

# resDanza





Estimados lectores.

Hemos llegado al número 9 de la revista digital resDanza del Grupo Disciplinar Educación y Desarrollo de la Danza de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Chihuahua, México. Detrás de este hermoso proyecto que comenzó en agosto del 2014, existe una valiosa entrega y esfuerzo de varias personas que han contribuido especialmente a la permanencia y logros de esta revista. Colegas que sin duda creyeron en el proyecto desde el inicio, pero ante todo, supieron alentar la continuidad y visión de progreso para que los trabajos en el área de la danza logren trascender con mayor eficacia, armonía y calidad.

ResDanza proporciona un espacio para la publicación de estudios e investigaciones que contribuyen al debate sobre temas y enfoques actuales en el ámbito dancístico y fomenta la interacción entre los miembros de la comunidad para potenciar el diálogo, la innovación y la reflexión crítica de manera continua. Por ello, las aportaciones que provienen de otros contextos enriquecen nuestro trabajo diario y el acervo local.

En esta ocasión, recibimos en esta novena edición colaboraciones de la Universidad Nacional de las Artes de Buenos Aires, Argentina, de la Universidad Antonio Nariño, de Bogotá, Colombia, de la Universidad de Palermo, Argentina, de Santa Rosa la Pampa, Argentina, y por supuesto de nuestra Universidad Autónoma de Chihuahua, México. Para esta novena edición, los trabajos seleccionados fueron: La polirritmia como creadora performática; Distorsión y deformación: un análisis del performance "Transfiguración" de Oliver de Sagazan; Cuerpo, empatía y creación; La importancia y experiencia del intercambio estudiantil, y Análisis de la obra de Danza-Teatro INÉS.

Esperando que esta revista sea de su agrado, los invitamos a conocerla y como siempre, extendemos una cordial invitación a quienes gusten sumarse a participar con nosotros en este proyecto y enviar sus aportaciones para el próximo número 10.

Agradeciendo a todo el equipo y colaboradores de ésta edición, ¡Damos la Tercera Llamada, Tercera Llamada, ¡COMENZAMOS!



Yeny Ávila, Blanca Laura Lee y Gabriela Ruiz



**M.E. Luis Alberto Fierro Ramírez**  
*Rector*

**M.A.V. Raúl Sánchez Trillo**  
*Secretario General*

**M.L. Ramón Geronimo Olvera Neder**  
*Director de Extensión y Difusión Cultural*

**L.C.I. Berenice León Galindo**  
*Jefa del Departamento Editorial*

*resDanza*

**Comité Directivo**

Yeny Ávila García, Universidad Autónoma de Chihuahua  
Gabriela Ruiz González, Universidad Autónoma de Chihuahua  
Blanca Laura Lee, Universidad Autónoma de Chihuahua

**Comité Académico**

Carmen Eugenia B. De la Mora Laphond, Universidad Autónoma de Chihuahua  
Ana Lucía Piñán Elizondo, Universidad Autónoma de Puebla  
Violeta Almendra Hinojos Aviles, Universidad Autónoma de Chihuahua

**Colaboradores**

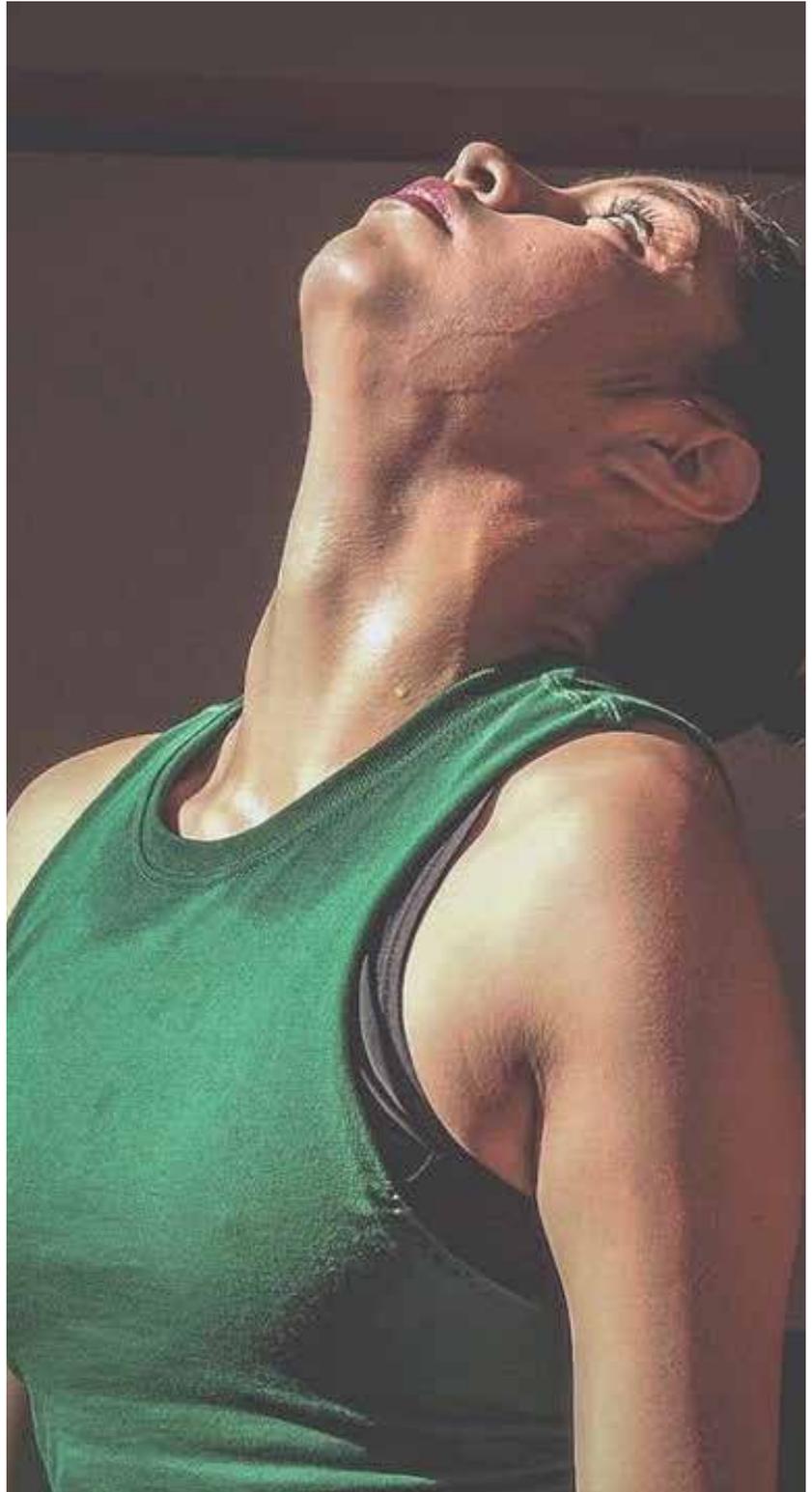
Marai Garay Coyac, Somerset Community College  
Georgina Montoya Campos, Universidad Autónoma de Chihuahua  
David Abdiel Alcalá Castro, Universidad Autónoma de Chihuahua

**Participan en esta edición**

Cecilia Díaz De León Fragoza  
Andrés Celis Cadena  
Gabriela Ruiz González  
Lucrecia Aquino  
Viviana E. Vásquez  
Leticia Miramontes

**Diseño editorial y maquetación**

Ángel Javier Machado Favela



**ResDanza**, año 5, número 9, es una publicación semestral julio-diciembre 2018, editada por la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Chihuahua dirección: Escorza 900, Colonia Centro, C.p: 31000, Chihuahua, Chih., tel. (+52) (614) 439 1850 ext. 4400, URL: <http://fa.uach.mx/resdanza>. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo 04-2017-051112242700-203; ISSN 2594-2794 por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número: Lic. Ernesto Burrola Muñoz, Campus 1, Av. Universidad s/n, C.P. 31170, Chihuahua, Chih., tel. (+52) (614) 439 1850 ext. 4426, fecha de término de edición: 9 de agosto de 2018. Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación. Queda prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización del editor.

