mantener una buena relación con la danza y la comunidad, esto [Epicentro] me mantiene en la esperanza”. Este eje muestra que el encuentro no fue visto solo como un evento institucional, sino como una oportunidad para reconocerse como colectivo, compartir preocu-

paciones comunes y crear vínculos que sostengan la práctica profesional más allá de cada escuela.

El segundo eje está ligado al deseo de compartir saberes y expandir el conocimiento disciplinar. Este conocimiento, como vimos, no es meramente proposicional, sino que está fundado en un saber hacer encarnado, sensorial y técnico. Una de las respuestas recogidas en el cuestionario lo formula así: “vengo para poder pensar en conjunto, expandir las ideas propias y poder generar desplazamientos epistemológicos”. En este mismo tenor, alguien más comenta que asiste al evento con la intención de “mostrar lo que hacen nuestras estudiantes en el colegio a través de un intercambio de ideas y conocimientos; que ellas conozcan lo que se hace en otras escuelas profesionales y valoren lo que reciben”.

Con estas motivaciones aclaradas, pasemos a las expectativas: qué esperan llevarse del encuentro. Las respuestas del profesorado se agrupan en tres campos semánticos que revelan el valor de estos espacios: 1) *pertenencia al gremio*, 2) *intercambio de experiencias* y 3) *construcción de saberes*.

El primer grupo de términos remite a la pertenencia y la comunidad. Expresiones como “ser parte de la manada”, “comunidad”, “lazos” o “soporte” aluden a la necesidad de sentirse incluidos en un cuerpo colectivo. No es solo compartir un oficio, sino integrarse a una red viva que implica cuidados gremiales. La metáfora del cardumen o la manada, repetida por varios, refiere a moverse en sincronía, atentos unos a otros. Un participante desea identificar “acciones que nos pueden ayudar a sostener y mantener activo el cardumen que generamos en estos días”. Otro resalta el valor de “trabajar en colaboración festiva”, que genera una “sensación de pertenecer a un gremio (manada) entrañable”. Estas expresiones revelan una identificación laboral e institucional, pero también afectiva: la comunidad como refugio.

El segundo campo está asociado a la *interconexión* y el *intercambio*. Palabras como *conexiones, redes o nuevos contactos* revelan el deseo de articular vínculos más allá del espacio local o institucional de origen. Se percibe en estas expectativas una apuesta por el trabajo colaborativo y por la construcción de relaciones laborales que permitan generar proyectos comunes, compartir metodologías, acompañarse en procesos formativos, e incluso imaginar iniciativas conjuntas que excedan los marcos particulares de cada escuela.

Fotografías: Isóptica.



En este sentido, Epicentro es concebido como un nodo: un punto que activa relaciones y que abre posibilidades futuras para la danza profesional. Varias respuestas destacan la importancia del diálogo y del contacto entre instituciones. Por ejemplo, una persona menciona que busca “nuevas posibilidades para fortalecer nuestra institución, a través del diálogo”, lo cual evidencia un interés por llevar lo aprendido más allá del plano individual. Esta dimensión colaborativa se complementa con el deseo de “escuchar otras ideas” y de “trabajar en conjunto”, reconociendo que el intercambio profesional, en condiciones de horizontalidad, enriquece el sentido de pertenencia gremial.

El tercer campo se vincula con el aspecto epistemológico de la danza, es decir, la renovación del saber. Términos como *ideas renovadas, saberes o conocimiento* expresan expectativas de aprendizaje. El saber en danza se construye en contacto con otros cuerpos y modos de movimiento, junto con sus valores simbólicos y pedagógicos. Se manifestó la intención de ampliar horizontes conceptuales y educativos. Un docente espera que el encuentro tenga “un impacto de manera profesional en mí”, mientras otro resalta “la visión de la danza desde otros modelos educativos”. Varias respuestas coinciden en que “a través de los saberes de otras personas, puedes aplicar conocimientos”. Esto revela una comprensión relacional del aprendizaje: no es solo adquirir contenidos, sino activar y evaluar saberes mediante el diálogo en movimiento.

En suma, las expectativas expresadas por el profesorado nos muestran que Epicentro fue concebido como un espacio de reconfiguración profesional, afectiva y epistémica, una plataforma que permitió reconocerse como parte de un cuerpo mayor para con ello construir redes de apoyo, colaboración y renovar las propias prácticas pedagógicas desde la apertura a otras voces y modelos.

1.2.2

Motivaciones y Expectativas del Estudiantado

Las respuestas del estudiantado revelan una riqueza semántica que nos permite reconstruir tres campos: 1) comunidad y pertenencia, 2) conocimiento e intercambio y 3) transformación y posibilidades futuras. Las palabras utilizadas, así como sus matices y énfasis, dan cuenta de una vivencia distinta a la del profesorado: aunque desean igualmente ser parte del grupo y aprender, las motivaciones del estudiantado están más dirigidas al descubrimiento, a la exploración y a una búsqueda activa de su identidad personal y profesional. En pocas palabras, los jóvenes están más preocupados por definir quiénes son y cuál será su lugar laboral.

En el primer campo, aparecen palabras como *plenitud, empatía, vivencias, compartir, amor*, así como formulaciones que trascienden lo técnico, para aludir a la construcción de sí; alguien nos dice sobre las palabras que eligió: “son las

cosas que creo necesarias para crecer no sólo como bailarina, sino como humana”. También se menciona el deseo de “crear lazos con estudiantes de otras escuelas y darme cuenta de las virtudes que tengo”. Estas expresiones muestran que, para el estudiantado, la danza no es solo un arte ni una profesión en potencia, sino un espacio vital para construirse como personas, para ser reconocidos, acompañados y para pertenecer a una comunidad en la que puedan crecer laboralmente, pero también como personas.

En el segundo eje aparecen frases como “encontrarse con gente de distintos orígenes puede ser una oportunidad” o “no conozco cómo estar en el mundo profesional y me causa curiosidad y dudas; es una forma de hacer conexiones con profesionales”. Estas respuestas muestran una conciencia clara del lugar de enunciación: los estudiantes provienen de contextos diversos —a menudo periféricos frente a la centralidad geopolítica e institucional de la Ciudad de México— y ven en Epicentro la posibilidad de salir de sus circuitos locales para abrirse a nuevas realidades. También representó una oportunidad para acercarse, desde una posición aún no profesionalizada, al mundo laboral y artístico al que aspiran integrarse. De ahí que muchos viajaran desde distintos puntos del país para tomar clases con docentes de otras instituciones.

Por último, el tercer campo, ligado a la transformación y el conocimiento, incluye palabras como *futuro, dedicación, ali-*





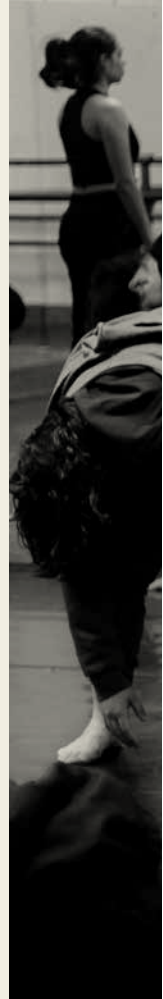
mentar mi arte, trabajo, aprender o seguir mi camino. Estas expresiones apuntan a la construcción de un proyecto vital. Un participante afirma que representan “la importancia de lo que quiero hacer en mi vida”. Se muestra que el aprendizaje no es solo técnico, sino también vocacional y existencial: la danza se vuelve una forma de vivir en sociedad. A diferencia del profesorado, en el estudiantado aparece también la palabra *baile*, lo que sugiere que los límites entre ambos aún no están trazados, o que el baile, como elemento lúdico y cultural, sigue siendo un punto de partida frente al horizonte proyectado de la danza.

Otra diferencia significativa está en el énfasis en el futuro. El estudiantado está en un momento de tránsito y definición: aspiran a integrarse a una comunidad profesional que todavía les resulta, en parte, desconocida. Mientras que el profesorado ya forma ese gremio —y por tanto enfoca sus expectativas en la mejora de sus redes laborales—, los estudiantes todavía imaginan cómo será formar parte del conjunto de profesionales. La danza continúa siendo una promesa.

Al preguntar al estudiantado qué esperaba llevarse del encuentro, algunas

palabras destacadas fueron: *conocimiento, amigos, contactos, amistades, aliades, relaciones nuevas, oportunidades laborales, nuevo conocimiento en danza, oportunidades y conexión.* Estos términos nos permiten identificar que el encuentro no solo fue un lugar para formarse técnicamente, sino un espacio de proyección hacia el futuro, tanto en términos identitarios y pedagógicos como profesionales. Por un lado, está la esperanza de establecer relaciones significativas, amistosas y colaborativas —“hacer amigos”, “encontrar aliades”—, lo que refuerza la necesidad de construir una comunidad, más allá de las aulas de origen. Por otro lado, se menciona el deseo de tener “contactos” y “oportunidades laborales”, lo cual indica que Epicentro fue entendido también como una puerta de entrada profesional, como un punto de transición entre la formación estudiantil y la inserción laboral.

Se reafirma esta doble orientación: 1) una necesidad de expandir vínculos personales y comprensión de sí mismos, “aprender muchas cosas nuevas y reflexionar sobre mis posturas ante la vida y la danza”, y al mismo tiempo, 2) de trazar puentes hacia el campo dancístico,





“encontrar formas nuevas de moverme y vincularme a lo profesional”. Estas frases revelan un proceso en curso, un momento en el que la identidad personal, artística y laboral aún se está configurando.

2. Segundo Momento, Compresión: Virtudes, Vicios e Ideales en la Danza

Las virtudes son características de la personalidad que se cultivan a través de la vida: no nacemos con ellas, se forjan. Hablar de virtudes nos remite desde una tradición milenaria, desarrollada desde la filosofía clásica —como en la ética de Aristóteles—, hasta diversas corrientes contemporáneas que han reflexionado sobre qué rasgos de comportamiento constituyen que alguien actúe adecuadamente. En el mundo de la danza, esta reflexión tampoco es ajena: el ejercicio profesional y formativo también se estructura a partir de valores, principios y prácticas que se consideran fundamentales para el buen desempeño individual y colectivo de los bailarines.

Durante el encuentro, el profesorado se reunió para discutir los retos actuales del gremio, así como posibles soluciones. A partir de estas sesiones, recogimos una serie de vicios y virtudes que consideran relevantes para su campo profesional. Posteriormente, se pidió, tanto al profesorado como al estudiantado, que las organizaran en una escala de relevancia. Estas tablas nos ofrecen información valiosa, la cual mostramos a continuación.

En primer lugar, nos indican qué valores son considerados fundamentales por quienes forman el campo de la danza contemporánea. Es decir, revelan qué aspectos del carácter y del comportamiento individual deben cultivarse para construir una figura deseable —ya sea como docente o como estudiante— y qué actitudes han de evitarse, o corregirse, para garantizar un entorno sano, tanto en las aulas como en el trabajo.

En segundo lugar, esta información permite una doble comparación de valor diagnóstico: por un lado, cómo evalúa el profesorado las figuras del “maestrx ideal” y del “alumnx ideal”; por otro, cómo las entiende el estudiantado. Estos ejes comparativos permiten visuali-

Fotografías: Isóptica.



zar coincidencias y tensiones entre ambos grupos. Se trata de un ejercicio de evaluación cruzada, y autorreflexiva, que contribuye a comprender no solo las expectativas formativas en el ámbito de la danza, sino también los ideales éticos y afectivos que cada grupo proyecta sobre sí mismo y sobre el otro.

2.1

Vicios y virtudes de la danza

Se presentan los diez vicios y virtudes para la danza organizados por nivel de relevancia negativa y positiva, respectivamente. Es decir, aquellos que son considerados peores o mejores, según se trate de vicios o virtudes.

A los tres primeros valores se les considera como *altamente relevantes* (1–3); a los siguientes cuatro valores como *medianamente relevantes* (4–7); y a los últimos tres como *bajamente relevantes* (8–10). Para facilitar la comparación entre ambos grupos, se marcaron en color rojo aquellas entradas cuya posición difiere en tres lugares o más, lo que indica una diferencia significativa en la categoría de relevancia. Se marcaron en color verde aquellas que coinciden exactamente en su posición, reflejo de un acuerdo de valor entre grupos.

Relevancia negativa	Vicios (alumnado)	Vicios (profesorado)
1	Violencia	Malicia
2	Desprecio	Crueldad
3	Arrogancia	Arrogancia
4	Crueldad	Intolerancia
5	Soberbia	Violencia
6	Egoísmo	Desprecio
7	Intolerancia	Soberbia
8	Rencor	Egoísmo
9	Malicia	Rencor
10	Ignorancia	Ignorancia

Tabla 1. Contraste de vicios para la danza según el alumnado y el profesorado, comenzando por los peores vicios.

Relevancia positiva	Virtudes (alumnado)	Virtudes (profesorado)
1	Entrega	Sensibilidad
2	Autenticidad	Pasión
3	Pasión	Disciplina
4	Sensibilidad	Autenticidad
5	Disciplina	Técnica
6	Adaptabilidad	Adaptabilidad
7	Rigor	Entrega
8	Técnica	Precisión
9	Precisión	Rigor
10	Exigencia	Exigencia

Tabla 2. Contraste de virtudes para la danza según el alumnado y el profesorado, comenzando por las mejores virtudes.

De la evaluación de los vicios (Tabla 1), emergen diferencias notables. Para el profesorado, el vicio más grave es la *malicia*,

mientras que para el estudiantado este ocupa una posición mucho más baja, lo que sugiere que los alumnos no lo perciben como un problema prioritario dentro del ámbito formativo o profesional. En cambio, el estudiantado otorga gran importancia a la *violencia*, ubicándola entre los peores vicios, mientras que para el profesorado esta figura en una posición intermedia.

Esta divergencia podría indicar diferentes formas de experimentar el entorno institucional o distintas sensibilidades frente a las dinámicas de poder, lo cual refleja una diferencia generacional significativa: la violencia es un asunto de enorme interés entre los jóvenes en formación. Habría que analizar, en un siguiente momento, qué significa este término con mucho más detalle para cada grupo, lo cual nos ayudaría a comprender mejor el significado de la palabra, así como los medios más adecuados disponibles para evitarla. Pese a estas diferencias, también se identifican puntos de acuerdo. Tanto docentes como estudiantes coinciden en señalar a la *arrogancia* como un vicio grave dentro del gremio. Este acuerdo puede interpretarse como un reconocimiento compartido de que, más allá de lo técnico, la actitud y la disposición al aprendizaje son condiciones clave para el desarrollo ético y profesional en la danza.

En cuanto a las virtudes (Tabla 2), se observa también una tensión entre dos valores: la *entrega* y la *sensibilidad*. El profesorado valora la entrega, es decir, el compromiso, el esfuerzo sostenido, una gran dedicación —y quizás el sacrificio—, como virtud principal. El estudiantado, en cambio, prioriza la sensibilidad; es decir, la capacidad de percibir, comprender y responder emocionalmente al otro. Esta diferencia revela que, en el ámbito formativo, el profesorado tiende a valorar más la ética del esfuerzo, mientras que el estudiantado anhela una conexión más empática. Reconocer esta tensión permite planear una educación que no sacrifique ninguna por la otra.

Curiosamente, la virtud más destacada por cada uno de los grupos ocupa una posición media en la escala del otro. Esto, de nuevo, se puede deber tanto a una diferencia generacional, como al lugar que cada grupo ocupa actualmente en el ámbito de la danza: mientras que los docentes priorizan el compromiso y la disposición al trabajo, los estudiantes resaltan la capacidad de sentir y conectar como condición esencial. A pesar de estas diferencias, también hay zonas de coincidencia. Por ejemplo, la *pasión* aparece entre los valores más apreciados por ambos grupos, lo que sugiere que, después de todo, otros valores como *entrega* y *sensibilidad* tal vez son entendidos de manera más cercana de lo que uno podría haber pensado inicialmente. Parece que para los bailarines la danza es más que una cuestión laboral, es una expresión de sentido vital, donde lo profesional y lo personal se entrelazan para crear su identidad.

En definitiva, estas clasificaciones no deben entenderse como listas cerradas, sino como el reflejo de las expectativas y aspiraciones de una comunidad en un momento preciso. Su análisis puede contribuir a reconfigurar las prácticas pedagógicas, las relaciones institucionales y la formación en danza contemporánea.

2.2

El alumnx ideal vs. el maestrx ideal

La palabra “idea” —que en nuestra lengua conserva prácticamente su forma griega— tiene raíces profundas en la tradición filosófica. Para Platón, las ideas no son simples ocurrencias mentales, sino que constituyen la esencia misma de las cosas, aquello que permanece, más allá del mundo tangible en constante cambio. Las ideas fundamentan la realidad posible y perceptible, configuran la caverna desde la cual intentamos comprender la realidad.

En ese sentido, el ideal puede funcionar también como un horizonte mental: no describe lo que somos, sino lo que aspiramos a ser, hacia donde elegimos navegar. Precisamente por ello, los ideales nos permiten organizar nuestros valores, cuestionarlos, negociarlos y trazar rutas de acción que nos acerquen —aunque sea asintóticamente— a aquello que consideramos valioso. En contextos formativos como la danza, donde se conjugan técnica, sensibilidad y comunidad, los ideales no son utopías estáticas, sino instrumentos de orientación ética y pedagógica que orientan las prácticas educativas.

Las comparaciones entre docentes y estudiantes permiten visualizar no solo qué se espera del otro, sino también cómo se autoevalúa cada grupo, según el tipo de virtudes que proyecta. Las diferencias revelan que no existe una única forma de entender lo que significa ser ejemplar en el ámbito de la danza contemporánea. La presencia de coincidencias sugiere cuales son los espacios de encuentro para promover comportamientos que eviten el conflicto y que aporten al sentimiento de unidad gremial. Más allá de las jerarquías que proporcionó cada grupo, estos resultados nos invitan a pensar en la necesidad de sostener un diálogo sobre los ideales que orientan la formación dancística, no como modelos fijos, sino como construcciones colectivas que evolucionan en función de los cuerpos, las generaciones y las experiencias de los bailarines.

Se pidió al profesorado y al estudiantado que ordenaran, en una escala de diez posiciones, una serie de características deseables para definir el perfil del “maestrx ideal” y del “alumnx ideal”. Se utilizaron, en su mayoría, virtudes distintas a las de las tablas previas, también basadas en las conclusiones de la Potencia pedagógica, para tener una comprensión más amplia de los valores de los integrantes del gremio actual de la danza. Estos son los resultados:

Relevancia virtudes maestrx ideal	Según el alumnado	Según el profesorado
1	Humildad	Generosidad
2	Respeto	Respeto
3	Sensibilidad	Sensibilidad
4	Creatividad	Humildad
5	Inteligencia	Creatividad
6	Generosidad	Inteligencia
7	Alegría	Disciplina
8	Disciplina	Honestidad
9	Honestidad	Salud
10	Salud	Alegría

Tabla 3. Relevancia de virtudes para el maestrx ideal, según el alumnado y el profesorado.

Relevancia virtudes alumnx ideal	Según el alumnado	Según el profesorado
1	Sensibilidad	Creatividad
2	Respeto	Disciplina
3	Humildad	Humildad
4	Salud	Respeto
5	Honestidad	Sensibilidad
6	Alegría	Generosidad
7	Creatividad	Honestidad
8	Generosidad	Inteligencia
9	Disciplina	Salud
10	Inteligencia	Alegría

Tabla 4. Relevancia de virtudes para el alumnx ideal, según el alumnado y el profesorado.

En cuanto al perfil del *maestrx* ideal (Tabla 3), destaca la diferencia de la *humildad* y la *generosidad*. Es decir, los estudiantes esperan que sus profesores sean, sobre todo, humildes. Los maestros desean ser, ellos mismos, generosos. Este cruce sugiere que, mientras que el estudiantado espera una figura que los acompañe desde la sencillez y la escucha, el profesorado valora más el acto de entrega activa y la disposición a compartir saberes. Pese a estas diferencias, hay consenso claro sobre otras cualidades fundamentales: tanto el *respeto* como la *sensibilidad* aparecen altamente posicionadas en ambos grupos, lo que puede indicar un acuerdo respecto a la importancia de la igualdad y la equidad, basadas en el reconocimiento mutuo.

Finalmente, la *alegría* no solo aparece en categorías distintas de relevancia, sino que es la menos significativa para los profesores mismos. Otro dato que salta a la vista es la baja relevancia que tiene la *salud*, entre las menos valoradas para ambos grupos. Por un lado, esto podría explicarse en la medida en que, tratándose de una actividad tan anclada al cuerpo, se da por sentado que debe haber un nivel mínimo de condiciones físicas para quienes la ejercen. Sin embargo, por otro lado, esto podría marcar un rincón al que hay que prestarle atención; es decir, se podría exigir que existan mecanismos institucionalizados que protejan la salud de los bailarines, dada la importancia del cuerpo para su profesión.