- 3** TERCERA LLAMADA \_\_
- 4** DANZA UNIVERSITARIA \_\_  
*La polirritmia como creadora performática*  
 Viviana E. Vásquez y Leticia Miramontes  
 EIRA (Equipo de Investigación del Ritmo en las Artes)  
 Departamento de Artes del Movimiento  
 Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, Argentina
- 5** EVOLUCIÓN \_\_  
*Distorsión y deformación: un análisis del performance*  
*"Transfiguración" de Oliver de Sagazan*  
 Gabriela Ruiz González  
 Universidad Autónoma de Chihuahua  
 Universidad de Palermo, Argentina  
 Universidad Nacional de las Artes, Argentina.
- 6** POR LA DANZA \_\_  
*Cuerpo, empatía y creación*  
 Andrés Celis Cadena  
 Universidad de las Artes  
 Bogotá, Colombia.
- 7** DE GIRA \_\_  
*La importancia y experiencia del intercambio estudiantil.*  
 Cecilia Díaz De León Fragoza  
 Facultad de Artes, U.A.CH.
- 8** CIERRA TELÓN \_\_  
*Análisis de la obra de Danza-Teatro INÉS*  
 Universidad de las Artes  
 Buenos Aires, Argentina.
- 9** FOTOGRAFÍA DE PORTADA Y FORROS \_\_  
 Rosario Torres  
 Santa Rosa la Pampa, Argentina  
 Obra Inés de Lucrecia Aquino
- 10** GALERÍA DEL MOVIMIENTO \_\_  
 Aracely Treviño  
 Rosario Torres  
 Danelia Reyes



# La polirritmia como creadora *performática*



Viviana E. Vásquez y Leticia Miramontes

*EIRA (Equipo de Investigación del Ritmo en las Artes)*  
*Departamento de Artes del Movimiento*  
*Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, Argentina*

## Resumen

Tomando como punto de partida el concepto musical de polirritmia y haciendo su transposición a la danza, este trabajo busca reflexionar acerca de la polirritmia del bailarín, utilizándola como disparador compositivo. Adhiriendo a la definición del musicólogo de jazz Alfons M Dauer, pensamos al hombre como sujeto naturalmente polirrítmico, reflexionamos sobre un bailarín polirrítmico que en las distintas instancias creativas, pone en juego polirritmias personales, su individuación, las relacionadas con los grupos y con la obra en sí misma. Se analizaron dichas polirritmias proponiéndolas como posibles disparadores creativos.

Palabras claves: *Creación, Danza, Movimiento, Ritmo, Semántica.*

## Abstrac

Taking as a starting point the musical concept of polyrhythm and making its transposition to dance, this work seeks to reflect on the polyrhythm of the dancer, using it as a compositional trigger. Adhering to the definition of the jazz musicologist Alfons M Dauer, we think of man as a naturally polyrhythmic subject, it is of his own that we reflect on a polyrhythmic dancer who, in the different creative instances, brings into play personal polyrhythmias, his individuation, those related to the groups and with the work itself. These polyrhythms will be analyzed proposing them as possible creative triggers.

Keywords: *Rhythm, Dance, Movement, Creation, Semantics.*

## Resumo

Tomando como ponto de partida o conceito musical de polirritmia e fazendo sua transposição para a dança, este trabalho busca refletir sobre a polirritmia do dançarino, utilizando-o como um gatilho composicional.

Aderindo à definição do musicólogo de jazz Alfons M Dauer, pensamos o homem como um sujeito naturalmente polirrítmico, é ele próprio que refletimos sobre um dançarino polirrítmico que, nas diferentes instâncias criadoras, põe em jogo as polirritmias pessoais, sua individualização, aquelas relacionadas à grupos e com o próprio trabalho.

Estes polirritmos serão analisados propondo-os como possíveis gatilhos criativos.

Palavras chaves: *Ritmo, Dance, Movimento, Criação, Semântica.*

## Introducción

No hay ritmo sin sujeto que lo perciba. Sentir un ritmo, es hacerlo propio. Múltiples son las motivaciones que pueden actuar como provocadores de una obra de arte, tantas como creadores existen. Estos provocadores -disparadores o motivadores-, en ciertos casos son los que forjan la impronta del artista, consolidan su lenguaje y también son las herramientas a las que el creador puede echar mano en el momento de su trabajo, de su creación.

Dentro de estas grandes posibilidades podemos señalar desde coreógrafos como Bob Fosse, caracterizado por la utilización de pequeños movimientos cortados, o William Forsythe que ha impuesto la "marca" que determina a todas sus creaciones: la organización del movimiento desde la figura geométrica de los radios trasladados en el cuerpo, hasta la artista performática Marina Abramovic que juega con los límites del cuerpo y las posibilidades de la mente explorando la relación entre el artista y la audiencia. Otros disparadores más generalizados son las obras musicales o pictóricas, las obras literarias tan utilizadas en los ballets clásicos, la

historia o las temáticas sociales más afines a las obras de la danza moderna; muchos son los ejemplos posibles que podríamos presentar pero que exceden al objetivo de este trabajo.

Pensar en la polirritmia es reflexionar sobre el accionar intrínseco al individuo. Podemos afirmar que somos individuos polirrítmicos y al igual que el ritmo, no lo percibimos naturalmente a menos que se reflexione sobre ello. Partimos de una acción consciente que permita individualizar estas polirritmias que nos conforman para poder pensar su análisis.

Como se expresa anteriormente, pensamos un hombre como sujeto que naturalmente es polirrítmico desde los distintos sistemas del cuerpo como la respiración, el pulso y los latidos del corazón; cada uno con su propio ritmo se combina con los demás y se superponen y organizan para formar un ritmo personal. Ahora bien, en el caso del funcionamiento del cuerpo, una modificación particular de cada sistema o de cada órgano, producirá la modificación del resto, desestabilizando en este ejemplo la salud del individuo.

Contrariamente a la imagen que nos ha transmitido la anatomía, la medicina y la filosofía moderna, el cuerpo no es una maquina hecha de tendones, de carnes y de hueso. Como define Marcel Mauss (1934): "Antes que nada es un conjunto, un entramado de técnicas corporales, (ritmos determinados socialmente a través de su manera de fluir), es decir de montajes de acciones, de selecciones de pausas y movimientos, de conjunto de formas de reposo y de acción, en resumen una organización espacio-temporal" (p.94).

Como sujeto social e influenciado por su entorno, su educación, los saberes recibidos de su ámbito familiar y escolar, y las experiencias de vida, cada persona tendrá un ritmo que será su característica, marcará su manera de moverse, así como su forma de fluir en el tiempo, es decir evidenciará su individuación producida entonces no solamente a partir del cuerpo que sería dado simplemente por la naturaleza, sino a través de la elaboración técnica de ritmos corporales específicos dados por su entorno y las polirritmias que lo conforman.