En el caso del *alumnx* ideal (Tabla 4), las discrepancias son notables. El desacuerdo predomina: se encontraron cinco virtudes que difieren en categorías de relevancia, marcadas en rojo. Para los docentes, *creatividad* y *disciplina* encabezan la lista de virtudes deseables en sus estudiantes; sin embargo, ambas cualidades son percibidas como solo medianamente relevantes por el estudiantado. Los alumnos, por su parte, ubican en primer lugar a la *sensibilidad*, que los docentes sitúan en un lugar medio. El único punto de acuerdo es la *humildad*, que ambos grupos consideran como altamente relevante.

Estos contrastes podrían interpretarse como una diferencia en las expectativas de roles: los docentes esperan compromiso técnico y disposición para el trabajo sostenido por parte de sus alumnos, mientras que el estudiantado prioriza, para ellos mismos, cualidades expresivas y afectivas. Otras diferencias —menos marcadas, pero aún significativas— aparecen en torno a la *salud* y la *alegría*, que son poco relevantes para el profesorado en sus alumnos, pero tienen una valoración intermedia según el alumnado, para ellos mismos.



Estas variaciones abren la puerta a una reflexión más amplia sobre los valores que articulan el proceso formativo en danza y las maneras en que se proyecta la identidad profesional desde ambos lados del aula. Este ejercicio de reflexión puede entenderse como el segundo momento de la implosión: después de la expansión inicial de ideas y perspectivas, sobreviene una compresión, volver hacia el centro. No se trata de un retroceso, sino de replegarse para vislumbrar mejor los horizontes.

La contracción no nos empequeñece, nos recarga: nos obliga a detenernos, a escuchar, a preguntarnos qué y cómo estamos cultivando y, desde ahí, hacia dónde queremos expandir el sembradío. En esta concentración, se gesta una nueva expansión, ahora más consciente, informada y nutrida por la pluralidad de voces que integran el campo de la danza. Al comprimirnos, nos preparamos para expandirnos con más fuerza.

3.

Tercer Momento,

Propagación: Campos

Laborales para la Danza

Se invitó al profesorado participante a reflexionar sobre sus miedos y preocupaciones en relación con la danza. Lejos de entenderlo como una debilidad, este ejercicio permite reconocer indicadores de compromiso, responsabilidad y vulnerabilidad en el ejercicio artístico, pedagógico y comunitario de la danza. Las respuestas evidencian que el miedo atraviesa

distintas dimensiones de la práctica docente y creativa. Emergen tres rubros que posibilitan organizar y comprender estos temores y sus posibles soluciones de forma sistemática:

1. El *empleo*, entendido como una fuente de ingreso económico, como un área atravesada por condiciones institucionales y un compromiso ético con responsabilidad intergeneracional.
2. La *salud*, especialmente en lo que concierne al cuerpo como herramienta básica para la práctica laboral en danza, considerando tanto la resistencia corporal, como la demanda emocional de la enseñanza y ejercicio de la danza.
3. La *producción artística*, que incluye la creación, la transmisión de saberes, la búsqueda de legitimidad, la innovación y la influencia del discurso de la danza para las nuevas generaciones de bailarines, así como su impacto en públicos diversos.

A continuación, presentamos los datos recolectados, agrupados bajo estos rubros, con el fin de observar cómo los miedos se manifiestan en situaciones concretas del quehacer docente y artístico (Tabla 5). En la primera columna, vemos el rubro de preocupaciones de los profesores. En la segunda, se hace un resumen de sus miedos en relación al rubro en cuestión. En la tercera, se anotan las situaciones en las que reportaron experimentar los miedos y preocupaciones que mencionaron. Con esto, tenemos una mejor idea de cuáles son las temáticas y ejemplos de miedos presentes en los profesionales en danza.

Rubro	Miedos y preocupaciones	Situaciones asociadas
Empleo	• Sufrir precariedad laboral • Enfrentar un campo laboral incierto • Experimentar la obsolescencia profesional • Tener problemas institucionales y burocráticos	• En condiciones de vulnerabilidad económica • Durante la dirección de escuelas con condiciones complejas • Cuando hay tensión entre generaciones • Cuando se experimenta desgaste continuo
Salud	• Tener lesiones • Experimentar falta de seguridad social • Sufrir el envejecimiento del cuerpo • Sufrir una pérdida de capacidades	• Al dar clases de técnica • Durante el trabajo diario exigente
Producción artística	• Que haya una valoración de la obra • Dejar un legado y transmisión • Experimentar disminución en motivación y creatividad	• Durante el acompañamiento a estudiantes • Cuando hay responsabilidad en contextos de violencia y diversidad

Tabla 5. Miedos del ámbito laboral de la danza reportados por el profesorado.

En un trabajo previo, se desarrolló una propuesta sobre el miedo como una emoción que, lejos de limitarse a la esfera individual, puede adquirir una dimensión colectiva y transformarse en un motor para la colaboración social (Sapién, 2021). El miedo, en términos generales, consiste en representar algo como peligroso para uno mismo, activando sincrónicamente una respuesta somática que alerta y moviliza. Esta emoción, aunque

desagradable, tiene un valor adaptativo: nos orienta ante las amenazas. No obstante, también puede errar en sus juicios, al temer lo que no es realmente peligroso o al responder de manera desproporcionada ante un riesgo. Desde esta perspectiva, podemos actuar de forma virtuosa (valiente o prudente) o de forma viciosa (temeraria o cobarde), dependiendo de: 1) si nos acercamos o alejamos del objeto temido, y 2) de si nuestra respuesta es

proporcional a la amenaza, así como de los beneficios o perjuicios que nos trae nuestra acción.

En este caso concreto, el miedo no debe ser suprimido ni negado, sino comprendido, evaluado y canalizado con sabiduría práctica para enfrentar de buena manera los retos que enfrentamos, en este caso concreto los temores precisos han de evaluarse en relación a la práctica de la danza profesional. Tomando en cuenta



que es posible temer de forma adecuada —es decir, cuando el peligro es real y contamos con las capacidades necesarias para afrontarlo—, el ejercicio de identificar nuestros miedos comunes es fundamental para fomentar la valentía.

En lugar de asumir una actitud meramente defensiva, es necesario analizar qué tememos, por qué lo hacemos y cómo podemos —como comunidad, red, manada, cardumen, parvada, etc.—



transformar ese temor en un campo de posibilidades. Este cambio requiere evaluar nuestras capacidades colectivas y trazar planes de acción que fortalezcan las condiciones para el desarrollo pleno de la profesión.

3.1

Implementación laboral de la danza

La danza no solo es una práctica artística, sino también un campo de saberes encarnados, que se sienten, un campo fértil para la educación corporal y afectiva. Vemos dos caminos para la continuación y crecimiento de la danza a nivel profesional.

En primer lugar, es necesario reforzar la formación profesional actual de la danza. Esto implica consolidar las estructuras educativas ya existentes, asegurando condiciones que permitan el desarrollo de una formación óptima. Además, es urgente fomentar la investigación de posgrado sobre y desde la danza. Este enfoque sigue una línea de trabajo interdisciplinario, en la cual se busca la conjunción de métodos de investigación mixtos para abordar procesos complejos. La danza, en su riqueza

expresiva, corporal y simbólica, ejemplifica esta complejidad. Avanzar en esta dirección también abriría la puerta a la creación de programas de posgrado e investigación que fortalezcan los estudios sobre los saberes corporales, del movimiento y sobre una kine-estética. Es fundamental reconocer a la danza como vía de acceso a otro de los pilares del conocimiento: el saber hacer.

En segundo lugar, la danza debería incorporarse como parte de la formación escolar, en todos los niveles educativos, tanto en el sector público como en el privado. No se trata únicamente de incluirla como educación física, sino de reconocerla como una práctica con saberes propios, históricos y culturales. El gremio de los bailarines profesionales, ya sea en danza contemporánea, clásica, urbana, folclórica, regional, etc., serían quienes lleven estos saberes a las aulas, promoviendo una educación sensible al cuerpo, al ritmo, a lo sonoro, a la creatividad y a la expresión colectiva de nuestra cultura. La danza, en este sentido, es también una herramienta pedagógica para el desarrollo de la *humildad* y la *generosidad*, las virtudes que los bailarines reconocieron como fundamentales e ideales.





Fotografías: Isóptica.

3.2

La Danza como Promotora de Salud y Bienestar

En términos de salud, el movimiento es esencial para una vida sana. La danza, como forma de movimiento consciente y expresivo, contribuye significativamente al bienestar físico y mental. No se trata únicamente de una actividad lúdica, sino de una práctica preventiva que reduciría los costos de atención médica a largo plazo y fomentaría estilos de vida más activos, colectivos y saludables. Promover la danza está en línea con una visión de salud preventiva. Desde esta perspectiva, es preponderante incorporar los saberes de la danza en políticas públicas de salud, especialmente en espacios como hospitales, clínicas y centros de atención comunitaria. La danza puede ser parte de programas de salud integral y de intervención terapéutica, no como espectáculo, sino como experiencia compartida de autorregulación emocional y reconexión corporal.

Pensar la danza como algo que nos acompaña a lo largo del tiempo, como una práctica que se transforma con el cuerpo, es también una forma de valorar la experiencia acumulada, la madurez y el envejecimiento. El movimiento no desaparece

con la edad: cambia. En esa evolución, hay saberes por reconocer, cuerpos por legitimar y trayectorias por visibilizar.

3.3

El Arte de la Danza como Generadora de Identidad Grupal

La danza posee una capacidad profundamente integradora. En tanto arte colectivo, el baile articula vínculos sociales, genera pertenencia y construye identidad. México, como parte de América Latina, tiene una tradición de baile y danza rica y diversa, la cual ha servido históricamente para afirmar valores comunitarios, territoriales y culturales. Desde los bailes regionales, hasta las danzas urbanas contemporáneas, los cuerpos que se mueven juntos generan códigos de convivencia y alegría.

Los saberes encarnados no son solo expresivos, sino también epistémicos y políticos. Al igual que el muralismo mexicano generó una narrativa visual de identidad nacional, la danza puede ofrecer una narrativa kinética de quiénes somos como pueblo, basada en cómo nos movemos, en qué ritmos compartimos. La danza

permite habitar el cuerpo propio y el espacio común desde la estética, el tacto, el gesto.

La danza es una veta para el fomento del orgullo grupal. Un ejemplo es la *haka* maorí, de Nueva Zelanda, una danza ceremonial de gran potencia expresiva que ha sido incorporada al deporte nacional —como en los All Blacks, el equipo de rugby nacional—. Esta danza no es solo una forma de preparación física, sino una afirmación identitaria y política. La *haka* es un acto coreográfico que condensa valores de valentía, cohesión y respeto por sus ancestros y que, en contextos contemporáneos, ha servido para fortalecer su orgullo cultural. La danza no es únicamente una forma artística, también puede ser una práctica de pertenencia identitaria y un gesto político encarnado.

La incorporación e investigación en danza es necesaria en un país que busca nuevas formas de identidad comunitaria. En ese sentido, México podría apostar por un nuevo desarrollo de danzas que unifiquen la identidad, local y nacional.

4. Conclusiones

¿En dónde estamos? Epicentro termina, pero no se extingue: su energía no desaparece, se dispersa. Los vectores que

impulsaron el primer encuentro, las discusiones, los abrazos y los movimientos compartidos se desvanecen en el fluido. La potencia permanece latente, lista para volver a estallar. Quedan las vibraciones reminiscentes, que aguardan el momento que genere un nuevo epicentro, que comience otra explosión fractal, generando espirales, nuevos movimientos cíclicos.

De entre todas las metáforas que surgieron —red, tejido, mandada, cardumen—, nuestro favorito es el de parvada: un grupo de cuerpos que vuelan juntos, que escucha las corrientes invisibles entre sus alas, que se sostiene en sincronía y libertad, que trazan el cielo con movimiento colectivo, cambiante, infinito. Del encuentro reconocemos dos aspectos que conciernen a todos: por un lado, la necesidad de *fortalecer al gremio*, de cuidar el tejido que nos une, de no volar solos; y, por el otro, el *deseo de compartir* los saberes que, a veces en silencio, laten en el cuerpo de cada bailarín y danzante, que viven en el pulso de cada nueva generación.

¿A dónde volamos? Se llegó al acuerdo de que la comunidad quiere crecer. El camino se construirá al conocerse, observar sus fuerzas y debilidades para construir comunitariamente una parvada estable, cada vez más grande. Durante este espacio, intentamos trazar algunos espacios

de posibilidad para avanzar en la trayectoria de la danza profesional, queda en el mismo gremio observarse, en sus distintos niveles, para juntos establecer las siguientes líneas directrices. La intención de Epicentro fue impulsar una cadencia de movimiento que recree la posibilidad de reunirse y compartir conocimientos. Cada parvada habrá de decir, desde lo más personal hasta lo grupal, hacia dónde y cómo quiere volar.

Hoy necesitamos bailar: darle lugar al saber del cuerpo, a la sensibilidad como forma de conocimiento. Debemos seguir defendiendo la danza como forma de existencia, salud, imaginación y política. Siguiendo esta idea, la relatoría que se presentó aquí tiene un doble propósito. Por un lado, ofrecer un mapa de las evaluaciones de los bailarines sobre la situación actual de la danza contemporánea. Por el otro, mostrar la relevancia de la danza y su impulso para el conocimiento colectivo. Esto último, comenzado desde el epicentro de la UNAM, pero expandiéndose desde diversos centros de propagación cultural.

b. Epílogo

Los autores nos conocimos durante nuestra participación en la Cátedra de



Fotografía: Isóptica.



Fotografía: Isóptica.

Estudios sobre México, auspiciada por la beca Fulbright-García Robles. En ese tiempo, impartíamos, respectivamente, un curso sobre existencialismo mexicano en la Universidad de Texas, en Austin, y se desarrollaba la obra coreográfica *Óxido*, una pieza que exploraba la reformulación del poder vertical hacia una organización horizontal de los cuerpos y de los vínculos de poder. Esa cercanía inspiró un breve texto donde se intenta describir cómo se genera el significado en danza, a partir de la metodología de Lavista (Sapién, 2024).

Viajábamos en una pick-up prestada, cruzando las carreteras tejanas hacia Houston, para visitar la capilla Rothko. Hablábamos del papel que la UNAM ha tenido en la creación de discursos nacionales. Discutíamos, en concreto, la figura de Vasconcelos. Hablamos de su proyecto ideológico y de cómo su visión impulsó una identidad nacional a través de las artes visuales. La foto de Vasconcelos cuelga hoy entre puertas, un poco chueca, en las instalaciones de la Sala Miguel Covarrubias.

La máxima casa de estudios es un punto de generación del conocimiento en México y en el mundo. “Por mi raza hablará el espíritu”, aparece aún en su escudo y sirve como símbolo universitario. Para Vascon-

celos (Stavans, 1926; Vasconcelos, 1925) “la raza” refería al conjunto de la *humanidad*, no meramente a un grupo específico, sino a la mezcla unificada de humanos; en sus discurso promovía a México como el lugar de gestación para ese nuevo ser, más allá de sus colores. Si analizamos algunos de sus textos (Vasconcelos, 2017), podemos notar que por “espíritu”, parecía referirse a la fuerza de la vida, una energía creadora y en movimiento que se escapa a las explicaciones mecanicistas. De la combinación de estos conceptos, nace la frase que se convirtió en parte constitutiva del emblema que hasta ahora tenemos.

Fue en ese viaje cuando surgió otra oración que sin saberlo resonaría más allá de aquella conversación. “Por mi *danza* hablará el espíritu”. 

Referencias

- Kundera, M. (2001). *La inmortalidad* (Fernando de Valenzuela, Trad.). Tusquets Editores.
- Ryle, G. (1949). *The concept of mind*. Hutchinson.
- Sapién, A. (2021). *El justo miedo: Miedo colectivo y colaboración*. En O. Hansberg & D. Fajardo-Chica (Eds.), *La vida emocional*

en la pandemia (pp. 163–180). UNAM. <http://suafem.unam.mx/wp-content/uploads/2022/06/Fajardo-Chica-Hansberg-eds.-2021-La-vida-emocional-en-la-pandemia.pdf>

- Sapién, A. (2024). *Las ideas verdes incoloras bailan furiosamente: Filosofía de la danza*. Revista de la Universidad de México, 914, Nueva época (noviembre), 77–83.
- Schopenhauer, A. (1818). *El mundo como voluntad y representación* (E. Ovejero y Maurry, Trad.). Editorial Porrúa.
- Stavans, I. (1926). *José Vasconcelos: The Prophet of Race* (None edition). Rutgers University Press.
- Vasconcelos, J. (1925). *La Raza Cósmica* (Obras completas- México : Libreros Mexicanos Unidos, 1957-). Colección Laurel.
- Vasconcelos, J. (2017). *Gabino Barrera and Contemporary Ideas*. En C. A. Sánchez & R. E. Jr. Sanchez (Eds.), *Mexican Philosophy in the 20th Century: Essential Readings* (pp. 1–16). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780190601294.003.0001>
- Villoro, L. (2002). *Creer, saber, conocer* (décimo quinta). Siglo XXI Editores México.



Bitácoras



MEMBRANA

BITÁCORA

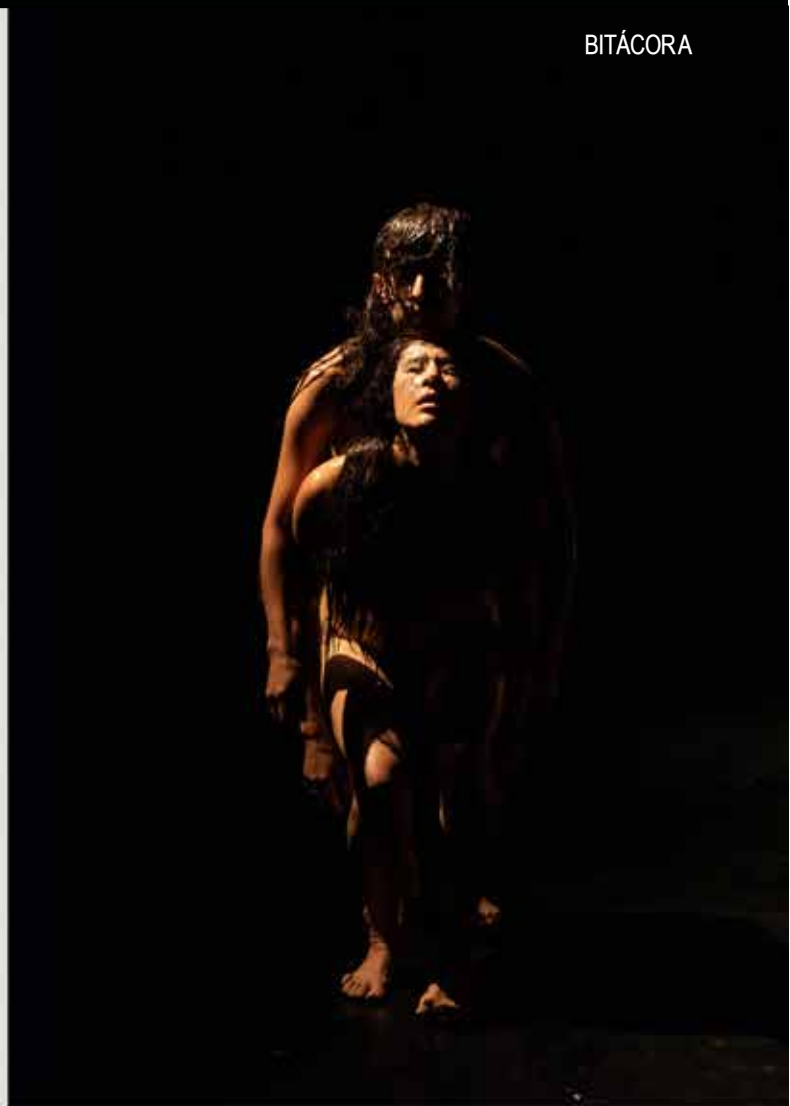
MEMBRANA

BITÁCORA

2019 - 2025

MEMBRANA

BITÁCORA



bitácora

MEMBRANA

2019-2025

Esta bitácora reúne aspectos de la obra de danza contemporánea membrana realizada entre los años 2022-2024 y estrenada en colaboración con el Fondo de Artes Escénicas en el GAM durante abril del 2024.

La obra emerge desde una investigación basada en la práctica artística en el marco de los estudios de postgrado de Poly Rodríguez Sanhueza, tanto en el Magíster en Arte, Pensamiento y Cultura Latinoamericanos de la Usach, como en del Doctorado en Artes de la UC, pero que excede esa temporalidad; es un entramado de complicidades entre Javiera Sanhueza, Soledad Medina, Kamille Gutiérrez Kuruz, Katya Noriega Arancibia, Marta Núñez y Poly Rodríguez que se organiza de manera sistemática desde el 2019 en torno a la improvisación y que genera los siguientes proyectos:

Prácticas de lo común dirigida por Poly Rodríguez (2019-2022), Campos de presencia. Improvisación en danza y principios de artes marciales por Javiera Sanhueza y Kamille Gutiérrez Kuruz (2020-2022), Estrategias para acercarnos o partitura de la proximidad por Marta Núñez (2021-2022) y F.A.S.E. 0 por Soledad Medina (2021-2022).