## La polirritmia

Por definición de la música, la polirritmia es la superposición de ritmos diferentes, en los que se produce un desfase de acentos rítmicos.

El concepto de polirritmia fue acuñado inicialmente por el poeta africano Leopold Sedar Senghor, para referirse al contrapunto rítmico existente entre el ritmo de

la palabra y el ritmo de los tambores presente en la música africana. Luego el musicólogo de jazz Alfons Dauer lo define como un sistema rítmico en el que sobre un mismo sistema de medida se utilizan acentuaciones diferentes, combinadas y superpuestas.

Es sobre esta última definición a la que referenciamos cuando analizamos la polirritmia del movimiento, o la polirritmia de la danza, cuyo análisis y manejo específico puede convertirse en un disparador compositivo y objeto de construcción performática.

Para comprender la idea de la polirritmia, primero definiremos el concepto de ritmo al que hacemos referencia. Cuando hablamos de ritmo, referimos a un concepto de ritmo abarcativo y no meramente métrico, adhiriendo a la definición del musicólogo Cooper y Meyer cuyos conceptos expuestos en su Tratado de música, son teóricamente muy productivos y permiten superar las ideas reduccionistas que caracterizan al ritmo, alejándose de conceptos numéricos y normativos.

A pesar del hecho de que es un tratado específico sobre el ritmo en la música y de que sus ideas presentan una cierta rigidez normativa propia del pensamiento musical tradicional de su época, Cooper y Meyer plantean que: "el ritmo podría definirse como el modo en el cual una o más partes no acentuadas, son agrupadas en relación con otra parte que sí lo está" (Cooper & Meyer, 2000, p.15).

Por su lado, el lingüista Emile Benveniste rescata el significado antiguo del término griego en la filosofía jónica: el ritmo como "forma asumida por aquello que está en movimiento, forma fluida, modificable, forma distintiva, figura proporcionada" (Benveniste, 1966, p. 133).

Varios autores abordaron una interpretación del ritmo lo más alejada posible de los fenómenos métricos como el investigador Oldrich Belic, oponiéndose a la tradicional interpretación cuantitativo-musical que divide las palabras arbitrariamente en pies basándose en la cantidad de sílabas y la frecuencia de los acentos.

El señala, que "el verso es un fenómeno lingüístico y hay que enfocarlo como tal, es decir tomando en consideración no sólo su aspecto puramente fónico, sino también, y ante todo, su contenido" (Belic en Pamies A, 1994).

En relación al ritmo del lenguaje, hay una idea generalizada, sobre todo entre los poetas, de que el ritmo es algo más que medir la cantidad de sílabas y la distancia entre los acentos. El poeta mexicano Octavio Paz (1956) dice:

“  
*El ritmo es algo más que medida, algo más que tiempo dividido en porciones. La sucesión de golpes y pausas revela una intencionalidad, algo así como una dirección. El ritmo provoca una dirección, suscita un anhelo. Si se interrumpe, sentimos un choque... Así pues, el ritmo no es exclusivamente una medida vacía de contenido, sino una dirección, un sentido. El ritmo no es medida, sino tiempo original.*”

También Daniele Barbieri (1992) propone que:

“  
*Los estudios sobre el ritmo en la poesía... limitan a menudo sus intereses a la estructura métrica, y en todo caso a la simple exploración de los ritmos en el plano de la expresión, haciendo caso omiso de la existencia de ritmos de contenido, que contribuyen por igual a los otros en la construcción general de efecto estético de un poema. (p.9)*”

Por su lado, el autor francés Henri Meschonnic (1982) aporta esta definición:

“  
*Defino el ritmo en el lenguaje como la organización de las marcas por la cuales los significantes lingüísticos y extra-lingüísticos, producen una semántica específica, distinta del sentido lexical, y que yo llamo “signifiance”: es decir los valores propios a un solo discurso. (p.36)*”

El término francés “signifiance” tiene en este trabajo un significado específico definido expresamente por el autor.

Luego, en un trabajo posterior en colaboración con Gérard Dessons (citado en Bordas, 2007) se lee: “se entenderá por ritmo... la organización del movimiento de la palabra por un sujeto” (s.p), idea que tiene el mérito de colocar al sujeto en el centro de la reflexión.

Sin embargo, a pesar de estos desarrollos conceptuales la teoría del ritmo en los textos literarios se encuentra con una dificultad. Como lo expresa Barbieri (1992), cabe preguntarse “cómo sería posible realizar una descripción del ritmo más formal y controlable” (p.35) que por ser distinta de la métrica no debe estar

basada en el número de sílabas ni en la frecuencia de los acentos.

Parafraseando a Barbieri y en el contexto del ritmo del movimiento nos preguntamos ¿cómo sería posible realizar una descripción del ritmo del movimiento?, y a partir de esta respuesta, cómo se materializa el análisis de las polirrítmias que estarían conformándolo. Para ello tenemos que detenernos en la problemática de la acentuación.

### Aspectos de la acentuación

El tema de la acentuación en el movimiento y en la danza no es sencillo, es extenso y complejo, puesto que intervienen muchos factores que están implicados en esta problemática, que se vinculan entre si y que hacen ardua la tarea de conceptualizar de manera certera y objetiva.

La evidencia empírica, es la que nos sitúa en este contexto y nos da la pauta de dichas acentuaciones, que luego serán las responsables de los diferentes fenómenos rítmicos en la danza por ejemplo, y justamente esta evidencia también, dadas las posibles lecturas y análisis del público que las aprecia, estará atravesada por la subjetividad de cada persona que lo percibe, es decir: con su historia, con su estado emocional, con su grupo social de pertenencia, su identidad cultural, sus genes, en suma con su individuación, dando otras posibles lecturas semánticas del mismo gesto.

Como postulamos en otro trabajo del mismo equipo de investigación:

“  
*Cuando un individuo está frente a cierto tipo de fenómeno “externo”, por decirlo así, sufre sus consecuencias más o menos independientemente de factores tales como su constitución personal o emocional. O sea, si una persona está a la intemperie y llueve, se moja, sea uno chino, maorí, azteca, sueco o mapuche. No sucede lo mismo cuando un individuo está frente a un fenómeno rítmico. Tanto si es un ejecutante, un compositor, un analista o simplemente público. (Barretta, Miramontes y Zorrilla, 2010, Problemática de la acentuación)*”

### La acentuación del movimiento

Tomando la definición del diccionario, se dice acentuar, a la acción de reforzar, intensificar, volver más fuerte, dar énfasis a algo, para que a su vez ese algo provoque

una atención específica.

Para el reconocimiento de la acentuación en el movimiento tomamos como base el gesto. En un trabajo anterior del mismo equipo se afirmaba que “Desde el punto de vista del ritmo estos gestos se agrupan de tal manera que configuran motivos y frases” (Barreta, Miramontes & Zorrilla, 2010, p.3), es decir organizaciones semánticas plausibles de ser utilizadas por el creador en función de sus motivaciones creativas.

Si se tienen en cuenta los conceptos del Sistema de Análisis de Movimiento Laban-Bartenieff, que se refiere al effort como calidad de movimiento, se desprende que la acentuación puede estar relacionada con la velocidad. Un grado de energía alto, direcciones claras, formas bien definidas son también factores que intervienen para acentuar específicamente un gesto. Laban describe algunos como “movimientos latigados”, por ejemplo, que generan fuertes acentuaciones.