Esta bitácora se centra en la documentación y archivos del proceso de investigación y creación de membrana y se despliega en siete dimensiones: pieles, sonoridades, aguas memorias, prácticas de indagación, lo intangible, biomateriales y gráficas.

1. Poly Rodríguez Sanhueza Artista escénica desde las danzas, pedagoga e investigadora somática. Magíster en Arte, Pensamiento y Cultura Latinoamericanos de la Usach, Licenciada en Artes c/m en Danza de la UCh y Educadora Somática del Movimiento desde el Body-Mind Centering™. Académica del Departamento

Gonzalo Donoso (crédito 1era foto)
Patricio Melo (crédito 2da foto)

Membrana, como investigación, se sitúa en las prácticas dancísticas, ecosomáticas y descoloniales y propone, a través del con-tacto y la improvisación, desafiar las ontoepistemologías propias del pensamiento hegemónico-colonial, capitalista y ocularcentrista.

El nombre surge en la afinidad disciplinar entre artes, filosofía y geografías feministas, en donde membrana - a modo de analogía - alude a lo relacional del tacto y de la improvisación, y se define como un encuentro entre superficies rugosas de pliegues y porosidades que no son planas ni se oponen a una profundidad. Se experimenta desde la piel mediante el sentido háptico con su cualidad de interfaz, ya que, al entrar en contacto, tocamos al mismo tiempo que somos

tocadas, en un espesor de múltiples vectores que permiten la capacidad salvaje y mutante de una membrana.

La pregunta que acompaña la indagación es, ¿dónde comienza y termina la piel?, formulada con el fin de insistir en el potencial relacional del contacto que excede cualquier apariencia limítrofe que reduzca la experiencia a un cuerpo determinado. Al ecualizarnos desde la piel para entrar en contacto, hacemos de cada milímetro de superficie un sensor de infinitas posibilidades, lo que implica una vivencia a otra escala. Quienes participan abren sus referencias habituales para atender al presente e imaginar otras trayectorias posibles. Así, la óptica dominante como eje orientador de veracidad queda desplazada, dando espacio a la dimensión imaginal y a la habilidad de dar respuesta con responsabilidad ("respons-habilidad" como lo propone Haraway), donde el cuidado es el eje articulador de existencias humanas y no humanas.

La escritura emerge en la práctica del contacto y la improvisación como residuo de la experiencia, activación y creación; sin intenciones de captura más de apertura, desde ahí la bitácora reúne una escritura encarnada que oscila entre poesía y narrativas de *análisis y reflexión*.



Jaime San Martín Amador

pieles

La piel se propone como una materialidad sedimentada de huellas e inscripciones sensoriales, las cuales se conforman en interseccionalidad desde la experiencia de mundo en un momento-lugar-contexto.

La piel desde el contacto se experimenta a través de improvisación, este procedimiento podría “borrar” nuestras inscripciones al comprenderse como un “aquí y ahora” sin pasado; por lo tanto, la improvisación en membrana es un aquí y ahora con los hilos de “allá y hace tiempo”, como nos recuerda Marie Bardet (2022).

Las huellas e inscripciones nos acompañan desde un registro sensoriocultural de manera consciente e inconsciente y, al mismo tiempo, las percibimos y actualizamos desde lo háptico, es decir, es en el tocar y ser tocado donde se manifiestan. En palabras de Prosser (2001): “si alguien nos toca la piel y nos trae inmediatamente al presente, la mirada de nuestra piel —tanto hacia ellos como hacia nosotros mismos— hace aflorar un pasado recordado” (p.52). Estepotencial de existencia aborda no tan solo las huellas e inscripciones visibles, sino también las que no están disponibles desde una visibilidad dominante, las que no hemos logrado aprehender y las por venir.



MEMBRANA

BITÁCORA

pieles

DÓNDE
COMIENZA
Y TERMINA
LA PIEL



pieles



LOS CUERPOS NO ANTECEDEN
A SUS RELACIONES

MEMBRANA

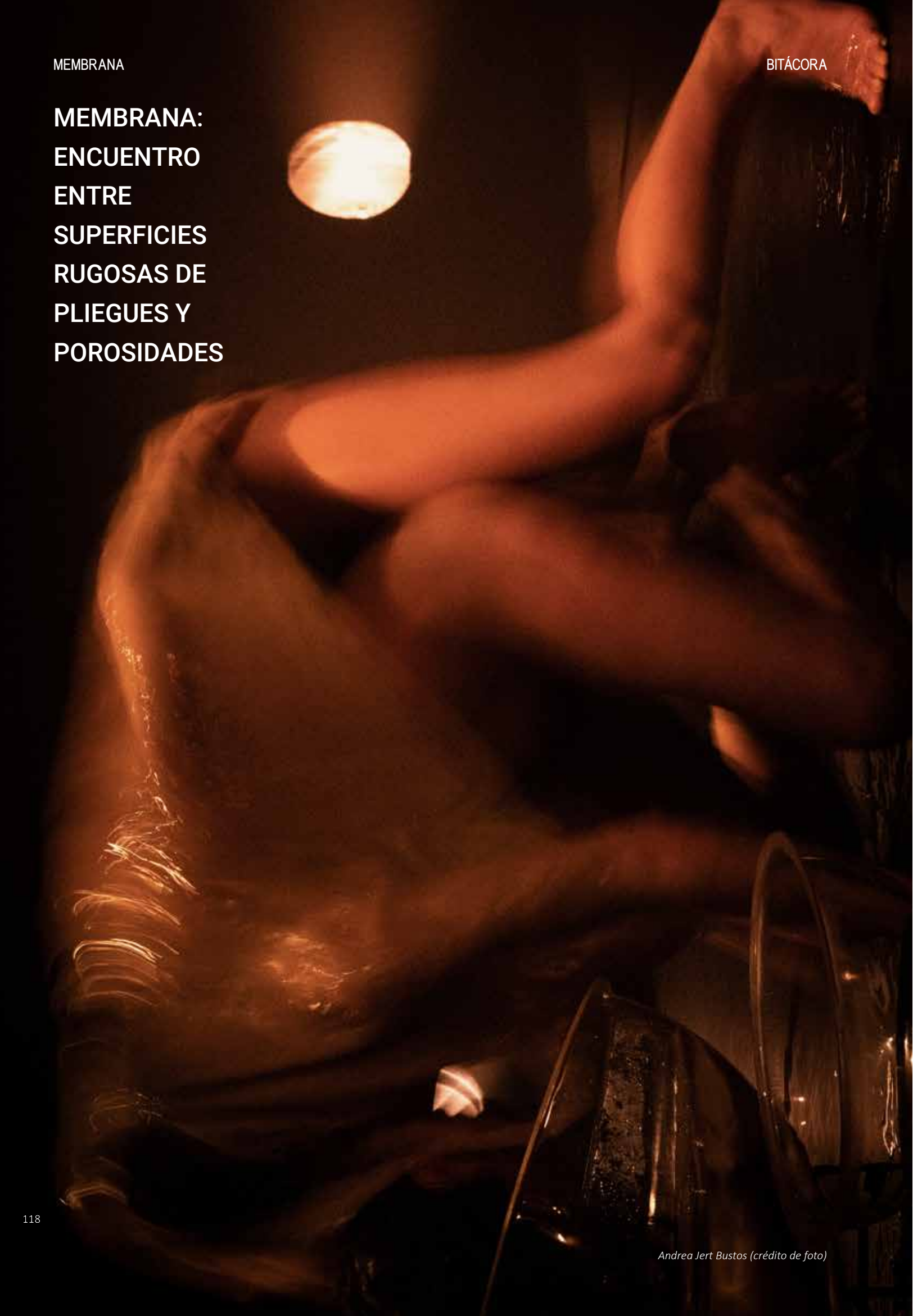
BITÁCORA

pieles

GAM
ABRIL
2024

pieles

**MEMBRANA:
ENCUENTRO
ENTRE
SUPERFICIES
RUGOSAS DE
PLIEGUES Y
POROSIDADES**



Sonoridades



Las materialidades sonoras de la obra se generan desde diversas “voces”, narrativas biográficas, cantos, susurros, sonoridades intra y extra corporales, biomateriales y aguas del Río Mapocho. Estas se componen in situ mediante microfónías y composiciones electroacústicas captadas en grabación de campo que se emiten a través de cuadrafonía, río de parlantes, micrófono de contacto, hidrófono, cavidades corporales y voz. Tanto materialidades como fuentes son capas que propician en su multiplicidad una atmósfera abigarrada, envolvente e íntima. La pregunta por cómo lo sonoro se vuelve materialidad tocante atraviesa la indagación y su performatividad.

La voz, como materialidad vibrante y rítmica, a través del canto compone afectos, memorias y relacionales impredecibles que habilitan a la corporeidad como canal de fuerzas vinculantes, donde lo audible y lo inaudible expanden los límites de lo visible dejando aparecer imaginaciones sónicas como parte de la escena. La



oscuridad desde el diseño integral aproxima la experiencia sonora y reconstruye la percepción desde otras atenciones y afectos. El diseño sonoro es realizado por José Miguel Candela, los registros de campo por Javi Robledo Karapas, quien, a su vez, interactúa con diversas fuentes sonoras en escena. Francisco Cancino colabora en el entrenamiento y sensibilización de la voz y Rodrigo Ríos Zunino con asesorías sonoras y cimáticas. El diseño integral es de Katuska Valenzuela Castillo en colaboración con Isidora González Díaz.

Sonoridades

MATERIALIDADES
SONORAS EN
ESCENA

BOCINAS
VOZ

Andrea Jert Bustos (crédito de foto)

aguas memorias



En membrana la corporeidad se concibe como cuerpo-territorio, desde ahí se comparten herencias y experiencias de violencia y genocidio. Las aguas, como materialidad que nos contiene y compone, nos permiten pensar en las heridas de extracción y despojo compartidas y en la interdependencia que nos constituyen.

Un llamado a sintonizarnos con las fuerzas del agua para sostener las vidas, humanas y no humanas. La relación con el Río Mapocho emerge desde el deseo de recomponer afectivamente un encuentro anulado por la urbanización y los procesos coloniales-capitalistas

La pérdida de referencias habituales desde una corporalidad fluida en estado de flotación o mediante el uso del gel en los cuerpos que reduce las zonas de adherencia y de fricción en contacto, desplaza la intención de un hacer pre-determinado por un dejarse mover. Una inmersión sensible para contactarse de lo inesperado y para que la agencia se geste en la relación.

**Me inclino hacia el río y escucho
voces que susurran algo de
nuestras historias.**

**También un pulsar, punzar que se
deja sentir.**

**Cuando atiendo al habla de las
aguas, me hablan de las muertes
que han presenciado.**

**¿Cuántos dolores acunan?
¿Cuánta crueldad soportan?**

¿CÓMO HACER DE
LA CORPOREIDAD
UNA MEMBRANA
PERMEABLE?

¿QUÉ CAMBIARÍA SI
SUIERAS QUE LA
TIERRA TE ESTÁ
ESCUCHANDO?

¿QUÉ CAMBIARÍA SI
SUIERAS QUE LAS
AGUAS TE ESTÁN
TOCANDO?

¿QUÉ MODOS DE
ATENCIÓN DEBEN
CULTIVARSE, PARA
PROPICIAR LA
EXISTENCIA DE
MÚLTIPLES
PRESENCIAS?

MEMBRANA

BITÁCORA

aguas memorias

AGUAS
MEMORIAS
A GUAS
MAREAS

ENVOLVENTES,
CONTENEDORA,
VISCOSIDADES DE
VITALIDAD.

ENVOLVENTES,
CONTENEDORA,
VISCOSIDADES DE
VITALIDAD.

MAGMA ABRASANTE DE
MAR QUE ARRASA,
AGITACIÓN
HIDROTERRENAL,
TORRENTE DE PULSACIÓN
DOLOROSA.

BRUMA DE FLEMAS,
BILIS Y PUS.
PUNCIÓN SUDOROSA
OLEAJE DE CHORREO.

AGUAS MEMORIAS

ALUVIÓN CELESTIAL,
FUERZAS DESEANTES
IMPACTADAS DE
VORACIDAD,
DESPRENDIMIENTO
ACUOSO.

DRENAJE SILENCIADO.
HERIDAS BURBUJEANTES,
AGUAS DE COMPRESIÓN
AGUJEREA
VOCES AULLANTES DE MAR.

AGUAS DE TURBULENCIAS
DESGARRADORAS

FRACKING FRACKING
FRACKING FRACKING
FUCK FUNCK FUCKING
FRACKING FUCK
FUCK FUCK FUCK
FRACKING
FRACKING FUCK
FRACKING FUCK, FUCK,
FUCK, FUCK, FRACKING,
FUCK...

AGUAS DE TURBULENCIAS
DESGARRADORAS

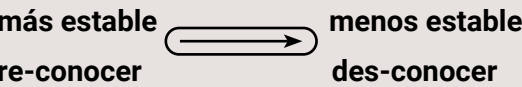
FRACKING FRACKING
FRACKING FRACKING
FUCK FUNCK FUCKING
FRACKING FUCK
FUCK FUCK FUCK
FRACKING
FRACKING FUCK
FRACKING FUCK, FUCK,
FUCK, FUCK, FRACKING,
FUCK...

prácticas de indagación

Uno de los procedimientos de indagación es “ojos cerrados”, así interrumpir el régimen de visibilidad con su temporalidad lineal y sus jerarquías sensoriales. El cerrar los ojos se despliega desde un compromiso perceptivo que implica, por una parte, una atención sin intención, permitiendo com-poner un presente donde convergen hábitos e inscripciones junto con registros no experimentados. Una atención no intencional, como propone Ferrando (2012), “abandona la búsqueda de sentido para centrarse y concentrarse en el instante mismo, más allá de toda voluntad de control” (pp. 74-74).

Esto permite, a su vez, que la intención pueda “germinar en el mismo instante de atención”. Y, por otra parte, implica encuentros que van desde un *re-conocer* con superficies que se encuentran en *mayor estabilidad* a un *des-conocer* con superficies que se encuentran en *menor estabilidad*, desde ámbitos físicos, afectivos, socioculturales y espirituales.

Otro procedimiento es *exorcizar la lengua*, donde lo erótico del *des-conocer* es la apertura a descolonizar las maneras habituales de estar en relación.



prácticas de indagación



des-conocer

PIEL COMO
MATERIALIDAD DE
PENSAMIENTO;
SE PIENSA CON,
DESDE Y A TRAVÉS
DE LA PIEL



intangible

La pregunta por qué contactamos cuando nos disponemos al contacto y cómo contactar lo intangible, atraviesa la práctica. Al entrar en contacto lo imperceptible excede cualquier apariencia hacia la representación.

**SIENTO SU PESO
TRASVASIARSE SIN LÍMITE**

**NO HAY LÍMITE
TODO SE VIERTE HACIA MÍ
UN PESAJE, PARA UN PASAJE
DE PESO Y ALGO MÁS.
LE LLAMAN PESO MUERTO.**



MEMBRANA

biomateriales

BITÁCORA

MEMBRANA VISCOSIDADES PLIEGUES

La artista visual Constanza Schmidlin colabora con el cultivo de celulosa bacteriana, criando y creando un manto que es parte de la escena. Una analogía a otras pieles y la potencia de experimentar la sensibilidad y fragilidad del contacto.

biomateriales



PREPARACIÓN
DEL MANTO DE
BIOMATERIALES
POR LA ARTISTA
CONSTANZA
SCHMIDLIN

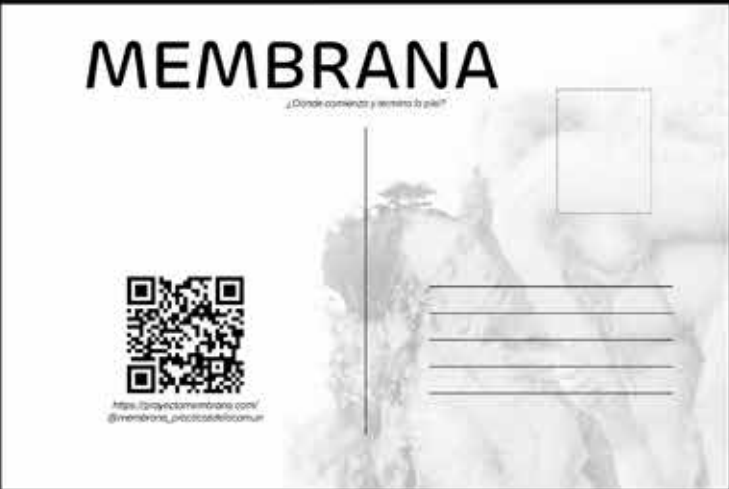
gráficas

La identidad gráfica de *membrana* es realizada por el artista contemporáneo Jaime San Martín Amador mediante un procedimiento visual que implica generar diversos registros de corporalidades en contacto a modo de ensamblajes utilizando Fotogrametría, para luego experimental su materialidad a través de cambios de escala, de iluminación y de textura, por ejemplo; y renderizados ya sea como imágenes fijas o animaciones breves que permitan exponer la volumetría construida.



2 DE LOS 4
DISEÑOS DE
POSTALES DE
MEMBRANA

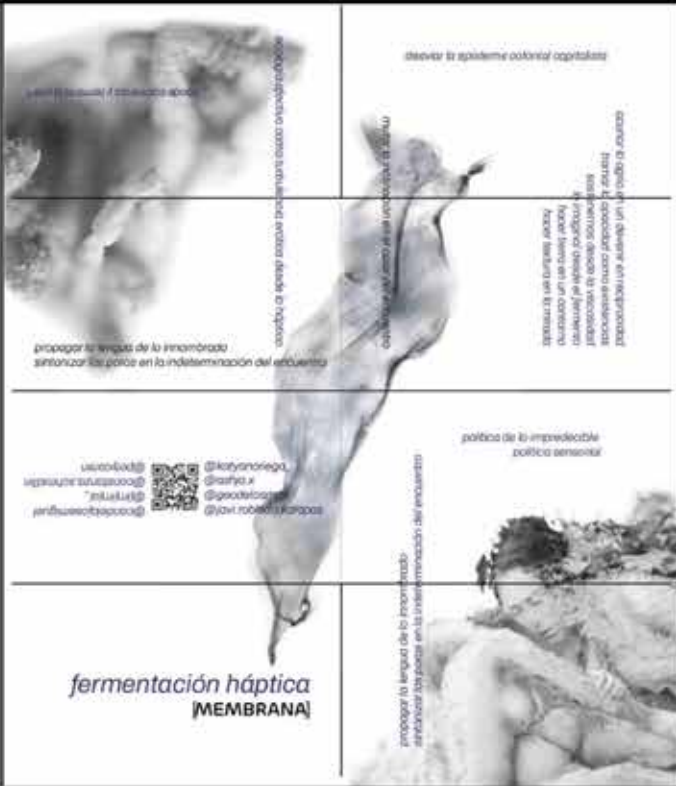
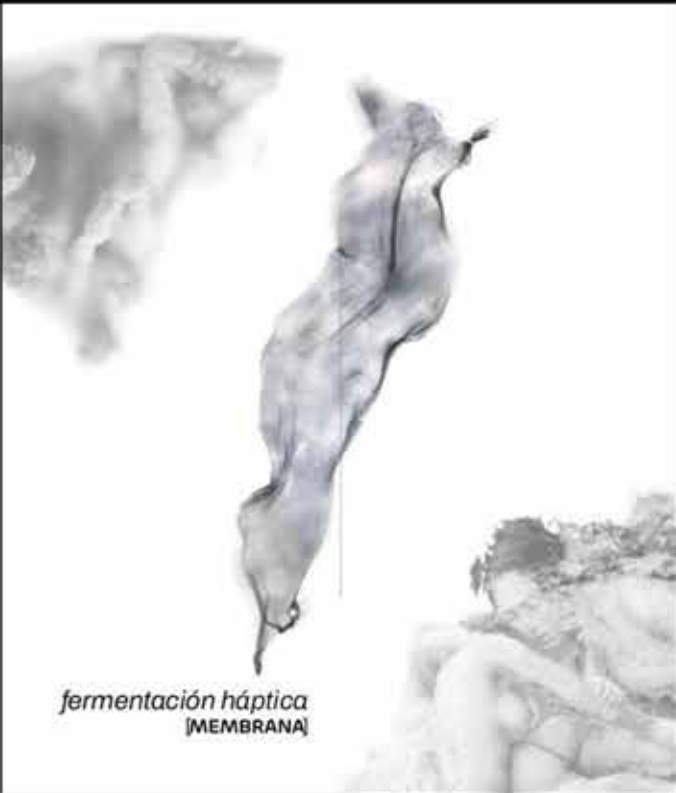
2. Fotogrametría
Técnica que consiste en reconstruir volúmenes tridimensionales a partir de una secuencia de imágenes fijas tomadas desde multiplicidad de perspectivas.