Hay tres factores específicos del movimiento, que pueden ser utilizados para dar énfasis a un gesto, estos son: el grado de energía, el espacio y el tiempo. Si bien estos se encuentran permanentemente interrelacionados y las modificaciones de alguno en particular producen cambios en los restantes, puntualmente se puede reconocer desde que factor se ha producido el acento de cada gesto, que luego organizará un posible agrupamiento rítmico.

En el caso del resto de los elementos que constituyen un evento performático, como los efectos lumínicos, colores, vestuarios, espacio, sonido etc., cada significativo es viable de ser analizado rítmicamente como el movimiento, cuestión que nos permite identificar sus ritmos inherentes y entender las polirritmias puestas en juego entre ellos, que marcarán el ritmo de la evolución total del evento.

Patrice Pavis (2000) se acerca a esta idea y la expresa formulando que: “El ritmo más importante de la puesta en escena es el de la resultante de todos los sistemas de signos del desarrollo del espectáculo” (p.153).

### **Polirritmias singulares y polirritmias colectivas**

Va de suyo que reflexionamos sobre un intérprete, bailarín, performer, coreógrafo, naturalmente polirrítmico, que en las distintas instancias de creación, en sus diferentes roles: como intérprete, co-creador, como improvisador, pondrá en juego su manera de fluir, su ritmo propio, generando lo que hemos llamado: poli-

rítmias singulares y polirritmias colectivas.

Como polirritmias singulares, referimos a la corporeidad del sujeto implicado, que se mueve y para ello compromete su cuerpo en diferentes polirritmias, por ejemplo sus brazos en relación a su torso, sus piernas en correspondencia al movimiento de su cabeza, la danza de Los pequeños cisnes, del Lago de los Cisnes, es un ejemplo por demás evidente de este tipo de polirritmias.

*Video disponible en:*

<https://www.youtube.com/watch?v=eiWQgt9kpBQ>

Los ejercicios de la barra en una clase de ballet, por ejemplo, en donde el lado derecho del cuerpo en movimiento se articula a un lado izquierdo de base, tomado de la barra, aparentemente “estático” que a su vez pone en juego la estabilidad, los cambios de peso, los apoyos, en suma el equilibrio.

También evidenciamos estas polirritmias singulares en el movimiento del cuerpo y la voz en el canto. Otro ejemplo, en la comedia musical además de en el foco de la mirada vinculado a los movimientos del resto del cuerpo, entre otros.

Como polirritmias colectivas, nos referimos a las que se producen con el resto del grupo creativo (intérpretes, cantantes, músicos, etc.) y el resto de los elementos constituyentes del evento (sonido, iluminación, filmaciones, elementos espaciales, etc.). Hay múltiples posibilidades de polirritmias colectivas, como la más obvia encontramos la problemática del dúo, en donde las polirritmias singulares de un intérprete suceden en concomitancia a otro intérprete, de manera que crean a su vez nuevas polirritmias. Evolucionando de la misma manera, si se trata de un grupo las polirritmias se producen con el resto de los intérpretes que conformen la obra, cuya “resultante”, justamente sería la polirritmia colectiva general del espectáculo.

En el caso de que la organización de esta resultante sea satisfactoria, va a producirse la polirritmia, en el caso de que no, se alcanzara a una organización equilibrada de las mismas, no se producirá la polirritmia.

Patrice Pavis afirma que: “el director del espectáculo debe cuidar la estructura temporal de su creación, debe controlar el aspecto temporal de la vectorización y determinar en que momento dos signos o dos vectores se condensan o se desplazan uno a otro” (ibídem., p.154). Además, así como el escenógrafo está dedica-

do a supervisar la espacialidad, propone la figura de un tempógrafo como aquel que controle la temporalidad de un evento.

Como expresamos anteriormente, podríamos reconocer y analizar las diferentes polirritmias que suceden entre los distintos sistemas significantes de una obra y en los próximos ejemplos que presentaremos nos detenemos en dos elementos en particular, no porque no se produzcan polirritmias con el resto de ellos, sino porque los que proponemos nos parecen reveladores en cuanto a dupla de elementos en juego.

Tomamos algunos como: El bolero de Maurice Béjart, en la versión para Maia Plisetskaya.

*Video disponible en:*

[https://www.youtube.com/watch?v=sc\\_DuM8h6wU](https://www.youtube.com/watch?v=sc_DuM8h6wU)

En la obra, la música de Ravel con su idea de acumulación de instrumentos y fuerza, es trabajada de forma literal por la coreografía de Béjart, por medio también de la acumulación de movimientos y grado de energía de los mismos. Sin embargo, es notable la polirritmia generada desde su inicio entre la iluminación y el cuerpo del intérprete posiblemente menos esperable que la anterior, sugerida por claro-oscuros y fragmentaciones en la exhibición de la corporeidad del bailarín.

El caso de la polirritmia cuerpo y voz (claramente fundante en el género de la comedia musical), además de atravesada por la música de la obra nos ofrece un modelo más que significativo en la obra *Cats*, en donde tanto las polirritmias singulares como las colectivas se suceden, interpelan y dialogan, llegando a una sutileza rayana a la perfección.

Como otro ejemplo de polirritmias de espacio, de grado de energía del movimiento, y de música, nos resulta absolutamente cautivante la versión de Nijinski de *La consagración de la primavera*.

Es una evidencia que estas obras se podrían investigar ampliamente, haciendo hincapié en cada signo que las constituyen, pero esto escapa al objetivo de este trabajo. Por sobre todo la idea es acercar de alguna manera a un posible análisis que nos pueda revelar como creadores otra posibilidad de tratamiento de los elementos de creación.

### **La polirritmia como disparador creativo**

En la tarea de creación, muchas veces las polirritmias

generadas por los creadores se producen intuitivamente, se diría de manera inocente, al contrario de los músicos para quienes el tratamiento de la polirritmia se determina antes, se van armando muchas veces desde una concepción métrica, pero postulándola como objetivo de la obra musical en cuestión. Se definen los ritmos de los instrumentos en juego, sus compases, sus entradas y superposiciones, y todo esto va generando nuevas posibilidades y

*Video disponible en:*

<https://www.youtube.com/watch?v=GbpP3Sxp-1U>

*Video disponible en:*

<https://www.youtube.com/watch?v=YOZmlyGzG4>

versiones de una misma melodía. La misma música se enriquece, se vuelve otra y ofrece otras formas, otras potencialidades.

En el caso de canciones, por ejemplo, es fácil reconocer como una misma canción interpretada por diferentes cantantes se versionan, se modifican por acentuaciones diferentes, propias del intérprete e inherentes a su individuación. Similar puede ser el tratamiento musical de los instrumentos que acompañen a esta canción y a este intérprete, produciéndose nuevas combinatorias, nuevas polirritmias.

Pensamos reveladora la versión del himno nacional argentino, por Charly García.

El oficio del creador, como el de cualquier otro profesional requiere de múltiples herramientas para la realización de sus productos y creaciones, el conocimiento concienzudo de todas ellas le abre posibilidades y le otorga elementos de los que puede valerse en el momento que la inspiración mengua.

Respecto al lenguaje, Meschonic (1982) propone que "el ritmo puede transformar la factura y la textura de la lengua al espacializarla, es decir, al escandirla mediante un esquema que ya no es el de la semántica habitual" (p.36).