REVERSO
DE LA POSTAL

gráficas: fanzine

Membrana es parte del Festival FAD - Fermentos, Artes y Disidencias a partir de Fermentación háptica, performance y fanzine que invita a sumergirnos en la visualidad háptica para hacer de la temperatura el eje orientador del contacto en un presente politizado de sensorialidad.



CO-CREARNOS
DESDE EL
CONTACTO ES UN
RECONOCIMIENTO
DE LA
VULNERABILIDAD
MATERIAL DE LAS
CORPOREIDADES
PUESTAS EN
RELACIÓN



Con membrana invitamos a sintonizar(nos) a través del encuentro y desafiar las trayectorias habituales desde irrupciones sensoriales que propician aperturas a otras escalas de afecto, donde lo imperceptible encuentra espacio de aparición.

Un encuentro de superficies rugosas de pliegues y porosas prestas a la acción, que se (com)pone en interdependencia desde la habilidad de responder con responsabilidad -respons-habilidad, como diría Haraway. Donde la improvisación como procedimiento acontece desde un compromiso perceptivo, sensorial, cinético, histórico y afectivo en el encuentro, lo que permite converger la atención sin intención, focal y global al presente desde una permeabilidad que transforma la aparente exterioridad/interioridad en un contacto, intra-acción que se despliega en un espaciotiempo donde se superponen temporalidades en un momento-lugar-contexto.

El sonido como experiencia háptica hace de la escucha un canal que excede lo coclear y de la piel una indeterminación de los límites de su contorno.

Las materialidades tonales, gravitatorias, energéticas y vibratorias, traman memorias desde una confianza gestada en el encuentro, desde un modo de encontrarnos

abierto a la transformación en el cuidado; un cuidado en reciprocidad como posibilidad de múltiples existencias.

Invitamos a parpadear la oreja, para actualizar una tridimensionalidad de vectores que podrían hacer de la escucha un contacto. Interacciones móviles, de intersecciones, de fugas, amplificaciones y oscilaciones donde el sonido y la sensación son inaprensibles en su totalidad. Habilitar tecnologías somáticas desde la escucha y el tacto es o, podría ser, re-conocer el sabor de la densidad, de la multiplicidad y la co-creación; donde no es posible experimentar el tacto o la escucha u otros sentidos de manera pura, como lo propone su clasificación al escindirlos unos de otros. Desde ahí la sinestesia es pluralidad y potencia de encuentros indeterminados que se afectan y nutren mutuamente.

Membrana pone en juego las tecnologías somáticas desde la experimentación y apuesta a hacer de las materialidades presentes una corporeidad de relaciones. Lo imperceptible como posibilidad de lo inacabado en un contacto háptico y aural - lo inacabado como potencial de múltiples existencias - una posibilidad para hacer de la textura una mirada - la opacidad como construcción relacional.



EN TIEMPOS DE
SOBREVIVENCIAS,
DE MEMBRANAS
RÍGIDAS,
PARALIZADAS,
OBSTRUIDAS DE
SILICIOS Y
CILICIOS,
AGÓNICAS,
ANESTESIADAS Y
CLASIFICABLES,
SE INICIA EL
EXORCISMO,
UNA FRACTURA
AL CONTINUO
PARA DEJAR
APARECER
ESA MEMBRANA
MONSTRUOSA,
EXCEDIDA EN SUS
LÍMITES Y
AFECTOS,
INDETERMINADA.

MEMBRANA

Referencias Bibliográficas:

- **Bardet, M., Tampini, M. y Zuan, J. (2022).** *Improvisar en danza.* Traducciones y distorsiones. 2(da)en papel.
- **Ferrando, B. (2012).** *Arte y cotidianidad hacia la transformación de la vida en arte.* Árdora.
- **Haraway. D. (2019).** *Seguir con el problema. Generan parentesco en Chthuluceno.* Consonni.
- **Prosser, J. (2001).** *Skin memories.* En S. Ahmed y J. Stacey (Eds.), *Thinking Through the Skin.* Routledge.



Dirección artística y performance: Poly Rodríguez Sanhueza.

Performance y co-creación: Georgia Del Campo Andrade, Kamille Gutiérrez Kuruz ,
Katya Noriega Arancibia, Soledad Medina, Javiera Sanhueza.

Diseño sonoro: José Miguel Candela.

Registro de campo y activación sonora: Javi Robledo Karapas.

Diseño Integral: Katiuska Valenzuela Castillo.

Asistencia dirección artística: Marta Núñez.

Asistencia de diseño: Isidora González Díaz.

Registro escénico experimental: Jaime San Martín Amador.

Audiovisual: Felipe Díaz Galarce.

Producción: Marcela Olate Vega.

Comunicación: Angela Godoy.

Diseño bitácora: Rosa Santoni

Colaboraciones: Constanza Schmidlin - cultivo de celulosa bacteriana, Francisco Cancino - asesoría en voz, Abel Muñoz Retamal - asesoría hidráulica, Rodrigo Ríos Zunino - asesoría cimática y sonora, Sierra - residencia de arte y plataforma, Pliegue, Centro marabunta, Departamento de Danza y Foro de las Artes: DiCREA Universidad de Chile.

proyectomembrana.com

@membrana_practicadelocomun



PRE-INDIVIDUO:

UN REENCUENTRO Y UNA PROPUESTA EN PROCESO

Luis Corvalán, Andrés Benjamín, Sergio Patricio

El origen de Pre-Individuo reside en la intensidad de un reencuentro. Fue en un café del corazón de Santiago donde, a través de un simple abrazo, las memorias dispersas de la juventud encontraron un punto de convergencia inesperado. Ahora adultos, volcados en trayectorias artísticas diversas y recorridos vitales por distintos territorios, descubrimos que nuestro diálogo era mucho más que una evocación del pasado: era el inicio de una nueva búsqueda, tejida desde lo común, la intuición y una energía latente difícil de nombrar pero imposible de ignorar.

PRE - INDIVIDUO





Aquella sesión inaugural se transformó en un espacio de reconocimiento mutuo, donde las experiencias y saberes acumulados adquirieron un sentido renovado. Las palabras que compartimos —a veces tan cotidianas como los gestos y miradas de ese encuentro— comenzaron a construir un territorio fértil, predispuesto a la exploración sin garantías ni certezas, solo la confianza en lo compartido. Pronto, la presencia de Andrés Benjamín, joven artista y arquitecto, otorgó a la reunión una dimensión material y simbólica inesperada: la greda y las vasijas, portadoras de memoria ancestral, abrieron paso a una investigación en la que el cuerpo y la tierra dialogan sin jerarquías.

De este modo, *Pre-Individuo* no es tanto un nombre como una pregunta viva sobre la colectividad, el error, la vibración y la intuición. Su propuesta poética es, ante todo, una invitación: ¿qué resuena en nosotros antes de convertirnos en individuos?, ¿cuáles fuerzas latentes configuran la búsqueda? El proyecto se convierte así en umbral, donde lo personal y lo común se entrelazan, invitando al lector a adentrarse en una experiencia pensada para ser compartida y continuamente redefinida.



PRE-INDIVIDUO:

UN REENCUENTRO Y UNA PROPUESTA EN PROCESO

Luis Corvalán, Andrés Benjamín, Sergio Patricio



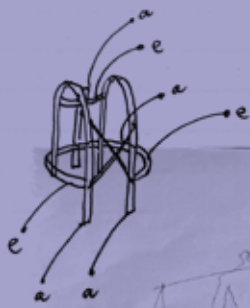
PRE - INDIVIDUO



Este reencuentro no solo revitalizó la memoria afectiva, sino que propició una apertura hacia la experimentación artística desde la colectividad y el diálogo interdisciplinar. Al entrelazar nuestras trayectorias, surgió la posibilidad de concebir la creación como proceso abierto y mutable, en donde el error y la intuición constituyen fuerzas motrices tanto epistemológicas como estéticas. En esa intersección, la práctica creativa cobra un sentido ritual, similar a una investigación encarnada en la frontera entre lo personal y lo común.

Desde este espacio híbrido, *Pre-Individuo* transita hacia una reflexión y praxis orientada por la materialidad y la vibración. Así, el proyecto evoluciona y se problematiza como un proceso **coreo-objetual vibratorio: una dinámica donde los límites entre cuerpo, materia y memoria se desdibujan y se reconfiguran a partir del diálogo entre materiales y corporalidades**. Aquí, la creación ya no se concibe como resultado definido, sino como organismo vivo y laboratorio de transformación, en el que la acción humana y la resonancia de los objetos constituyen el eje central de la experiencia escénica.





colinas
negativas

caracteres
positivos
fuerzas
barridos
energía

agua
fria

¿Baila SO ÚTIMO
SO E NO?

¿QUÉ ES LO
QUE PUNCA
HABITA?

si se deja de chover, un constructo con origen
los vientos y espantos vanidosos con los vientos, los
vientos vanidosos, vanidosos con los vientos



x6

x2

x4

x6

formas de amor
cuando
amamos al cuerpo.

¿Si fecunda un
rio, que sona
nias?

¿A QUÉ LE
TEMES?
¿Dónde ESTÁ
TU NATURALERA?

SEXUAL PRE/E
KIDA?



manabana - obligada
instrumento - conducto
donde se - avanza
completo - avanza
exterior - exterior
avanza - exterior

una del constructo
la separación de la energía
y la energía.

agua?

¿CÓMO SE MUOVE
SU ESPÍRITU?



los nombres
del cuerpo.

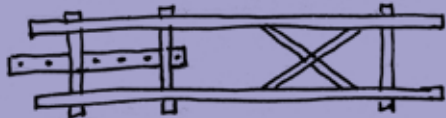
'el alfonso'



los
el mundo
del
mundo
del
mundo
del
mundo

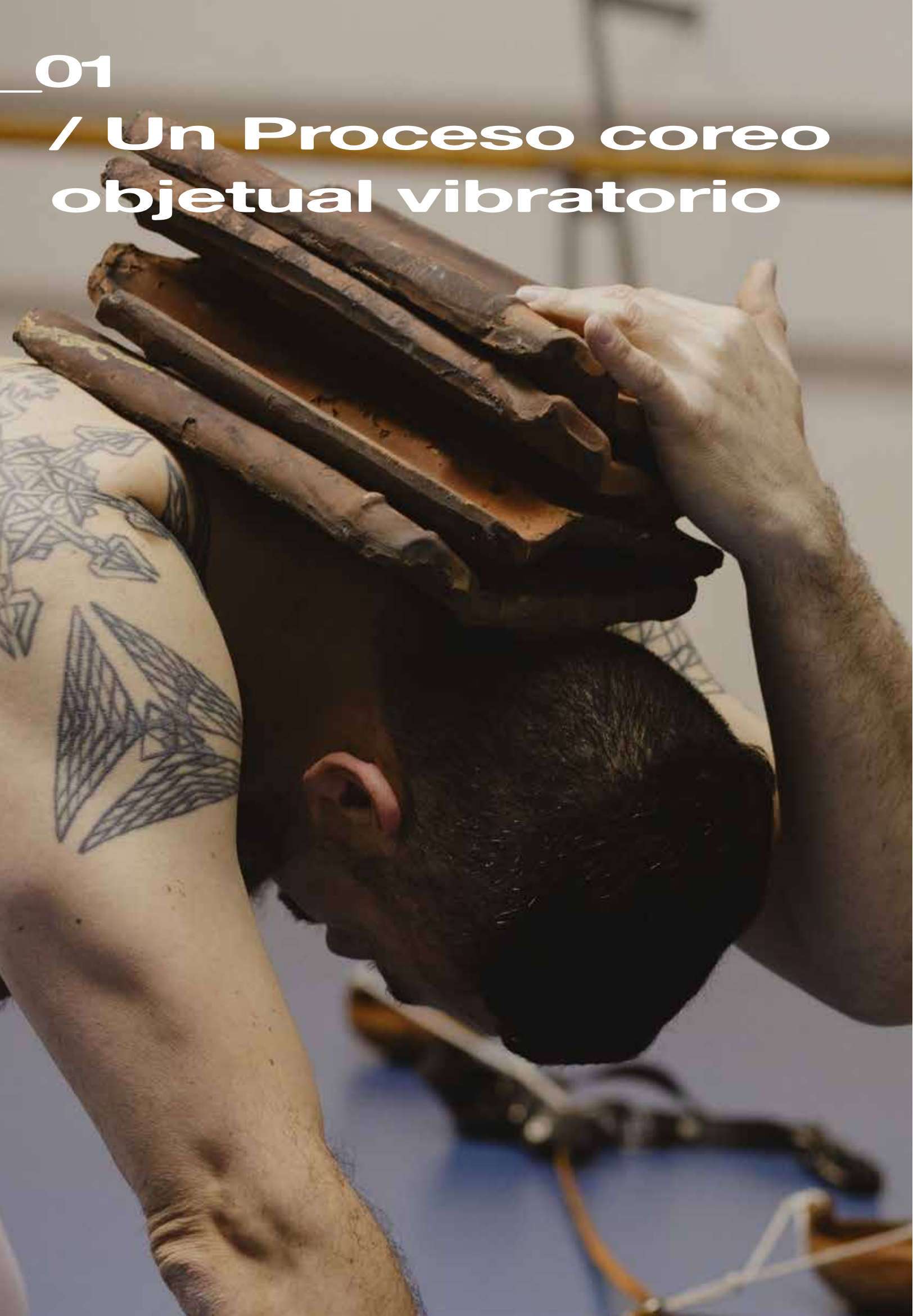
1. cómo se ~~mueve~~ los cuerpos / conductos / cómo se ~~construye~~ (construye)
2. de materia del agua
3. los vientos se construyen
4. sacar los ecos hacia el exterior
5. el viento por el viento / los vientos / sacar vientos
6. la depresión / la depresión / la depresión
7. Análisis de la depresión / el análisis de la depresión / el análisis de la depresión

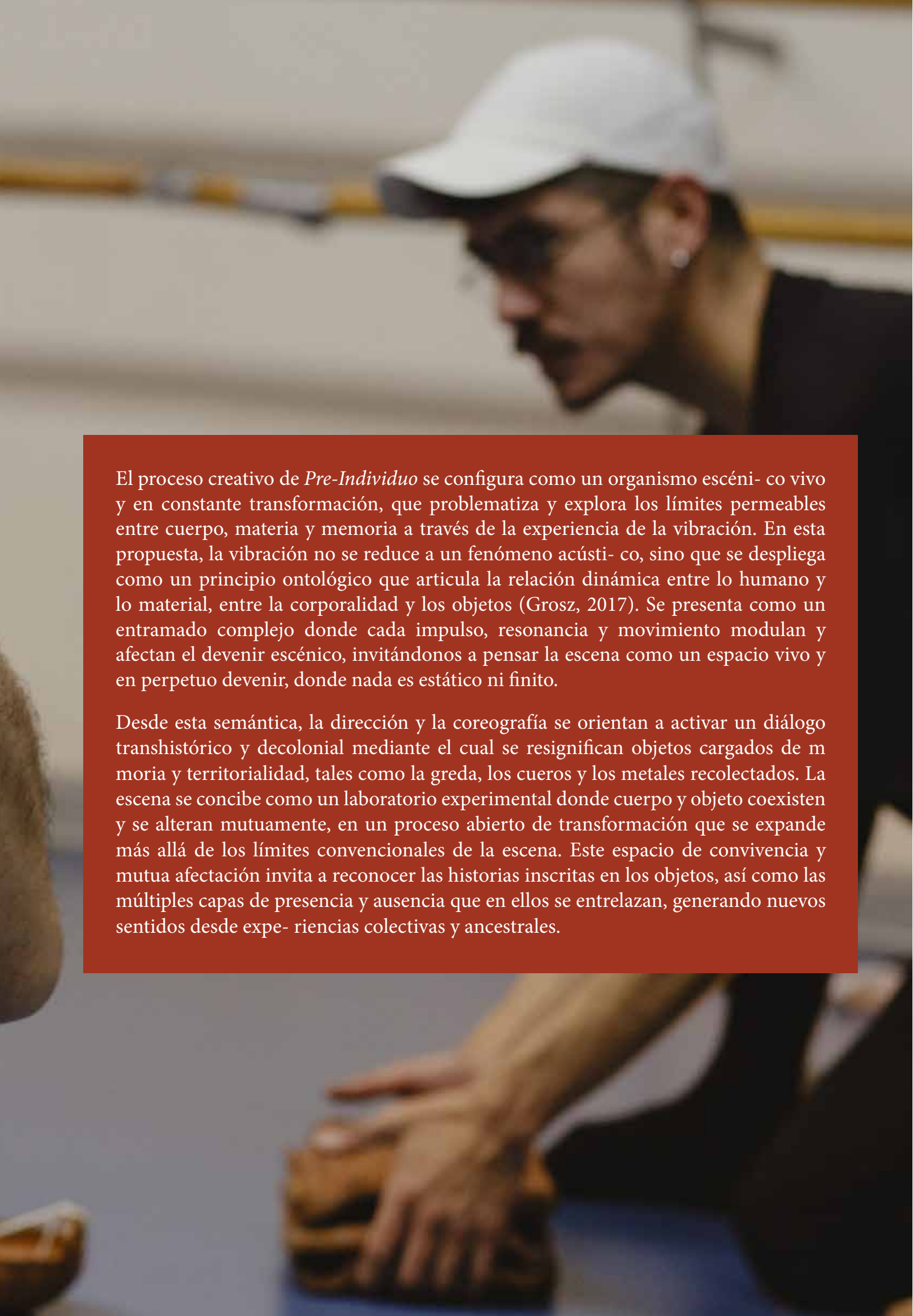
¿Cómo se
baila la
Tragedia de
la guerra?



01

/ Un Proceso coreo objetual vibratorio





El proceso creativo de *Pre-Individuo* se configura como un organismo escénico vivo y en constante transformación, que problematiza y explora los límites permeables entre cuerpo, materia y memoria a través de la experiencia de la vibración. En esta propuesta, la vibración no se reduce a un fenómeno acústico, sino que se despliega como un principio ontológico que articula la relación dinámica entre lo humano y lo material, entre la corporalidad y los objetos (Grosz, 2017). Se presenta como un entramado complejo donde cada impulso, resonancia y movimiento modulan y afectan el devenir escénico, invitándonos a pensar la escena como un espacio vivo y en perpetuo devenir, donde nada es estático ni finito.

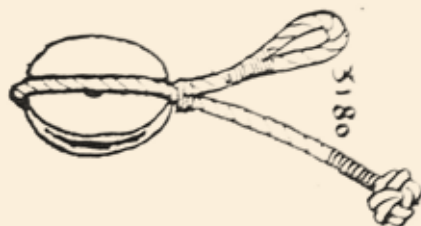
Desde esta semántica, la dirección y la coreografía se orientan a activar un diálogo transhistórico y decolonial mediante el cual se resignifican objetos cargados de memoria y territorialidad, tales como la greda, los cueros y los metales recolectados. La escena se concibe como un laboratorio experimental donde cuerpo y objeto coexisten y se alteran mutuamente, en un proceso abierto de transformación que se expande más allá de los límites convencionales de la escena. Este espacio de convivencia y mutua afectación invita a reconocer las historias inscritas en los objetos, así como las múltiples capas de presencia y ausencia que en ellos se entrelazan, generando nuevos sentidos desde experiencias colectivas y ancestrales.



3194



3136



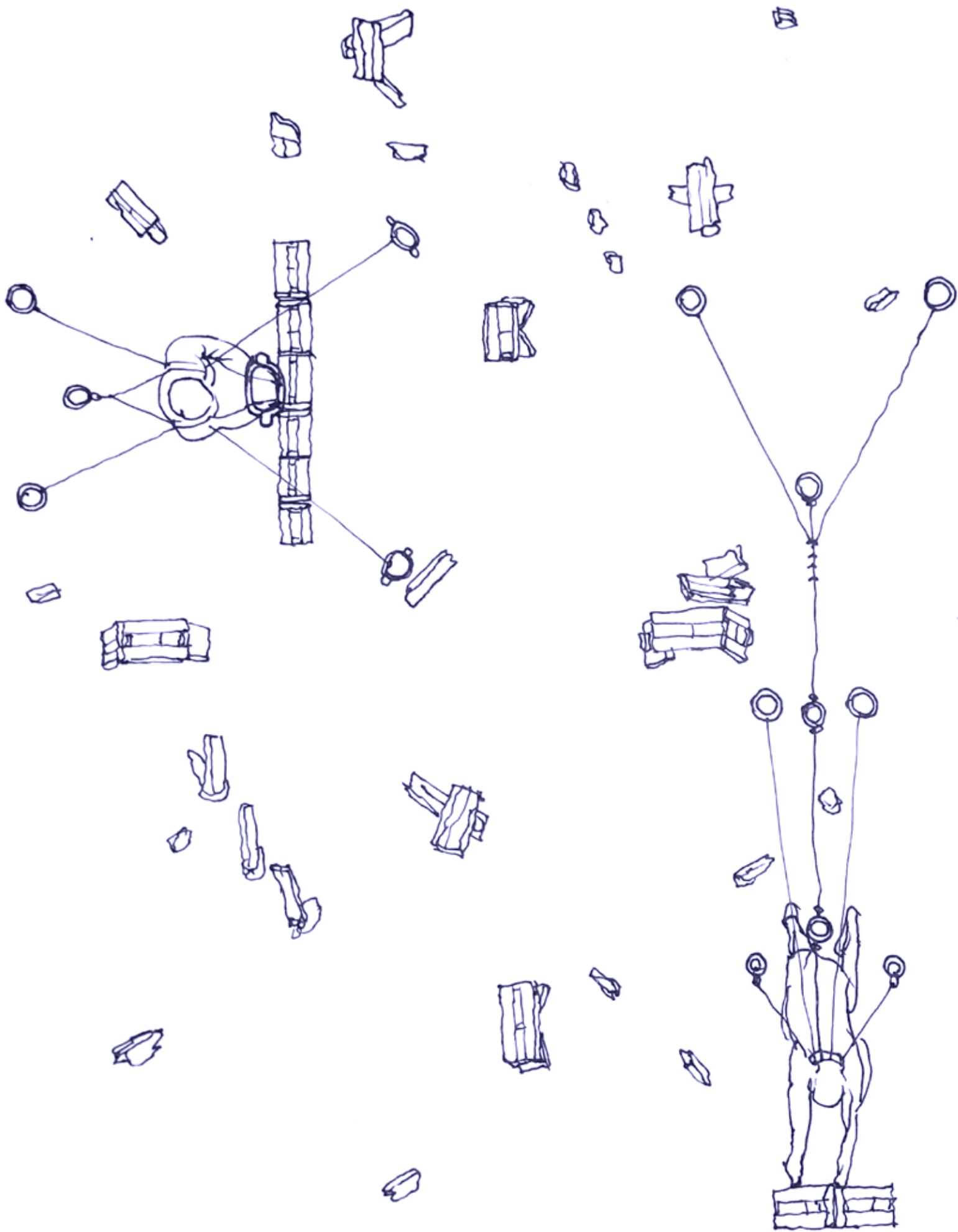
3180



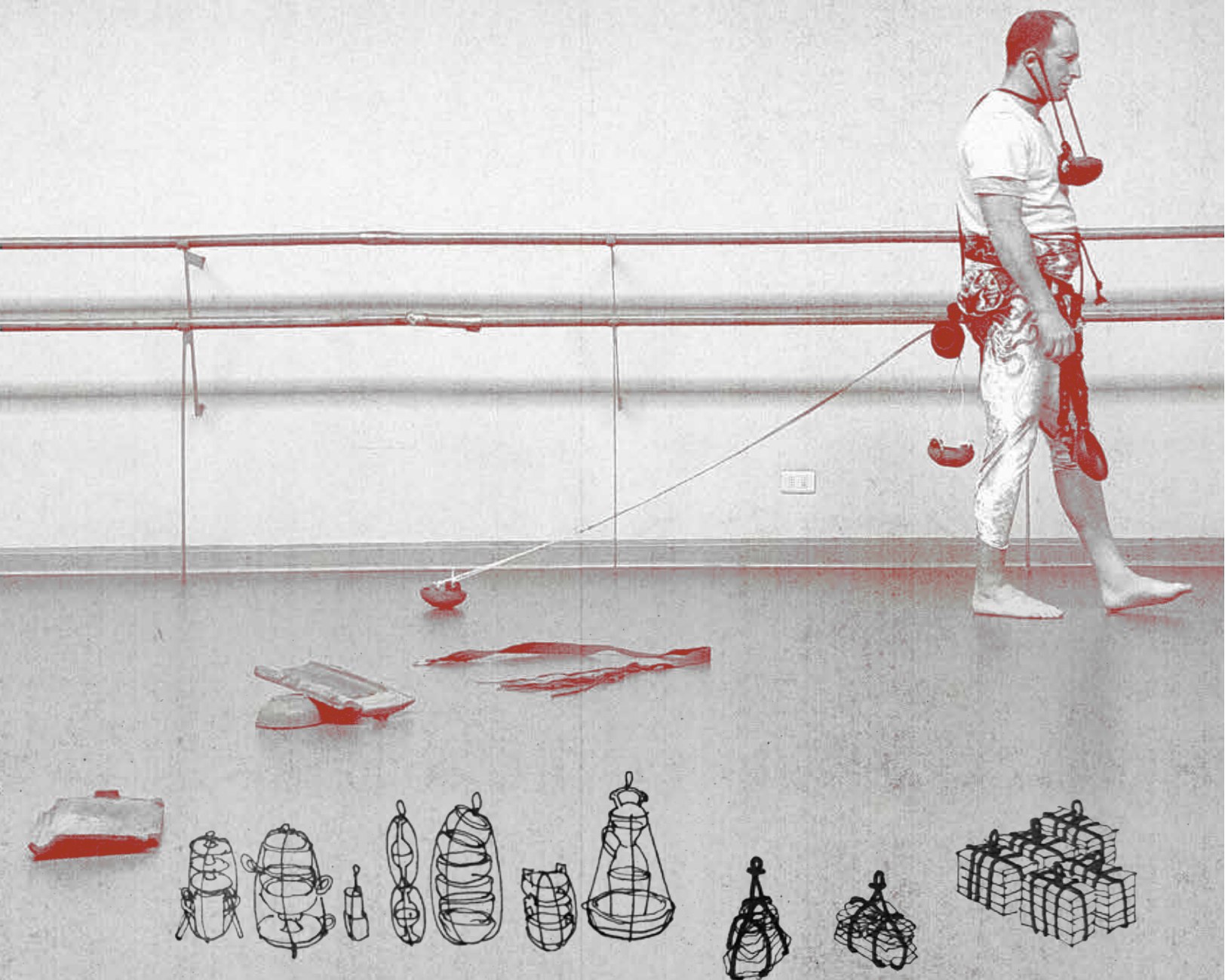


El proceso creativo que llevamos adelante fluye en la intersección de lenguajes diversos—danza, performance e instalación— y nos invita a explorarla encarnación y desintegración del “pre-individuo”, concepto filosófico desarrollado por Elizabeth Grosz en *The Incorporeal* (2017). Grosz planteó que lo incorpóreo no es simplemente la negación o ausencia de materia, sino una condición ontológica que **cohabita y se entreteje en lo corporal y material**. Así, el cuerpo no se presenta como una entidad fija y cerrada, sino como un campo dinámico de continuas transformaciones, intensidades, resonancias y virtualidades que trascienden la mera tangibilidad. El “pre-individuo”, entonces, aparece como un umbral abierto y vivo, un entramado donde fuerzas materiales y vitales se fusionan antes de constituir la forma definitiva del sujeto.

Este enfoque se enriquece con la noción de **propiocepción introspectiva** que André Lepecki desarrolla en su análisis de la danza pequeña. Lepecki sostiene que la propiocepción no es solo un proceso cognitivo, sino una experiencia de atención profunda, donde el cuerpo entero se convierte en objeto de percepción intensiva. Durante estados de inmovilidad, el intérprete **atiende a las vibraciones, temblores y ajustes corporales** que fluyen entre el núcleo de la subjetividad y la superficie corporal, creando un espacio indefinido para la microexploración del potencial múltiple de subjetividades y corporalidades que en otras circunstancias permanecen invisibles (Lepecki, 2011).



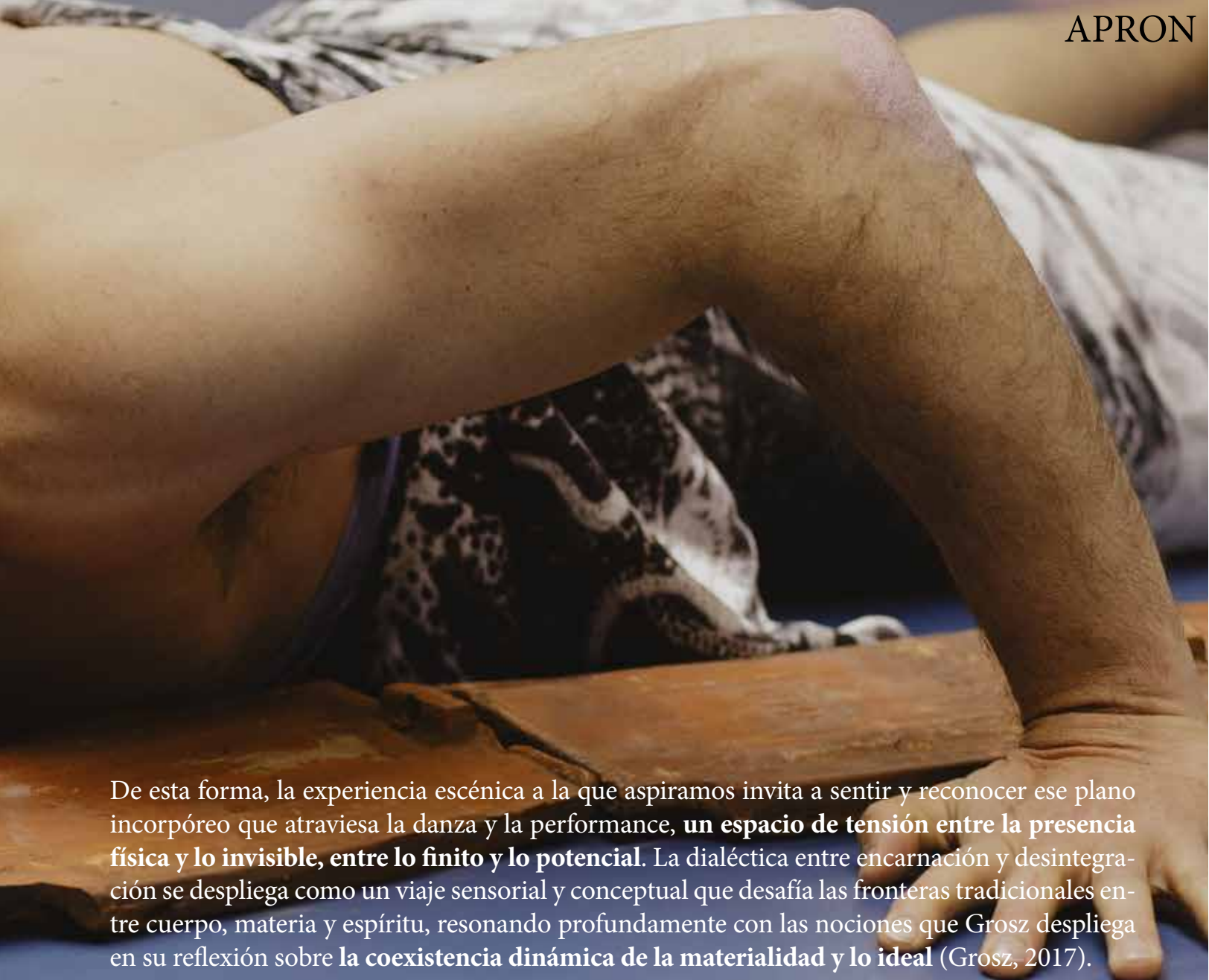
En el proceso creativo de *Pre-Individuo*, esta comprensión de la propiocepción introspectiva se vuelve clave para articular una experiencia que abarca la fisicidad y lo invisible, el tiempo y la memoria, el cuerpo en constante devenir y la materia que lo rodea. Como apunta Lepecki, “el cuerpo, lejos de rivalizar con el mundo, es al contrario el único medio a mi alcance para llegar al núcleo de las cosas, al hacer de mí mismo un mundo y de las cosas, carne” (2011, p. 540). Este enfoque poético y crítico otorga a la propuesta coreográfica una dimensión de resistencia, donde cada detalle táctil y vibratorio se convierte en un espacio político y existencial en el que “la pequeña danza” despliega su potencia subversiva y expansiva (Lepecki, 2011).



PRE - INDIVIDUO

A photograph of a man lying on his side on a blue surface. His head is resting on a rectangular wooden board. He has dark hair and a beard. The image is partially cropped on the right side. The text "PRE - INDIVIDUO" is overlaid in white at the top.

PRE - INDIVIDUO



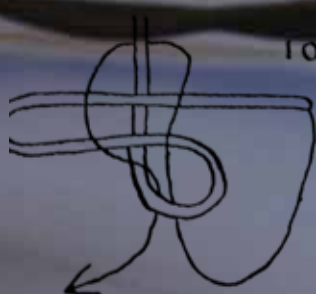
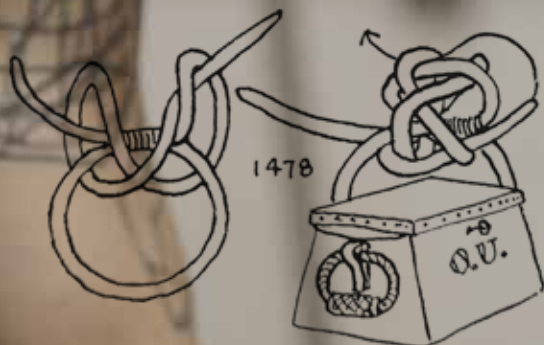
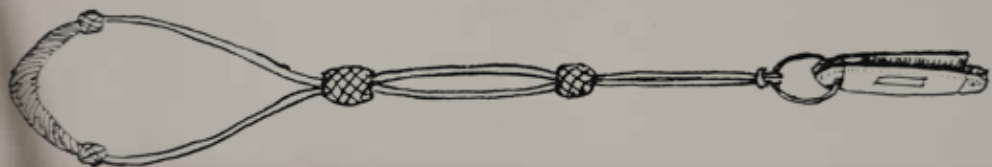
De esta forma, la experiencia escénica a la que aspiramos invita a sentir y reconocer ese plano incorpóreo que atraviesa la danza y la performance, **un espacio de tensión entre la presencia física y lo invisible, entre lo finito y lo potencial**. La dialéctica entre encarnación y desintegración se despliega como un viaje sensorial y conceptual que desafía las fronteras tradicionales entre cuerpo, materia y espíritu, resonando profundamente con las nociones que Grosz despliega en su reflexión sobre **la coexistencia dinámica de la materialidad y lo ideal** (Grosz, 2017).

El centro de esta propuesta es la **vibración**, entendida no sólo como un fenómeno sonoro, sino también como un **mecanismo de resonancia y conexión** que activa la potencia oculta de materiales, cuerpos y memorias. A través de esta vibración, se establece **un diálogo constante que redefine los límites y las potencialidades** de los elementos en escena. La acción humana adquiere el rol de agente transductor, capaz de activar y revelar propiedades invisibles e inesperadas en los objetos, generando un ciclo continuo de retroalimentación y transformación: un proceso coreo-objetual vibratorio que cuestiona y expande las nociones convencionales de coreografía y escenografía.

El proceso está en plena construcción y evolución. Nuestro equipo se reúne semanalmente para prácticas ritualizadas que denominamos **Pre-Individuo**, espacios donde la retroalimentación y la experimentación son claves. A estas sesiones invitamos a personas diversas que aportan miradas frescas y críticas, enriqueciendo el diálogo creativo. Además, contamos con la colaboración activa de creadores como Margarita Valdés, Ika Silva y Tom Chenette, cuyas experiencias y perspectivas contribuyen significativamente al desarrollo del proyecto. El acompañamiento teórico y crítico está a cargo de la Dra. Pamela Caruncho, cuyo aporte sostiene y fundamenta la investigación desde una perspectiva profunda y contextualizada.

Así, **Pre-Individuo** se manifiesta como un laboratorio vivo y en apertura constante, donde cuerpo, materia, memoria y teoría convergen en un proceso de creación en marcha, sin conclusiones definitivas, que invita a la exploración, al pensamiento colectivo y a la transformación sensible.





1073



/ Fenomenología experimental y variación de perspectiva como método de investigación

En *Pre-Individuo*, nuestra metodología nace desde una experiencia vivida, que nos invita a explorar profunda y sensiblemente el cuerpo, la materia y la memoria. Evocamos la riqueza plural de saberes ancestrales sudamericanos, que no solo nos inspiran, sino que resignifican esta vivencia. Este camino nos convoca a expandir la percepción desde una fenomenología experimental, una forma de acercarnos a la experiencia que pone en el centro la sensación inmediata, la corporeidad y el ritmo vital, reconociendo que el conocimiento también brota de la intuición, el cuerpo y la memoria compartida, tal como reflexiona Elizabeth Grosz en su obra *The Incorporeal* (2017).

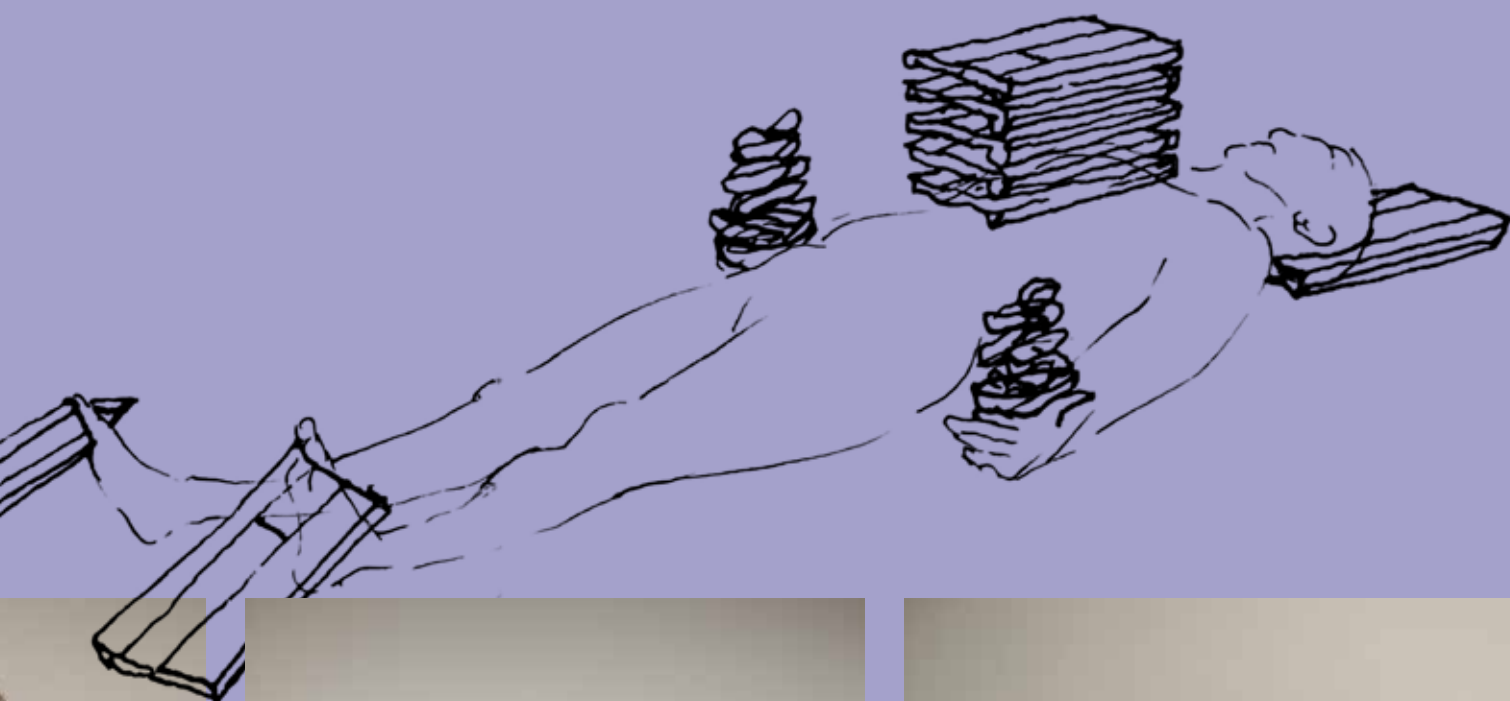
En la escena, nuestra investigación se despliega en capas entrelazadas que dialogan entre sí. Andrés, como el tejedor de este espacio vivo y dinámico, construye una instalación que se rehúsa a ser estática: constantemente muta, articulando temporalidades discontinuas y superpuestas similares a las que laten en los pulsos ancestrales y rituales, un concepto afín a las redes temporales planteadas por Fernando Zalamea (2017), quien describe cómo el tiempo no es lineal, sino un entramado complejo de momentos que se superponen y amalgaman. Los objetos de greda, cuero y metal no descansan con nosotros; se transforman, se reordenan, y en su presencia activa nos invitan a experimentar el espacio desde múltiples perspectivas sensibles y rituales, mostrando que la materialidad vive y comunica en constante devenir.

Esta radicalización de la experiencia sensible se plasma, por ejemplo, cuando desafiamos el espacio introduciendo objetos duros sobre un suelo blando. Ese gesto disruptivo genera nuevas formas de habitar el movimiento, donde la danza no solo responde mecánicamente sino que dialoga con el espacio y los materiales, desplegando una coreografía inédita. Esta interacción transforma el espacio en un ritual emergente, desconocido,

una vibración ancestral que resuena en todos nosotros y convoca memorias sensibles que atraviesan tiempos y cuerpos. Tales procesos evocan la vibrante microscopía del cuerpo propuesta por André Lepecki (2011), donde la atención y la propiocepción se vuelven actos revolucionarios en el espacio performativo.