En el caso del lenguaje de movimiento, el reconocimiento y análisis de su ritmo y de sus polirritmias ofrecen la opción de manejar más recursos y herramientas para la combinatoria de los gestos y otros elementos narrativos que nos posibilitan diferentes organizaciones semánticas.

Determinadas con anterioridad y poniendo en juego las acentuaciones de cada sistema significativo podemos manipularlas, combinarlas y lograr contrastes nue-

vos y efectivos.

Pavis (2000) expresa también que “los distintos sistemas significantes compiten durante la representación, pero tienden a la sincronía y terminan produciendo esa corriente única de la representación de la que habla Honzl” (p.154)

Pero esta simultaneidad de los significantes de los que habla Pavis, se pueden poner en cuestión para darle paso a la alternancia de los mismos, modulando y cambiando los factores para lograr diferentes resultados.

“Si el desfase se mantiene, se produce un fenómeno de polirritmia o de superposición de ritmos diferentes y particulares con desfase mutuo de los acentos rítmicos” (Honegger, citado en Pavis, 2000, p.162).

Y es justamente a ese desfase que se interesa este trabajo como disparador creativo, a esa diferencia entre los elementos compositivos que podemos tomar como manera de

Video disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=6s8ejiJ1nkE>

comenzar una creación, como manera de producir, gracias a ellos, nuevas organizaciones semánticas y otros significados. Con una idea a priori y aprovechando la maleabilidad de los gestos, estaremos ampliando las maneras de expresar, extendiendo nuestro lenguaje compositivo y produciendo nuevas isotopías semánticas.

## Referencias

Barbieri, D. (1992). *Questioni di ritmo*. Obtenido de daniele barbieri: <http://www.danielebarbieri.it/downloads.asp>

Barretta, Miramontes y Zorrilla. (2010). *La consagración de la primavera, de heddy maalem, abordaje de su lectura rítmica análisis rítmico de fragmentos de la obra de danza la consagración de la primavera. versión de la compañía heddy maalem*, de toulouse, Francia. Recuperado en: <https://docplayer.es/91902252-claudia-barretta-leticia-miramontes-anibal-zorrilla-instituto-universitario-nacional-de-arte-uba.html>

Belic, O. (1975). *En busca del verso español*. Praga: univerzita karlova.

Benveniste, E. (1966). « La notion de rythme dans son expression linguistique ». *Problèmes de linguistique générale*, Paris: gallimard.

Bordas, É. (2007). *Le rythme de la prose*. Recuperado el 27 de agosto de 2011, de semen [en ligne], 16 | 2003: <http://semen.revues.org/2660>

Cooper, G., & Meyer, L. (2000). *Estructura rítmica de la música*. Barcelona: idea books.

Dessons, G., & Meschonnic, H. (1998). *Traité du rythme. Des vers et des proses*. Paris: dunod.

Mauss, Marcel. (1934). *Sociología y antropología*. Madrid: tecnos

Meschonnic, H. (1982). *Critique du rythme*. Lagrasse: verdier.

Pamies, A. (1995). *La métrica poética cuantitativo-musical en españa*. Recuperado el 28 de julio de 2008, de portal del hispanismo: <http://hispanismo.cervantes.es/documentos/pamies.pdf>

Pamies, A. (1994). *Los acentos contiguos en español*. Recuperado el 26 de agosto de 2011, de . <http://www.raco.cat/index.php/EFE/article/viewFile/144378/256831>

Pavis, Patrice. (2000). *El análisis de los espectáculos*. Buenos Aires, Paidós.

Paz, Octavio. (1956). *El arco y la lira*. México, fce.

---

## Leticia Miramontes

Bailarina y Coreógrafa, Docente investigadora, Especialista en gestión cultural, Doctoranda en artes. Profesora Universitaria en Artes en la UNA y Magister en Artes del Espectáculo, en la Universidad París 8, Francia.

Ha sido becada por la Maison de Cultures du Monde de París y el Ministerio de Cultura de Francia, y obtuvo la beca de Movilidad universitaria de la República Argentina. Directora del equipo de investigación (EIRA) (DAM- UNA). Expositora del Atelier de Doctorants, del Centre National de la Danse de Paris y sus trabajos se publican en la plataforma internacional “Rhuthmos”. Coautora del libro “*Ritmando danzas*”.

## Viviana E. Vásquez

Su recorrido profesional está atravesado por las Artes del Movimiento, Es Licenciada en Composición Coreográfica Danza, Comedia Musical y Danza Teatro, técnica como intérprete (UNA DAM). Próxima a obtener su Posgrado de Especialización en Tendencias Contemporáneas De La Danza y Posgrado en la “Especialización en Gestión Cultural y Administrativa (UNA) integra el equipo de investigación (EIRA) (UNA DAM). Funda Cía. Paralela en 2007 recorriendo la investigación del movimiento y realizando obras escénicas. En la docencia se desarrolla en UNA DAM en la cátedra Miramontes de técnica clásica.



# Distorsión y deformación: un análisis del performance



## “Transfiguración”

de Oliver de Sagazan

Gabriela Ruiz González

Universidad de Palermo  
Universidad Autónoma de Chihuahua  
Buenos Aires, Argentina

### Introducción

El presente trabajo es resultado del análisis de las obras y los aspectos vinculados al artista Olivier de Sagazan, en una serie de performance que comenzó en 1999 y que tituló “Transfiguración” la cual fue creada “...como una serie de trabajos de que se relacionan con la esencia chamanística, animal e indomable de la naturaleza humana” (De Sagazan, s.f, a). Para su contextualización se toma como punto de partida el libro de Jorge Zuzulich *Performance: la violencia del gesto* (2012). Además, se mencionan autores como Nietzsche, Lacan, Fernández García y Kaysner como referencia hacia conceptos en torno a ética, el poder y lo grotesco.

### Desarrollo

La obra “Transfiguración” del artista Olivier de Sagazan es una práctica híbrida que integra pinturas, fotografías, esculturas y performance. Si se considera el término performance desde texto que propone Jorge Zuzulich en *Performance: la violencia del gesto*, el trabajo artístico de De Sagazan se inscribe dentro de las prácticas denominadas en el arte como performance, pues éste según el autor es considerado en la actualidad como un arte donde “... el cuerpo del performer y el de un receptor activo, a través de un despliegue conjunto, modelizan un espacio- tiempo compartido” (2012, p.18).

De Sagazan desde el inicio de su serie de “Transfiguración” ha presentado su performance frente al público, en más de 20 países alrededor del mundo y además a través de la plataforma web youtube. Perdido en la pro-

fundidad y obscuridad del estudio ha encontrado en los últimos años una nueva vida, graba sus performance los cuales han tenido según su página oficial más de tres millones de visualizaciones (De Sagazan, s.f, a), cuenta a la fecha con más de treinta mil suscriptores, 28 videos entre ellos trabajos que muestran su performance en diversos espacios, se le puede observar transfigurando otros cuerpos y el propio, exponiendo y creando sus esculturas, muestras de participaciones performáticas y talleres realizados.

Sería preciso aclarar en este punto el hecho del performance llevado a cabo frente a una cámara de video sin enfrentarse a un público. Olivier de Sagazan ha realizado performance exclusivamente para la cámara y esto se opone a la concepción que se analiza en el texto de Zuzulich, en donde el performance es una propuesta de acción y constitución espacio-tiempo frente a la presencia de receptores. Esto implica que la grabación rompería con la provocación que acontece en el aquí y ahora la cual constituye una de las bases del performance “... anulando su lógica temporal y provocando la conformación de una temporalidad diferida [...] señala que lo registrado ya aconteció” (2012, p.51). Sin embargo, la serie transformativa realizada por el artista no ha seguido una sola línea de presentación, además de usar el video como se ha dicho, Olivier extrae fotografías, realiza pinturas y esculturas provenientes de la performance.