Este movimiento implica también una variación profunda de perspectiva hacia los objetos cotidianos que usamos —vasijas, piezas de greda recolectadas y usadas—, que superan su función como simples testigos del pasado para recuperar una potencia vital y presencia activa. Comprendemos, siguiendo a Grosz (2017), que existe en todo material una “reserva de potencialidades”, una fuerza intrínseca que anima lo aparentemente inerte. Estos objetos, vivos en su carga histórica y energética, habitan la escena en calidad de agentes activos de memoria, en diálogo con epistemologías indígenas y otras cosmovisiones ancestrales que reconocen en ellos saberes y energías fundamentales, tal como Walter Mignolo (2011) argumenta desde una perspectiva decolonial.







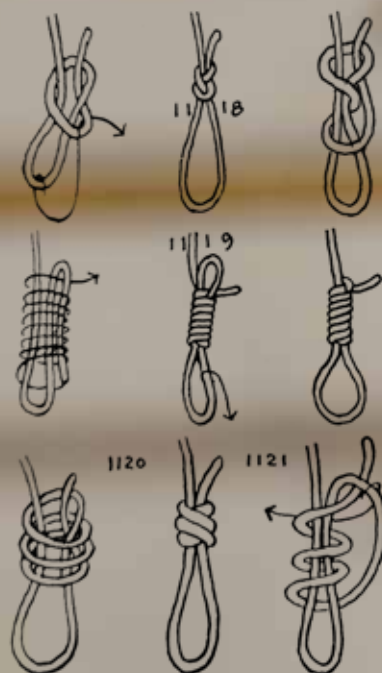
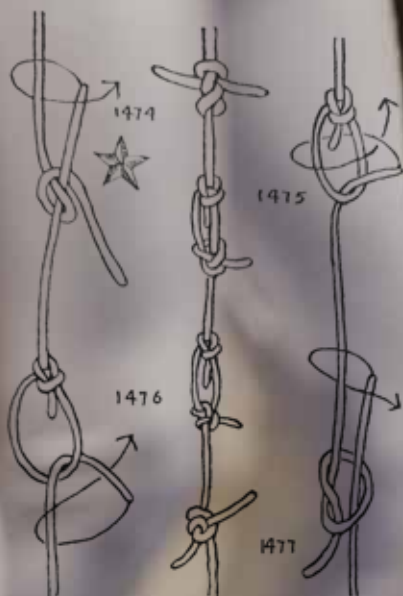


El proceso creativo se sostiene gracias al acompañamiento teórico reflexivo de la Dra. Pamela Caruncho y la guía intercultural de Eduardo Huanchicay, quienes aportan miradas críticas y éticas fundamentales desde los estudios decoloniales y la valoración profunda de las “tecnologías ancestrales”. Su acompañamiento es clave para mantener una proximidad respetuosa, vital y rigurosa con los saberes originarios, integrándolos en un diálogo vivo que alimenta nuestra creación contemporánea y evita la apropiación superficial.

Concebimos nuestra metodología artística como un proceso pausado, colectivo y ritual, en el que la experiencia sensible y la reflexión crítica se entrelazan y se sostienen mutuamente. Este proceso, más que una técnica, se expresa como una práctica de apertura que invita a descubrir nuevos horizontes de sentido y transformación desde un lugar situado y empático. En este escenario, la atención especial a las ontologías y cosmovisiones ancestrales sudamericanas que nos habitan y atraviesan no excluye otras miradas, sino que enriquece el diálogo con nuestras propias raíces, de la mano de Antonio Pizza (2012), quien habla del patrimonio histórico como un campo vivo donde conviven el tiempo de las ruinas y las ruinas del tiempo, abriendo la visión a temporalidades y memorias superpuestas y complejas. En esta dinámica, nos resulta indispensable tejer simultáneamente visiones múltiples y plurales que permitan construir contemporaneidades justas y diversas.



/ Objetos coreográficos



Los objetos que recolectamos — vasijas de greda, tejas de arcilla, cueros, arneses, cuerdas y dedales de coser— no son para nosotros simples utilería o decorado pasivo. Los concebimos como objetos coreográficos, agentes activos que modifican de forma profunda nuestro proceso creativo y la experiencia escénica. Su potencia reside en la capacidad de afectar directamente la coreografía, generando nuevas dinámicas corporales y espaciales a partir de su materialidad y de la sensibilidad que convocan.



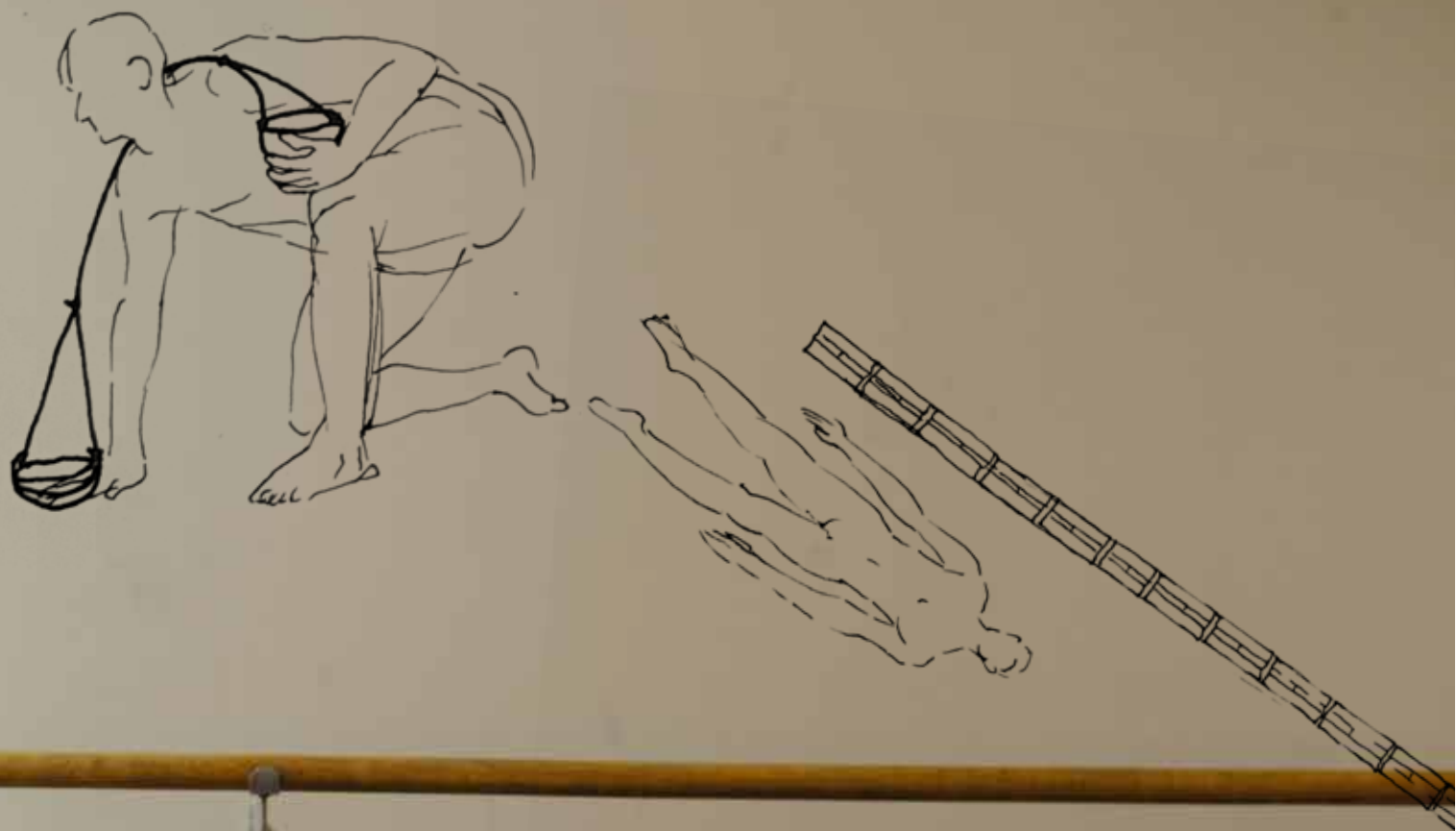
En este entramado, el rol de Andrés, a quien nombramos “El Artesano, Constructor y Obrero de la Escena”, se vuelve fundamental. Andrés teje y retuerce contextos, armando y desarmando en vivo las instalaciones. Así, el escenario deviene organismo cambiante, un cuerpo que condiciona y alimenta las relaciones entre nosotros, los intérpretes, y los materiales. Los objetos —más que elementos estáticos— se presentan como transductores materiales, capaces de mediar entre capas temporales superpuestas y experiencias múltiples, en sintonía con la teoría de Gilbert Simondon (2009).

Este trabajo con la materialidad no solo transforma nuestros cuerpos en movimiento, sino también nuestra relación con el tiempo y con el mundo. Cuando manipulamos estos objetos, la coreografía se abre a lo imprevisto: emergen resistencias, texturas que nos exigen una adaptación constante, y espacialidades que se reinventan en cada gesto. La dirección explora esa tensión que oscila entre la mimetización y la deconstrucción de gestos ritualísticos o ceremoniales, dialogando con las ideas de Elizabeth Grosz (2017) sobre la corporeidad y la materialidad como fuerzas vivas. El vestuario, lejos de ser un accesorio, deviene extensión híbrida del cuerpo-objeto, intensificando la experiencia sensorial y simbólica.

Pero esta práctica no puede desligarse de una reflexión crítica sobre la historia y los regímenes de saber que han moldeado nuestra relación con los objetos, la naturaleza y el tiempo. En este sentido, la noción de *Defensa de la Vida-Tierra* (Arce Pimienta, 2020) nos resulta indispensable como horizonte conceptual. Esta aproximación, enraizada en las luchas de pueblos del Sur global, interpela la lógica colonial moderna que escindió al ser humano de la Naturaleza y que instauró una visión extractiva y utilitaria de los materiales. Nos recuerda que los objetos con los que trabajamos no son simples recursos, sino fragmentos de tierra transformada, huellas de prácticas ancestrales y afectivas que persisten en el presente.

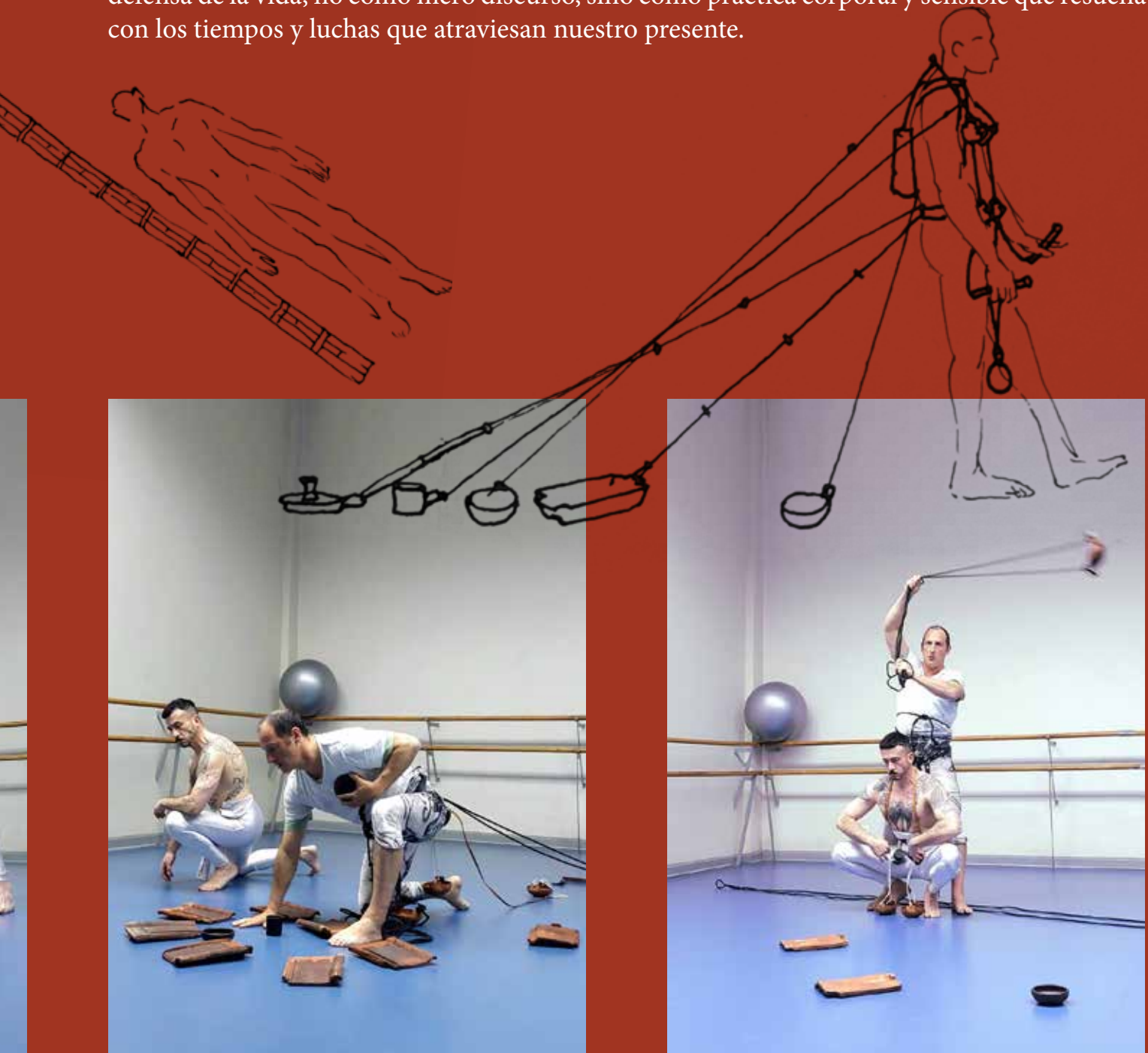
Desde la crítica a la *colonialidad* del saber, entendemos que la modernidad eurocéntrica impuso un único régimen de conocimiento, negando otras racionalidades epistémicas (Arce Pimienta, 2020). Esa separación tajante entre sujeto y objeto, humano y naturaleza, ha condicionado históricamente la relación con la Tierra, convirtiéndola en recurso explotable. Nuestro proceso creativo busca, de manera simbólica y práctica, impugnar esta lógica: no consideramos a los objetos como meros instrumentos a ser usados, sino como presencias con agencia que interpelan la acción del bailarín y transforman la escena en territorio compartido.





Aquí los saberes ancestrales cobran importancia, no como vestigios folclóricos, sino como prácticas vivas que plantean formas de conocer-sentir la Tierra y de habitar el tiempo. En nuestra investigación, tratar con cueros, greda o arcilla es un modo de escuchar esos otros saberes, incorporando en la danza un aprendizaje que no proviene únicamente del cuerpo humano, sino de la reverberación sensible entre materia y gesto. Así como la Defensa de la Vida-Tierra plantea una política de cuidado, sanación y preservación de lo vivo (Arce Pimienta, 2020), nosotros buscamos un gesto escénico que se sintonice con esa ética del habitar no antropocéntrico, donde el escenario mismo se convierte en territorio en disputa y en reconstrucción.

El trabajo coreográfico con los objetos deviene, entonces, un ejercicio de descolonización: rompe con la separación sujeto/objeto al permitir que la materialidad actúe como maestra y no como subordinada. De este modo, los objetos escénicos funcionan como mediadores entre memorias históricas, saberes invisibilizados y prácticas corporales contemporáneas, abriendo un diálogo vivo con tradiciones ancestrales, con la materialidad de la Tierra y con la necesidad urgente de repensar nuestra coexistencia. En este cruce, la danza se inscribe en una ética de la defensa de la vida, no como mero discurso, sino como práctica corporal y sensible que resuena con los tiempos y luchas que atraviesan nuestro presente.





Los objetos que recolectamos —vasijas de greda, tejas de arcilla, cueros, arneses, cuerdas y dedales de coser— son concebidos no como utilería, sino como agentes coreográficos activos. Su materialidad y presencia influyen directamente en nuestro proceso creativo y en la experiencia escénica, abriendo nuevas dinámicas corporales y espaciales que refuerzan la idea de que la materia contiene una “reserva de potencialidades” (Grosz, 2017). En este entramado experimental, Andrés, “El Artesano, Constructor y Obrero de la Escena”, arma y desarma las instalaciones en vivo, haciendo del escenario un organismo cambiante, un cuerpo colectivo que condiciona nuestras relaciones físicas y creativas.

Estos objetos funcionan como mediadores entre distintos estratos temporales y experiencias, en sintonía con Gilbert Simondon, quien sostiene que la individuación técnica y material da lugar a sujetos y objetos en devenir constante, atravesando capas vivas y relacionales (Simondon, 2009). La relación directa y transformadora con los objetos implica que nuestra coreografía se adapta a sus formas inesperadas, sus texturas, y a un espacio siempre mutante. El movimiento, en consecuencia, oscila entre la mimetización y la deconstrucción, explorando gestos ceremoniales y rituales, y dialogando con la noción de corporeidad y materialidad como fuerzas generadoras de sentido (Grosz, 2017).

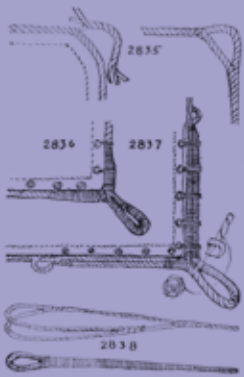
El vestuario, fusionado con cuerpos y objetos, intensifica la experiencia sensorial, haciendo que cada movimiento y contacto con los materiales amplifique lo simbólico y lo afectivo en la escena. Más allá de la función cotidiana, estas piezas adquieren una presencia especial que transforma la memoria y la dramaturgia. Esto se enlaza con lo que Walter Mignolo denomina “tecnologías ancestrales”, dando valor a saberes indígenas y tradiciones sudamericanas que reconocen en los objetos agentes cargados de historia y energía (Mignolo, 2011).

Nuestra investigación reconoce, en sintonía con Antonio Pizza, que el patrimonio no es una reliquia inerte, sino el resultado de múltiples temporalidades y memorias superpuestas. Las ruinas y objetos recolectados se vuelven protagonistas, sosteniendo la tensión entre presencia, transformación y olvido, y proponiendo nuevas maneras de pensar el espacio como tejido de fuerzas vivas que cruzan el presente y el pasado escénico (Pizza, 2012).





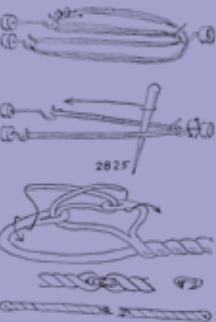
Tomando en cuenta la lectura de Fernando Zalamea sobre el tiempo como entramado de redes y capas, entendemos que estos objetos no solo median entre intérpretes y espacio, sino que permiten que la danza contemporánea sea atravesada por memorias, energías y temporalidades (Zalamea, 2017). Así, el trabajo con materiales convierte la experiencia escénica en un diálogo multinivel, ampliando la potencia de lo coreográfico y resignificando el cuerpo y el objeto como protagonistas en un laboratorio vivo y colectivo.



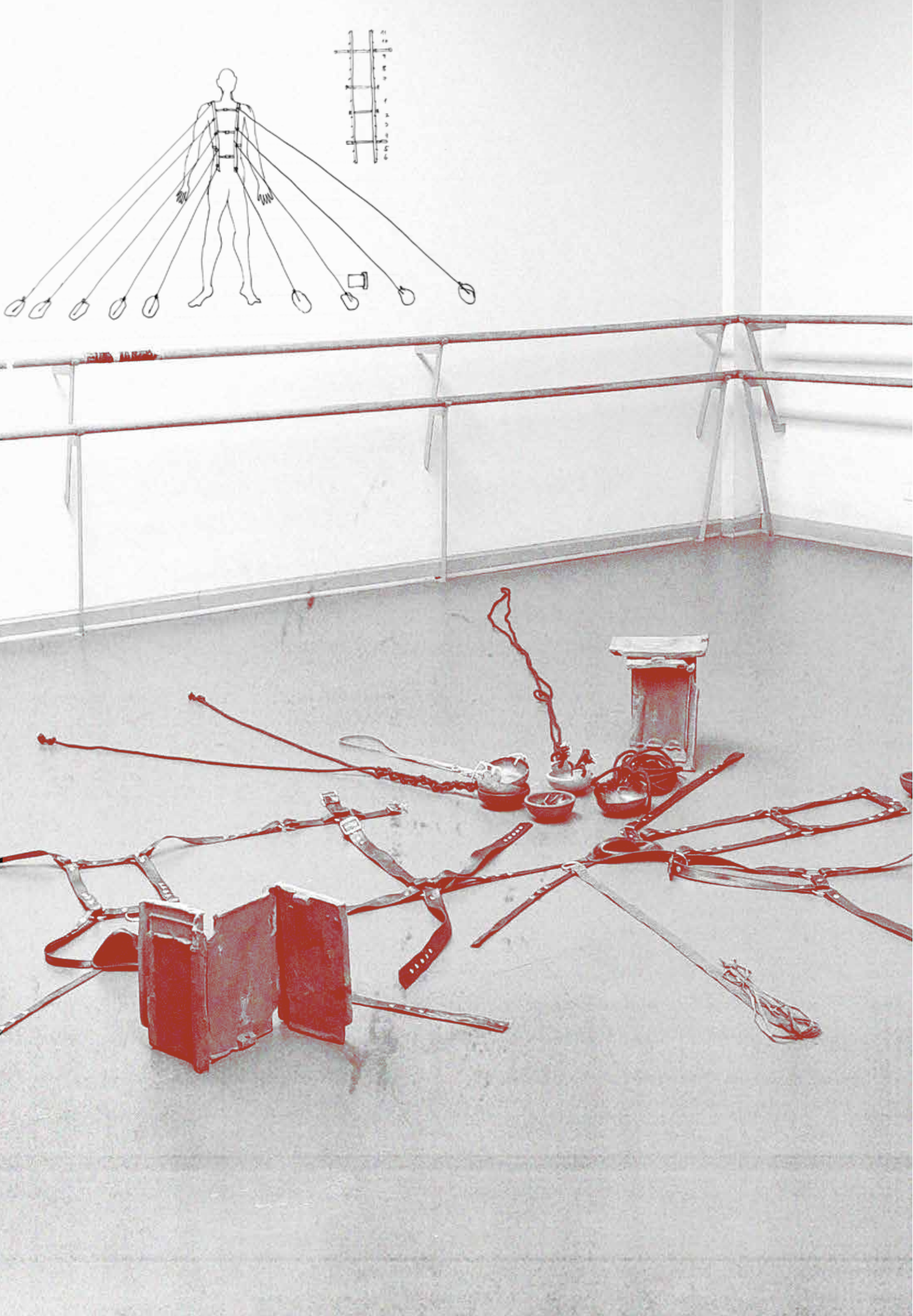
En el proceso creativo de *Pre-Individuo*, la acción y metáfora de “corporeizar” se vuelve central para comprender los vínculos con el espacio, los objetos y entre los integrantes. Este concepto, entendido como un acto aprehensivo y relacional, implica que los cuerpos se afectan recíprocamente en procesos de individuación abiertos, tal como plantea Simondon (2009). Así, se desafía la visión del cuerpo autosuficiente y estático, apostando a una corporeidad dinámica y en diálogo constante con otros cuerpos, objetos y el entorno performático. La danza y la performance, para nosotros, no se agotan en movimientos técnicos, sino que despliegan una red viva de relaciones que trascienden al individuo y habilitan nuevas experiencias colaborativas.

Luis y Sergio, desde su práctica artística, se implican en un proceso constante de corporeizar, manteniendo un diálogo continuo entre sí y con los objetos de greda, el espacio escénico y la energía de la escena. Este intercambio genera un ajuste y aprendizaje permanente frente a las múltiples respuestas de los materiales y del entorno, produciendo una corporalidad en estado de flujo y movilidad. Así, cada gesto encuentra sentido en función de su interacción con el ambiente y el objeto, conformando una co-evolución donde cuerpo, objeto y espacio se reinventan y la escena se abre como espacio de posibilidades siempre nuevas.

Para nosotros, corporeizar va más allá de “encarnar”, concepto que tradicionalmente se asocia a la representación de ideas o personajes con el cuerpo. En cambio, corporeizar implica convivencia y transformación, donde cuerpo, objeto y contexto establecen correspondencias vivas y activas. Nuestros cuerpos, dentro de una danza plural y relacional, actúan como agentes que desbordan la visión clásica del individuo autónomo para fundirse y transformarse en redes colectivas y dinámicas.



La reflexión sobre corporeizar se amplía con los aportes de Mari Luz Esteban y Jone M. Hernández (2018), quienes entienden el cuerpo más allá de las viejas dicotomías. Para ellas, “la imagen más radical de un cuerpo que corporea, que es vida y movimiento, es la del cuerpo respirando, abierto necesariamente a otros cuerpos... para sostenerse como cuerpo” (Esteban y Hernández, 2018, p. 244). Esta apertura implica un flujo e intercambio continuo que sostienen la vida, similar a la respiración y al metabolismo, que Ingold (2013, p. 94) también identifica como la base material del movimiento. Ingold argumenta que el cuerpo persiste en el mundo gracias a un constante intercambio y descarga de materiales, diferenciando “embodiment” (cierre) de “animacidad” (apertura) (Ingold, 2013, p. 94), y que la correspondencia entre cuerpo y entorno supera la idea tradicional de un cuerpo contenedor pasivo (Ingold, 2016).

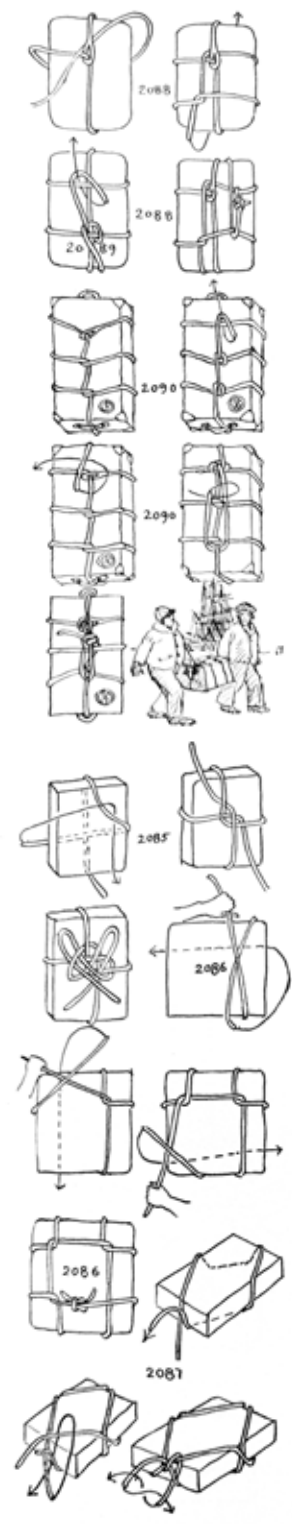
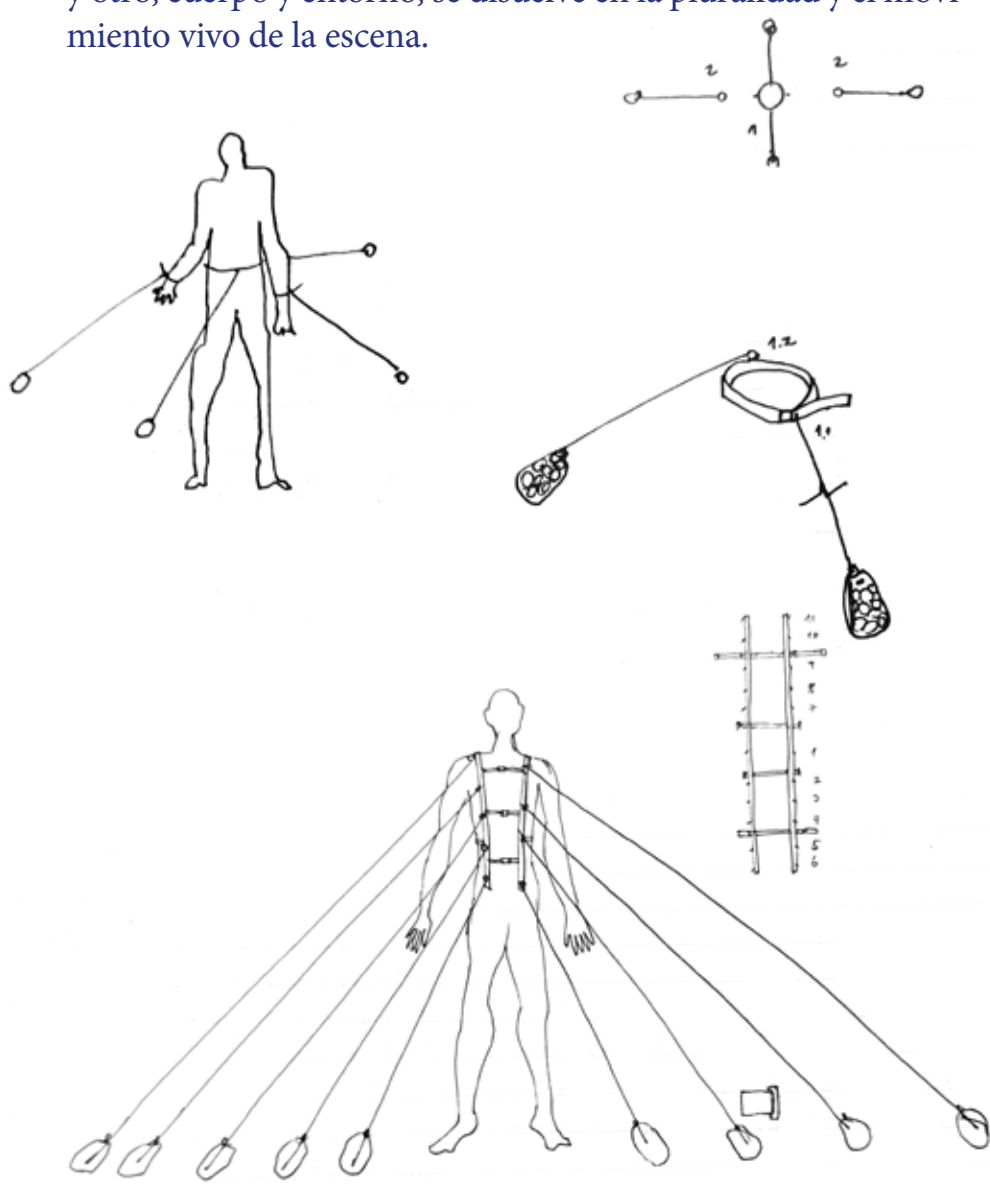




Las autoras señalan que las traducciones de to embody al español como “encarnar” o “incorporar” no logran dismantelar el imaginario del cuerpo objeto, parcelado entre dimensiones biológicas, sociales y políticas. En contraste, “corporear” pone el énfasis en la acción mutua y performativa de los cuerpos, donde no existen jerarquías ni fronteras rígidas, sino vínculos y movimientos continuos (Esteban y Hernández, 2018, p. 246).

Este abordaje se relaciona también con la fenomenología feminista de Iris Marion Young (2005), quien explora cómo la experiencia femenina se configura en la carne, entre condicionamientos sociales y potencial transformador. En esta perspectiva, el embodiment suele confundir el hacer con el decir y reducir el cuerpo al individuo; corporeizar, en cambio, implica comprender el cuerpo como despliegue de relaciones y acción colectiva (Esteban y Hernández, 2018, p. 246).

Por lo tanto, la danza y la performance devienen práctica donde el cuerpo corporea: vibra, dialoga, se transforma y se constituye en correspondencia con otros cuerpos, objetos y contextos. El cuerpo escénico es, así, campo abierto de relaciones, autoconstrucción y transformación, donde la frontera entre yo y otro, cuerpo y entorno, se disuelve en la pluralidad y el movimiento vivo de la escena.



_06

/ Capas de interacción coreo-objetual vibratorio



Nuestro trabajo se despliega en múltiples capas simultáneas que se entrelazan y se manifiestan en la puesta en escena, generando una experiencia que supera el gesto aislado para formar un entramado sensorial y temporal complejo. Estas capas dialogan constantemente, produciendo una densidad fenomenológica plural donde cuerpo, objeto, sonido y espacio confluyen para construir un campo de experiencia expandido. La escena es un organismo vivo y permeable, en transformación continua, donde la materialidad se entreteje con la sensibilidad y donde cada elemento es sujeto y mediador de la experiencia colectiva.

Los objetos que usamos no son solo materiales para tocar o manipular: los exploramos por su potencial sonoro y su capacidad de integrarse al tejido vocal y corporal. Esta sonoridad se fusiona con nuestras vocalizaciones, creando una simbiosis acústica que pulsa en el núcleo de la escena. Actualmente experimentamos con formas diversas de amplificación sonora para potenciar el intercambio entre sonidos corporales y objetuales y transformar radicalmente la experiencia perceptiva. En este proceso, la voz del pre-individuo y su entorno se radicalizan, transformándose en eco y vibración compartida que desafía las fronteras entre lo individual y lo colectivo.



En el proceso creativo incorporamos la crítica al “hombre de colocación” formulada por Baudrillard (1991), que denuncia el control técnico y funcional que organiza objetos y espacios en sistemas homogéneos y desprovistos de vida. Esta reflexión sobre la pérdida del vínculo sensible con el entorno nos impulsa a rechazar estas formas de dominio y a abrir caminos hacia relaciones dialógicas, atentas y vibrantes con la materia viva y el espacio escénico.

Sostenemos una relación dialógica con los objetos, que no son instrumentos pasivos, sino que poseen agencia y sensibilidad propia, capaces de inscribir resonancias que desestabilizan la homogeneidad funcional. Estas vibraciones abren la percepción a lo imprevisible y sensible, proponiendo modos de habitar que respetan la complejidad y vitalidad de la materia. Nuestra práctica promueve un ethos ético hacia la materia, el territorio y las relaciones, impulsando procesos creativos y políticos de resistencia frente a las lógicas extractivas criticadas por Baudrillard.

Luis y Sergio se conciben como “Entes Pre-Individuos”, que se manifiestan en tensión con el espacio y los objetos presentes. Exploran pulsiones básicas —miedo, alerta, huida—, permitiendo que la vulnerabilidad sea puerta de transformación. El movimiento se vuelve un canal de resonancias donde gestos primarios de cuidado y confrontación actúan como un sistema dinámico de autorregulación y fortalecimiento (Simondon, 2009). La materia cobra presencia viva, atravesada por un “devenir incorpóreo” que potencia estas fuerzas (Grosz, 2017).

Integramos también la idea de Tim Ingold (2016) sobre la experiencia como conjunción activa y pasiva de “hacer y padecer”. Ingold señala que actuar es hacer y padecer a la vez, pues vivir la experiencia es estar dentro de ella, una paradoja que redefine nuestra interacción con objetos y entorno. No somos solo agentes que influyen en el mundo; somos atravesados y transformados recíprocamente en un proceso de co-constitución dinámica. Ingold ejemplifica esto con la imagen de “mi caminar me camina a mí”, donde el acto se renueva perpetuamente.





En escena, el vibrar profundo del cuerpo —un órgano palpitante y permeable— conecta con la memoria y el entorno, sosteniendo una experiencia espacial y temporal donde percepción y recuerdo se funden en una danza vital. Así, la experiencia escénica es performativa y dialógica, con cuerpos y objetos co-producidos en mutua vibración constante.

La exploración escénica del armado y desarmado se configura en constelaciones cambiantes, articuladas en secuencias coreográficas transformadoras que evocan patrones rituales. Esta praxis hace visible la formación de un ‘nuevo individuo’: un sujeto abierto, sensible, nutrido por hilos ancestrales sudamericanos y situado en diálogo respetuoso con saberes originarios.

Estas ritualidades contemporáneas decoloniales se vuelven vehículos de memoria viva, resistencia y re-existencia, inscribiendo la escena como espacio político y sensorial de transformación profunda. A lo largo del proceso, mantenemos un compromiso ético y crítica permanente frente al extractivismo y la colonización, rechazando las dinámicas de apropiación y dominación para construir relaciones generativas, respetuosas y transformadoras con la materia viva, las memorias y los territorios que habitamos.

/

/

07

/ Bibliografía

- **Arce Pimienta, M. (2020).** Caminar un nuevo horizonte de sentido histórico: defensa de la vida tierra, (des)colonialidad del tiempo y del saber en las resistencias ancestrales de Nuestra América. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 25(91), 150-159. Universidad del Zulia.
- **Baudrillard, J. (1991).** *El sistema de los objetos*. Ediciones Siglo XXI.
- **Calbuquerque, S. (2020).** *Ko ta mapungey Ka: El agua también es territorio*. Sebastián Calbuquerque. Recuperado de <https://sebacalbuquerque.com/ko-ta-mapungey-ka-el-agua-tambien-es-territorio-2020/>
- **Esteban, M. L., & Hernández, J. M. (2018).** ¿Incorporar, encarnar, encorporar y/o corporear? Un ejercicio de traducción para pensar la agentividad de los cuerpos. En J. M. Hernández García (coord.), *Etnografías feministas. Una mirada al siglo XXI desde la antropología vasca* (pp. 243-247). Bellaterra.
- **Grosz, E. A. (2017).** *The Incorporeal: Ontology, Ethics, and the Limits of Materialism*. Columbia University Press.
- **Guilisasti, J. (2017).** *Caída Libre*. Josefina Guilisasti. Recuperado de <https://josefinaguilisasti.cl/Caida-Libre>
- **Ingold, T. (2013).** *The life of lines*. Routledge.
- **Ingold, T. (2016).** *On human correspondence*. Department of Anthropology, University of Aberdeen.
- **Lepecki, A. (2011).** *Inmóvil: sobre la vibrante microscopía de la danza*. En D. Taylor & M. A. Fuentes (Eds.), *Estudios avanzados de performance* (págs. 521-548). México: Fondo de Cultura Económica.
- **Mahaluf, S. (2025).** *Suspensión Mágica*. Sebastián Mahaluf. Recuperado de <https://www.mahaluf.net/suspension-magica>.
- **Merleau-Ponty, M. (1966).** *Lo visible y lo invisible*. Gallimard.
- **Mignolo, W. D. (2011).** *El lado más oscuro de la modernidad occidental: futuros globales, opciones decoloniales*. Duke University Press.
- **Pizza, A. (2012).** El patrimonio histórico entre el tiempo de las ruinas y las ruinas del tiempo. En C. Guerra de Hoyos, M. Pérez Humanes, & C. Tapia Martín (Coords.), *Temporalidades contemporáneas: incluido el pasado en el presente* (pp. 54-63). Consejería de Cultura.
- **Simondon, G. (2009).** *La individuación a la luz de las nociones de forma e información*. Cactus.
- **Tapia Martín (Coords.),** *Temporalidades contemporáneas: incluido el pasado en el presente* (pp. 136-147). Consejería de Cultura.
- **Young, I. M. (2005).** *On female body experience: "Throwing like a girl" and other essays*. Oxford University Press.
- **Zalamea, F. (2012).** *Lógicas del tiempo*. En C. Guerra de Hoyos, M. Pérez Humanes, & C.



CUERPOESÍA

Por Joel Inzunza Leal
Concepción-Chile

Resumen

Este trabajo explora la relación entre cuerpo, palabra y movimiento como eje de una poética personal desarrollada en el cruce entre danza contemporánea y escritura. A partir de la experiencia dramática y la práctica escénica, los poemas aquí reunidos se conciben como prolongaciones sensibles de los procesos creativos, más que como textos aislados. La metodología se sustenta en la práctica artística como investigación, donde la creación coreográfica y la escritura poética se retroalimentan, generando un espacio híbrido de experimentación. La escritura se construye desde el cuerpo y sus memorias, abordando temas como la herida, la identidad y la transformación, y dialoga con las obras escénicas: *Intronauta*, *Así como duele también baila*, *Antes de partir*, *Morpho* e *Insomniac*. El trabajo propone entender la poesía como un territorio que encarna y expande el movimiento, y a la danza como un lugar donde las palabras también respiran, transpiran y se inscriben. La principal conclusión es que la conjunción entre cuerpo, movimiento y palabra no solo enriquece el campo artístico, sino que abre un espacio transformador y sensible que estimula tanto la creación como la reflexión crítica en torno a la experiencia del arte.

Abstract

*This work explores the relationship between body, word, and movement as the axis of a personal poetics developed at the intersection of contemporary dance and writing. Drawing on dramaturgical experience and performance practice, the poems gathered here are conceived as sensitive extensions of creative processes rather than as isolated texts. The methodology is grounded in artistic practice as research, in which choreographic creation and poetic writing mutually inform one another, generating a hybrid space for experimentation. Writing emerges from the body and its memories, addressing themes such as wound, identity, and transformation, and enters into dialogue with the stage works *Intronauta*, *Así como duele también baila*, *Antes de partir*, *Morpho*, and *Insomniac*. The work proposes understanding poetry as a territory that embodies and expands movement, and dance as a place where words also breathe, perspire, and inscribe themselves. The main conclusion is that the conjunction of body, movement, and word not only enriches the artistic field but also opens a transformative and sensitive space that fosters both creation and critical reflection on the experience of art.*



Joel Inzunza Leal (Concepción, 1982) es coreógrafo, docente y escritor, con trayectoria en Chile y diversos países de América, Europa y Asia. Ha sido maestro del Ballet Nacional Chileno y docente en destacadas universidades, consolidando un cruce entre cuerpo, poesía y memoria. Autor de *Esta vez sobre el papel* (2021), *Poemario Morpho* (2023) y *Perros Amantes* (2025), recibió en 2024 el Premio Regional de Artes de la Danza “Patricio Bunster” y la Beca de Creación Literaria 2024 del Fondo del Libro.