Tal como se propone en la performance extendida, la aparición de tecnología en el campo performático tira y se señala como medios que abren paso a nuevas configuraciones en el arte que dan lugar a nuevos sub-géneros. Si bien hay una representación que se instala al usar

video y la fotografía como medio de captura, Zuzulich dice que "... la idea de registro conlleva cierto sentido performático portado por el cuerpo de quien la realiza" (ibídem, p.94).

“

*Al respecto de la obra de Olivier de Sagazan, Zuzulich dice:*

*"Sus fotografías apresan, vuelven perdurable, algo de la intensidad y de la proximidad de lo performático [...] el sustrato técnico del video –como la arcilla– cobra cuerpo proponiendo iteraciones, cambios de ritmo, amplificaciones sonoras, que tienden a dislocar la lógica de los representativo en clave realista". (Zuzulich & Orlando, 2017)*

”

De Sagazan construye en sus performances a partir de capas de arcilla y pintura sobre su cara nuevas formas, desfigurando y disgregando, revelando una humanidad animalística que busca entender su naturaleza real (De Sagazan, s.f, a). Seguido de movimientos repentinos, en ocasiones alarmantes e impresionantes, su nueva forma colapsa en sí mismo o contra una placa metálica que aparece en ciertos videos, a veces para destruirse y en otras para transfigurar en algo más. El artista refleja a través de estas mutaciones sus más profundos pensamientos, utiliza la arcilla blanca e incluso otros materiales como piezas de metal incrustadas entre la arcilla y su rostro, materiales que asemejan cabello y pintura roja y negra principalmente. El desarrollo y final de su performance no es predecible y mantiene un fuerte sentido de asperidad, podría determinarse este suceder dentro de lo que menciona Zuzulich (2012) frente al shock performático y el acontecer del cuerpo: invade aquello que se puede controlar y que es de alguna manera desagradable de ver. Por medio de una acción que se construye en cierto espacio-tiempo una articulación entre el artista y el espectador, alejando el performance como una forma de representación para funcionar como la verdad del cuerpo, un término concebido para denominar la acción que se presenta como una verdad encarnada en el propio cuerpo del artista (pp.22-24), "... el cuerpo de la performance deja al desnudo la existencia, exhibe sin velos la verdad rechazando toda formulación ya adquirida" (p.25).

Al respecto de acción-cuerpo-verdad, se podría analizar desde el punto de vista freudiano y que retoma Lacan en seminario 7. En contexto con el psicoanálisis

examina a las acciones humanas, las cuales sin importar su índole son producto de un sentido recóndito que se coloca entre el suceso y lo vivido. La acción como voz de un deseo con significante oculto o un deseo inconsciente (p.182). En el performance de Olivier la voz de su deseo se podría decir se expresa a partir de materiales y un contexto previamente determinado: la provocación y deseo por aturdir a la audiencia es su forma de intentar entender los mecanismos de la vida:

“

*No hago estas cosas por razones mórbidas, es lo contrario, es sobre amar la vida [...] Si te comportas como cada día de tu vida, en una cotidianidad, nada pasará. Es cuando te pones a ti mismo en situaciones complicadas cuando de pronto las formas vivas aparecen" (Degardin, 2015).*

”

Él mismo no se explica cómo llega a suceder, dice que en el proceso las palabras simplemente llegan, sin orden ni lógica, se convierte en una catarsis de ideas, emociones e imágenes que provoca la representación de su imaginario plasmado en la arcilla (Ídem.)

En este sentido, el artista tiene claro el formato en que realiza cada presentación, la intención desde un inicio fue hacer la arcilla una extensión de su cuerpo, crear mascarar en su rostro que pudieran reformarse fácilmente y que en solo segundos pueden cambiar. Aunque está calculado el uso de los materiales y el sentido de la transmutación los resultados y el proceso son diferentes cada vez, las reacciones del receptor son distintas.

Para trabajar durante su performance lo único que puede usar es el tacto, pues queda cegado bajo las capas de materiales, esto evita según el artista emitir juicios sobre lo que está haciendo: "...but to bring life on stage [...] working blindly, without seeing your art, is the key to bring the true life on stage" (Degardin, 2015), [...pero traer vida al escenario, trabajar cegado, sin ver tu propio arte, es la clave para traer verdadera vida a la escena]. La pasión que encuentra Olivier en esta forma de crear recuerda el término de embriaguez utilizado por Nietzsche para describir la potencialidad y capacidad de manifestar a través del cuerpo, un estado de placer que comprende fuerzas que se manifiestan como momentos en el arte "... el aumento de sentimiento de poder: la interior necesidad de hacer de las cosas un

reflejo de la propia plenitud y perfección” (Nietzsche, 2009, p.537).

La performance dice Zuzulich “... construye formas a partir del despliegue de la potencia de los cuerpos co-presentes, cargados de ese sentido activo” (2012:76). Olivier relata como en un periodo personal de tristeza en que se sentía perdido, decidió cubrirse con los materiales con los que trabaja, el resultado fue de conmoción y sus máscaras le parecieron más interesantes que cualquier otro trabajo que hizo durante sus 20 años como pintor, dice que su arte tiene una influencia africana, al ser originario del Congo se sintió sincronizado con el resultado pues le recordó las máscaras Teke que tanto le gustan (Degardin, 2015).

La performance dice Olivier: “Te permite expresarte, mostrar tu singularidad, es como una resurrección” (Ídem.). El artista logra generar un impacto en la audiencia, refleja caos y tensión. Con un estilo grotesco sus mutaciones parecen ser deformidades inhumanas. Pero para denominar su arte como grotesco tendríamos que acudir al menos a mencionar figuras que contribuyen en esta definición. Lo grotesco dice Fernández García (s.f) tiene que ver con la manera en que percibimos la realidad y en relación con los juicios de valor, propone como característica de lo llamado grotesco la deformación de la realidad (p.39). Si tomamos como referencia el punto de vista de Wolfgang Kaysner (1906-1960) quien a partir del romanticismo investiga lo grotesco en el arte estaremos de acuerdo en los elementos básicos que refiere en este como la locura y los seres híbridos. Asegura que “Lo inesperado y asombroso pertenecen a la esencia de lo grotesco” y llega a la conclusión de que lo grotesco infunde el temor a la vida (Íbidem, p.48).

Si se analiza el trabajo de Olivier de Sagazan desde los conceptos de Kaysner es preciso ver la concepción que tiene el respecto de la estética de los grotesco pues dice que el artista lo que intenta es recrear con significados nuevos pero otorgando énfasis en aspectos más espantosos o angustiosos (Íbidem, p.49), es así como la performance de De Sagazan mediante lo grotesco destruye la naturalidad como la conocemos, como estudioso de biología intenta entender los mecanismos de la vida a través de la distorsión y deshumanización. Sus máscaras de arcilla son una alucinación deshumanizada: “El arte puede ser un cuchillo para abrir esta máscara y penetrar en las extrañezas de ser aquí y ahora una carne sensible”. (De Sagazan, s.f, b)

La audiencia también es importante para él, le interesa confundirlos y afectarlos: “Mi única esperanza cuando la gente ve mi performance es que al final les haga pensar algo como: estoy redescubriendo lo que es una cara”. (Ídem.) Interpretar las imágenes que ofrecen sus performances implica procesar ideas y emociones, estar frente rostros que no tienen sentido o que resultan fuera de lo normal es una provocación a propósito. “Estoy tratando de encontrar cosas, pero también de torcer el ojo de la audiencia, haciéndolos ver más de lo usual [...] El cerebro encuentra en si una situación de incomodidad: ¿Qué quiere decir?” (Ídem.)