Cuando Paolo Virno señala que “el verbo se hace carne” (Virno, 2003), me resuena profundamente, pues en mi experiencia el lenguaje no es solo un medio de comunicación, sino una fuerza que habita y atraviesa mi cuerpo, otorgándole presencia y sentido. El cuerpo se convierte para mí en un espacio de inscripción de la palabra, en un territorio donde lo verbal se materializa en gesto, movimiento y afecto. Esa intersección entre cuerpo y lenguaje es el campo fértil en el que sitúo mi poética del movimiento.

Autores como David Le Breton me han inspirado a pensar que el cuerpo es, antes que nada, un texto vivo: un lugar de experiencia, de significación y de inscripción cultural (Le Breton, 2012). Desde esa mirada, siento que mi cuerpo —y por extensión la danza y la poesía— se escribe y se lee en clave simbólica, expandiendo fronteras. En esta misma línea, la voz de Cecilia Vicuña me recuerda que la palabra no es solo signo, sino también materia vibrante, sonido que respira y se encarna, traspasando los límites entre poesía y corporalidad. Asimismo, la “cuerpoesía” de Maha Vial me ha permitido reconocer un lenguaje híbrido que confirma la posibilidad de un verbo encarnado en la sensibilidad y en la fisicalidad de lo humano.

Es en este horizonte donde se sitúa mi propia escritura, que nace de procedimientos dramatúrgicos y de la experiencia en danza contemporánea. Mis poemas no son textos aislados: emergen como prolongaciones de la creación escénica y como huellas sensibles de mi práctica artística. Tal como señala Martina Pedreros en su reseña sobre *Perros amantes*, la herida aparece en mis textos como identidad, como marca ineludible de un cuerpo que recuerda, que sufre y que se transforma (Pedreros, 2023). La herida, en tanto matriz de sentido, exige un cuerpo que la soporte, y en esa demanda se constituye también mi escritura.

Esta recolección de poemas, que acompaña obras como *Intronauta*, *Así como duele también baila*, *Antes de partir*, *Morpho* e *Insomniac*, puede entenderse como una retrospectiva poética donde lo escénico y lo literario dialogan. Con su publicación en la revista *A.DNZ* busco abrir un lugar de anclaje para estas poéticas: un espacio compartido que no se limite al registro académico, sino que se ofrezca como campo transformador y estimulador para diversas prácticas artísticas. En la conjunción de cuerpo, movimiento y palabra se articula una escritura sensible que, más que describir, encarna. Se trata, en definitiva, de hacer visible que mi poesía también baila, respira y se hiere, y que en esa tensión el cuerpo encuentra su potencia creativa.

Referencias

- Le Breton, D. (2012). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Pedreros, M. (2023). *Reseña de Perros amantes*. Inzunza Editorial.
- Vicuña, C. (2017). *Palabra e hilo*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Virno, P. (2003). *Cuando el verbo se hace carne*. Madrid: Traficantes de Sueños.

INTRONAUTA

— EIGENGRAU—

[2025]

Cerrarás los ojos, eigengrau, gris absoluto casi negro total.
Recordarás que sólo la muerte aparece en forma de estrellas.
Sólo la muerte emite tanta luz.

Con los ojos abiertos, recibirás la compasión del atardecer, la curativa postal superpuesta de dos imágenes: la cercana polución de la tierra haciendo contacto con los últimos rayos de sol, y por detrás, la degradación de colores cálidos que viaja hacia arriba convirtiéndose en el azul inmenso que abraza, y que puede sanar a un corazón roto.

Te verás caer algún día, y ese día será hoy.
Tus rodillas se incrustarán en la noche más oscura que elegiste para caer.
Experimentarás el dolor de la miseria al verte.
Conmoverte será tu único camino.
Cerrarás los ojos, eigengrau, gris absoluto casi negro total.
Recordarás que puedes recordar. Recordarás que eres el universo y llorarás.



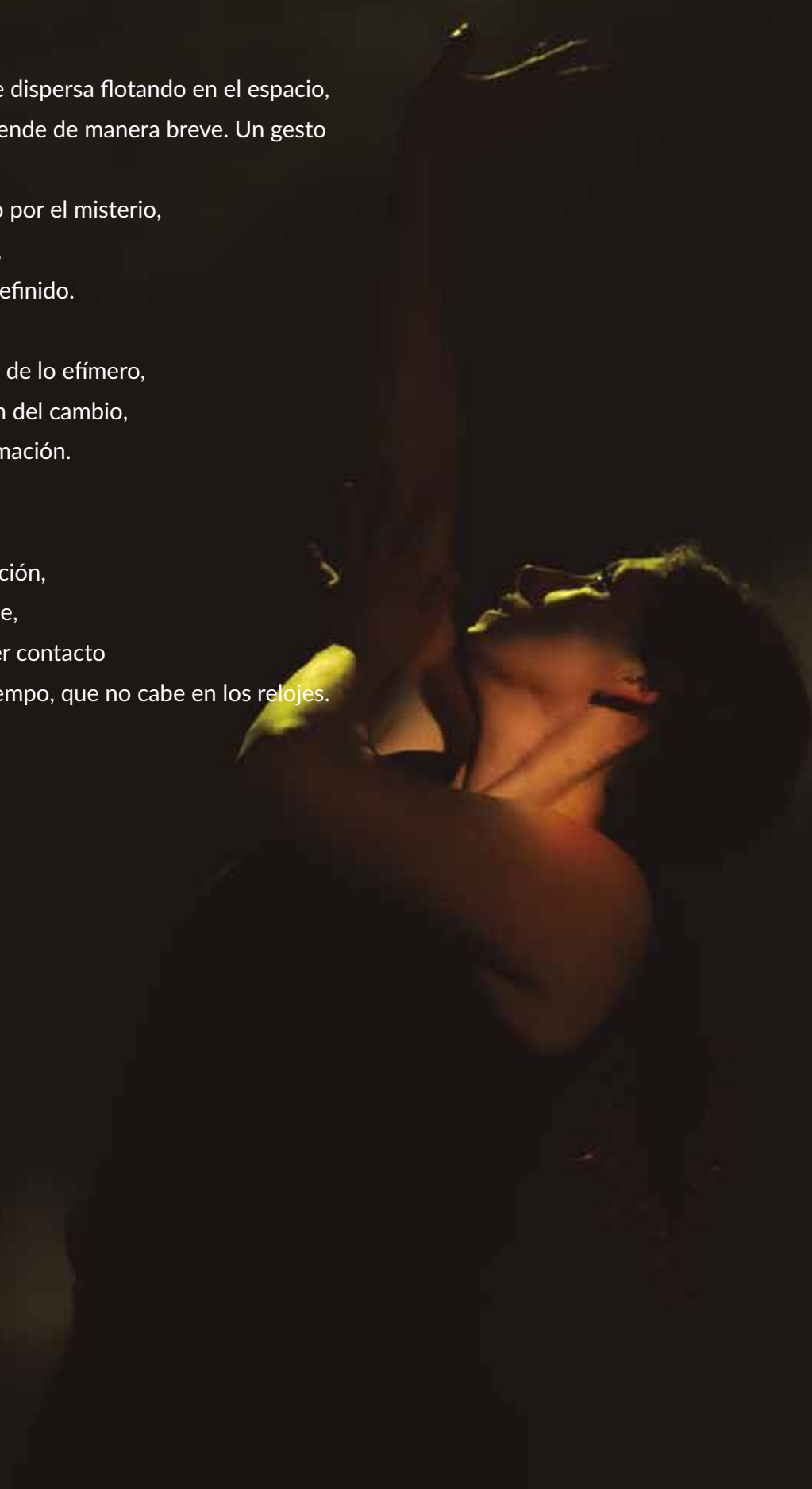
COMO DUELE TAMBIÉN BAILA

[2023]

La memoria,
es una partícula que se dispersa flotando en el espacio,
un detalle que se suspende de manera breve. Un gesto
que se hace presente
como quien es visitado por el misterio,
un enigma persistente,
que carece de rostro definido.

Sucede en la brevedad de lo efímero,
sucede en la disolución del cambio,
aparece en la transformación.

Así, la memoria,
es un gesto de recolección,
una orfebrería disoluble,
que se evapora al hacer contacto
con la oxidación del tiempo, que no cabe en los relojes.



La memoria, es una voz que grita en silencio,
reclamando las partes robadas por el tiempo,
que se rompen en pedazos,
que se fragmentan en la caída.

Me acerqué para observarla tanto,
hasta dejar de verla,
hasta perder la forma
en el mordisco de la memoria,
que mastica momentos dulces como amargos.

Lo invisible de las palabras
se anclaron a mis huesos. Para desatar los recuerdos,
fui a buscar la respuesta en los sueños
y acabé disolviéndome
en los escombros
de la memoria.



ANTES DE PARTIR

[2022]

No fue el amor
Poyen ta femlay
No fueron las olas
Auna ata femlay

Nací en los brazos de un río herido,
Choyin ta pu lipag kiñe allfen leufü mew
Mi huella camina dejando limpio su rostro
Tañi rüpu trekaley lifkunurpuy ñi age
Desterrada camino buscando en mis pies su origen
LLaientugen trekalen kintuken tañi namun mew ni küpan

Desterrada corriendo nadando contra el oleaje
LLaientugen trekalen weyelkülen pu auna mew
Ardiendo y quemándome conmigo dentro

Ailen mo lüfkülen ponwitu inche mo
Este cuerpo es de cientos que han caído en la orilla
Tüfachi kalül pataka getuy trankonlu inafül mew

Arrastro mi amor por las mañanas
Wügüzniefin tañi poyen pu liwen mew

No fueron las olas sino la lluvia
Auna gelafuy fey may ta ti mawün

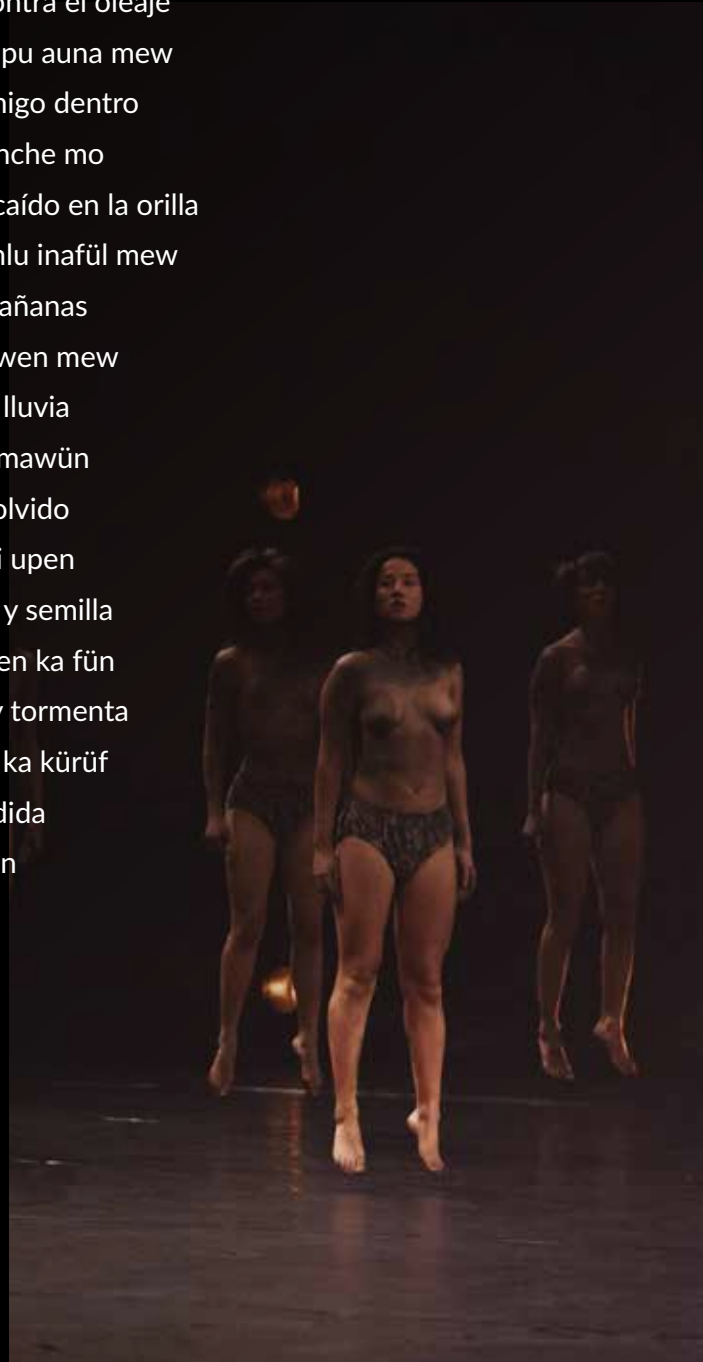
No fue el abrazo sino su olvido
Rofül getulay fey may ta ti upen

Antes de la partida soy ruina y semilla
Petu ni amunun weza zugu gen ka fün
Antes de la partida soy aviso y tormenta
Petu ni amunun werken gen ka kürüf

Augurio, abrazo, despedida
Llowael, rofül, chalitun

Antes de la partida
Petu ni amunun

Soy cuerpo
Kalül gen
Soy semilla
Fün gen





MORPHO

—MAGMA —

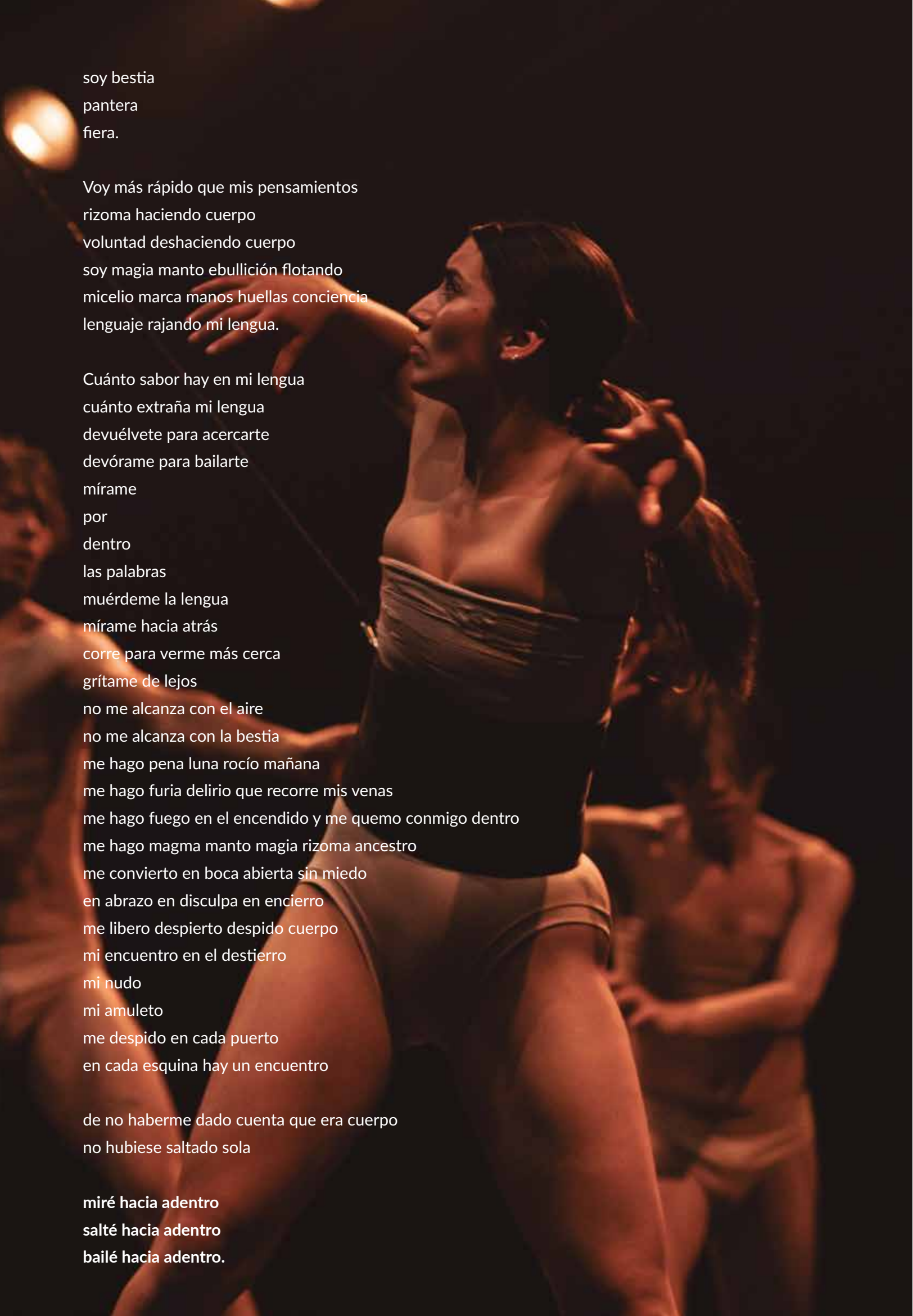
[2021]

Aprendí como especie a batir mis entrañas
a gritar para hablar
ahuyentar el miedo con fuego
a quemar las ideas
porque así reciben lo nuevo
porque siempre hay un atajo al precipicio
porque siempre hay un atajo a lo desconocido.

Aprendí de minerales fósiles y torrentes calurosos
aprendí a quemarme conmigo dentro
a salvarme hundiéndome
aprendí a incendiarme cuando la tierra escupía volcanes
abriendo heridas
abriendo atajos
abriendo el cuerpo herido
de una memoria herida.

Y no me alcanza con el aire
recorridos lentos
atrapantes delirios me recorren las piernas
desatan ríos cautiverios que desembocan en mi boca
los trago dejando salir afluentes por mis manos
desaparezco
en el desembarco de aguas turbulentas
motores antiguos incendian calderas
maquinarias que aceitan movimientos iterativos
mi cuerpo
haciendo cuerpo en los engranajes de mis pies
que se fugan de mis manos
aceleran buscando avanzar galopando cabalgando
caminando incendiando
me quemo en piel de pieles anteriores
la herencia es impermanencia
me devoro en el acto de hacerme incendio
me despierto en el acto de perderme
me ilumino en la noche soy bestia
por esencia amor amante de la carne
que sabe latente me siento imponente
nacé desobediente





soy bestia
pantera
fiera.

Voy más rápido que mis pensamientos
rizoma haciendo cuerpo
voluntad deshaciendo cuerpo
soy magia manto ebullición flotando
micelio marca manos huellas conciencia
lenguaje rajando mi lengua.

Cuánto sabor hay en mi lengua
cuánto extraña mi lengua
devuélvete para acercarte
devórame para bailarte
mírame
por
dentro
las palabras
muérdeme la lengua
mírame hacia atrás
corre para verme más cerca
grítame de lejos
no me alcanza con el aire
no me alcanza con la bestia
me hago pena luna rocío mañana
me hago furia delirio que recorre mis venas
me hago fuego en el encendido y me quemo conmigo dentro
me hago magma manto magia rizoma ancestro
me convierto en boca abierta sin miedo
en abrazo en disculpa en encierro
me libero despierto despido cuerpo
mi encuentro en el destierro
mi nudo
mi amuleto
me despido en cada puerto
en cada esquina hay un encuentro

de no haberme dado cuenta que era cuerpo
no hubiese saltado sola

**miré hacia adentro
salté hacia adentro
bailé hacia adentro.**

INSOMNIAC

[2013]

Te veo cayendo a velocidad de la gravedad,
tus huesos impactan

con eso denso
que logras pisar
mientras te sostienes de pie

un suave manto
frío muy frío
ingresa por los poros abiertos de tu conciencia
viajando sin limites

a ese lugar que no tiene principio
ni fin.

Es ir cayendo en un profundo espacio, pero un poco mas frío,
y la manera en que mi respiración se agita,
golpea fuerte sobre mi pecho. Y no puedo dormir ...

estoy aquí,
de pie,
que es lo mas parecido a hundirme,
agua fría abrazando
y escarbando cada rincón de mi cuerpo.

Me levanto,
intento sostenerme,
pero el frío de mis huesos
me arrastra hacia otras direcciones.





No logro dormir
y no sé si es porque he sobrevivido demasiado tiempo
o si todo esto, es parte de un sueño raro.

No
se
siente
real.
No lo es.

Llévame hacia ese lugar en el que estás pensando
donde el silencio se devore todo
y donde se pueda respirar fácilmente.
Así cuando la quietud se calme
estaré ahí,
de pie,
observándote,
observándome ...
regresando de aquel sueño.



.d.dnZ



Proyecto realizado con el apoyo de la Dirección de Creación Artística e Investigación de la Facultad de Artes y de la Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo, Universidad de Chile.



Revista del Departamento
de Danza de la Facultad de Artes
de la Universidad de Chile