Zuzulich advierte la performance dentro del arte contemporáneo como un espacio que se disputa el cuerpo como objeto ligado al deseo y las lógicas que lo constituyen, el cuerpo como obra en sí con un carácter efímero y que en el caso de De Sagazan se propone la máscara como elemento para disolver la identidad ritual y transformarla en posibilidades (Zuzulich & Orlando, 2017, p.9), una arcilla disuelta y manipulada en diversificaciones de lo que no parece ser normal, figuras ilógicas que para el artista son “...solo la distorsión y deformación de la vida para hacerla decir algo”. (Degardin, 2015)

## Referencias

Degardin, A. (2015). *Olivier de Sagazan, La nef des fous*. Entrevista recuperada en: <https://vimeo.com/126579807> . Traducción mía.

De Sagazan, O. (s.f, a). Página web oficial. Recuperada en: <http://olivierdesagazan.com/> . Traducción mía.

De Sagazan, O. (s.f, b). Canal oficial de videos. Recuperada en: <https://www.youtube.com/user/sagazan>

Fernández, M. N. (s.f). *El arte grotesco a través de los siglos*. Recuperado en: [https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/124525/SpisyFF\\_405-2011-1\\_6.pdf?sequence=1](https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/124525/SpisyFF_405-2011-1_6.pdf?sequence=1)

Jaques-Marie, E. L. (s.f). Clase 24. Las paradojas de la ética. En Seminario 7. Recuperado en: <http://www.bibliopsi.org/docs/lacan/09%20Seminario%207.pdf>

Nietzsche, Friedrich. (2000). *La voluntad de poder*. Editorial EDAF, S. A.

Zuzulich, J. (2012). *Performance: la violencia en el gesto*. 1ª edición. Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte, 2012.

Zuzulich, J., Orlando, P. (2017). *La imaginación del desastre*. 1ª ed. Ilustrada. Fundación Alonso y Luz Castillo. Ediciones arte x arte. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.



# Cuerpo, empatía y *creación*

Andrés Celis Cadena

*Licenciado en Educación Artística con Énfasis en Danza y Teatro.  
UAN, Bogotá Colombia.  
Estudiante de la Especialización en Tendencias Contemporáneas de la Danza y  
Maestría en Danza Movimiento Terapia.  
UNA, Buenos Aires, Argentina.*

*Este cuerpo que es mío. Este cuerpo que no es mío.  
Este cuerpo que, sin embargo, es mío. Este cuerpo extraño.  
Mi única patria. Mi habitación. Este cuerpo a reconquistar.*

Jean Hyvrard, La Meurtritude.

El cuerpo nos define particular y colectivamente, allí se encuentran narradas historias personales, familiares y sociales; es herencia, razón y amor. Es movimiento; incluso los cuerpos en reposo están recorridos por el movimiento. Así, cada cuerpo es escritura y dibujo, sujeto de lecturas y miradas; narrativas que toman forma por otro, que con su mirada, presencia, contacto y acompañamiento logra permear la experiencia personal con algo más. La vida toma sentido si pertenecemos a un grupo y somos acogidos por semejantes; buscamos relacionarnos con personas a las que nos sentimos atraídos y con las que logramos hallar algo en común.

Se observa en el otro algo que tenga que ver con uno y si lo encontramos, nos gusta, nos sentimos bien y esto genera comodidad. Al bailar con otro, suceden acuerdos a los que no se llegan por medio de la verbalización e incluso no son conscientes. Sólo suceden. Recuerdo que alguna vez la llamé “sensación de familiaridad”, porque la compañía, complicidad, cercanía y organicidad con que sucedió, permitió que la experiencia del otro resonará en mi cuerpo y por alguna razón sentí que ese otro experimentaba lo mismo; alcanzando entre los dos, estados de vitalidad y comunicación.

Sugiere Michael Bernard (1994, p.42) que se vive el propio cuerpo simultáneamente con otro y en virtud de la emoción que éste expresa y suscita. La percepción que se tiene del cuerpo de la otra persona y de las emociones que éste expresa es tan primaria como la percepción de nuestro propio cuerpo y de las emociones que él expresa. En el campo de la percepción sensorial, el propio cuerpo no difiere del cuerpo de los demás.

¿Qué nombre darle a esa afinidad? y ¿Cómo sucede esa comprensión del cuerpo y movimiento del otro?

La Danza Movimiento Terapia (DMT) surge en la experiencia, en la práctica de la improvisación en danza, en la creatividad y con la necesidad de habilitar un espíritu sanador para ampliar el repertorio de movimientos, acoger el gesto espontáneo, conocer las tendencias y potencializar los aspectos saludables de cada persona (Fischman, 2014). Ir comprendiendo lo que va pasando para encontrar sentidos desde las cadenas de movimientos y sensaciones que se experimentan, permite que la información que se recibe por los canales sensoriales tome un cuerpo y logre enraizarse en una experiencia que es habitada.

Habitar las experiencias y dejar que hablen por ellas

mismas sin buscar interpretación inmediata, habilita un camino para encontrarse y desencontrarse con preguntas e inquietudes a las que se da lugar desde el rol de estudiante de DMT. Por ello, rastrear el concepto de empatía a través de algún material bibliográfico que irá desplegando en el desarrollo del presente texto y de la experiencia como moviente, es una necesidad para esclarecer inquietudes, plantear herramientas y concebir posibles metodologías que sean aplicables en procesos terapéuticos.

La empatía, es la capacidad de una persona de comprender a otra, el intento de vivenciar la vida interior ajena. Implica saber qué siente el otro, conocer su situación y accionar en consecuencia (Fischman, 2014). Así, la comprensión y el entendimiento de las intenciones y emociones del otro se convierten en algo esencial para la vida social y uno de los fundamentos de la DMT.

Han virado a la DMT herramientas de la psicología, neurociencias, cognitivism, entre otras que permiten que el área siga creciendo y planteándose a través de diferentes disciplinas. Al respecto, durante mucho tiempo la ciencia ha buscado los mecanismos y soportes científicos para explicar la capacidad humana de comprender lo que los otros sienten y hacen, de entender las intenciones de los demás y reaccionar de manera adecuada a los actos ajenos.

Las neuronas espejo han sido planteadas como una explicación neuroanatómica de la empatía (Gesellschaft, 2013). Lo anterior, se ejemplifica con la región del cerebro Giro supramarginal derecha, una región densa en neuronas espejo que se activa al procesar emociones e intenciones desde expresiones, posturas corporales e interacción social entre individuos (Silani, Lamm, Ruff & Singer, 2013). Gracias a las neuronas se puede crear un puente entre uno y los otros. Son ellas las que explican la imitación y la empatía. La imitación es la base de las relaciones humanas, pues permite comprender a los otros y conocer el mundo, asimismo se propone que somos empáticos en relación y contexto, y en este sentido, la manera en la que vemos determina la forma en la que nos comportamos (Iacoboni, 2009).

Un equipo de neurobiólogos, descubren las neuronas espejo, siendo uno de los grandes hallazgos de las últimas décadas, están ligadas directamente con la empatía humana y en relación con esto se propone que:

“  
Somos criaturas sociales. Nuestra supervivencia depende de entender las acciones, intenciones y emociones de los demás. Las neuronas espejo nos permiten entender la mente de los demás, no sólo a través de un razonamiento conceptual sino mediante la simulación directa. Sintiendo, no pensando (Rizzolatti, p. 15, 1996).  
”

¿Cómo podemos intuir lo que el otro está pensando y sintiendo?, ¿Cuál es el mecanismo que permite comprender el cómo nos entendemos con los demás cuando no hay un intercambio verbal?, son algunas de las inquietudes que han movilizado las diferentes investigaciones. Iacoboni (2009), plantea que estas células forman una red amplia con otras neuronas de naturaleza distinta y están conectadas a diferentes zonas del cerebro, que además son el puente para generar una conexión entre las mentes, funcionan como un mecanismo especular que conduce a actuar y reflejar las sensaciones de los demás y hacer que se sientan casi como propias a través de la interpretación de movimientos, tensiones musculares y cualquier información corporal.

Como se enunció anteriormente, las neuronas espejo no sólo reflejan aquello que se ve en el exterior a nivel motor, sino que son capaces de reflejar también aspectos emocionales por su conexión con el sistema límbico. El neurocientífico V. Ramachandram se refiere a ellas como neuronas Gandhi por su capacidad de facilitar el entendimiento, la solidaridad y la cooperación con los demás, estas neuronas son una prueba más de que somos seres sociales (Sánchez, 2013). En este sentido, el psicoanalista austriaco Heinz Kohut propone que:

“  
La empatía no debe ser asimilada a una acción o cualidad en las interacciones de una persona, lo que comúnmente se identifica con amor, compasión o cualquier otra emoción intensa, pero a la vez reconoce que sólo cuando una persona puede ponerse en el lugar de otra, o ver el mundo a través de sus ojos, es capaz de dar una respuesta adecuada (Goldberg 2012).  
”

Kohut sugiere la empatía como el sentido de la acción o actitud de ponerse en el lugar de otro para verle desde su marco interno de referencia. Se hace hincapié en que la empatía supone la comprensión del otro como sujeto de la experiencia y no como un objeto cuyo comportamiento se observa desde un marco de referencia exterior (Goldberg, 2012). Esta comprensión y observación que plantea Kohut, habilita en la danza terapeuta (DT), la reflexión sobre la importancia de no caer en ligeras interpretaciones del material emergente del paciente y no hacerse cargo de los elementos inconsciente que surgen. Complementar la experiencia y estar con el otro en donde éste se encuentre implica inferencia y confirmación a través de la información sensorial que se adquiere gracias a la empatía.

Identificar los movimientos y las posibles intenciones que hay detrás, trae consecuencias sorprendentes para establecer canales de paridad. Al respecto, las pioneras de la DMT Marian Chace y Mary Whitehouse, de forma intuitiva se fueron acercando a comprender desde la relación con el otro: qué le pasa, poder diferenciarse y lograr operar -bases fundamentales de la empatía en los procesos terapéuticos-. Ellas, concibieron la importancia de la corporalidad en el encuentro empático y abordaron el empatizar con el paciente o grupos a través del uso de sus propios movimientos, de espejar la conducta y el movimiento del otro, como forma para conocerlos y entrar en su subjetividad.

Chace aborda el espejamiento como una posibilidad de acompañar desde una lectura corporal con la conexión, allí, el terapeuta busca alcanzar al paciente en su propio mundo acercándose lo más ajustadamente posible y siguiéndolo de cerca en sus cambios y matices durante todo el proceso (Fischman, 2014). Reflejar desde la actividad muscular y verbal propia lo que se percibe en el movimiento y en el cuerpo del otro, es interpretar kinestésica y visualmente aquello que el paciente está vivenciando o trata de comunicar (Fischman, 2005).

Whitehouse por su lado, propone el resonar como la capacidad vibrátil de sentir al otro para entonar y afinar; resonar a través del movimiento interno, sentido o imaginado, permite ser testigo de la experiencia ajena desde otro lugar. A su vez, esta pionera propone la resonancia como una forma de contratransferencia somática que posibilita vibrar en una sintonía semejante a la del paciente, cuando se encuentra en la función de testigo de la experiencia de movimiento (Fischman,

2014). Es interesante observar como las dos posibilidades de empatizar kinestésicamente requieren atención y potencializan la comunicación con el paciente cuando es un proceso individual o grupal.

Fischman (2014), plantea que la relación terapéutica está mediada por la empatía kinestésica y que esta a su vez, implica identificación y diferenciación para llegar a puntos de encuentro o superposiciones que conectan, unen, reflejan o resuenan. Los DT manifiestan la empatía mediante el contacto visual, el acompañamiento, la regulación del tono en el lenguaje corporal y el uso de la palabra para sugerir al paciente elementos a explorar, pero, es a través del espejamiento y el entonamiento en el movimiento que la empatía kinestésica se despliega como un modo de conocimiento, contacto y construcción intersubjetiva. Espejar o reflejar a través del propio movimiento y palabra lo que se percibe en el movimiento y en el cuerpo del paciente, es un modo de acercarse a conocer aquello que se está vivenciando o se busca (Wengrower & Chaiklin, 2008).

Así, la empatía aparte de potencializar la comunicación, desplegar la comprensión del otro, reconocer desde una mirada amplia las similitudes y diferencias, acoger la espontaneidad como una característica invaluable y totalmente importante para un proceso terapéutico, permite, resignificar el encuentro como un escenario de conocerse a uno mismo a través de los ojos de otros.

El recorrido planteado desde las neuronas espejos hasta aquí, permite describir el funcionamiento a nivel neurológico y su implementación en el marco de un proceso terapéutico específicamente en la relación terapeuta y paciente, sin embargo, la empatía kinestésica también sucede al interior del grupo cuando se llevan a cabo procesos a nivel grupal. Al encontrarse con otros que comparten un gesto, una vibración, la energía o el desplazamiento de un movimiento azaroso por el espacio, desencadenan otras formas de empatía que aumentan los rasgos de percepción e interiorización, y también de una necesidad de comunicar, expresar y desplegar la emoción, sensación o el mundo imaginario al que se da lugar en las improvisaciones.

Los encuentros con miradas, movimientos, gestos e intenciones suscitan una sensación de compañía y seguridad, de ese todo que es el mundo. Stanton Jones (1992), señala al respecto que la experiencia en movimiento genera una nueva experiencia de estar en el mundo y justamente la empatía potencializa la impor-

tancia de aceptar la experiencia como viene, validarse y validar al otro. No se juzga acerca de lo que el otro debiera sentir, sino que acoge respetuosamente lo que siente y se vivencian en algunas ocasiones esos sentimientos como propios (Fischman, 2005).

El grupo funciona como caja de resonancia (Wengrower & Chaiklin, 2008) y a través del movimiento nos conocemos y socializamos; escuchar cómo resuena y habita la experiencia del otro y viceversa, permite que los sentidos se agudicen. Adentrarse en el mundo del otro, es adentrarse en el mundo propio, porque ir al encuentro del otro -donde éste se encuentra- es permitir-se vivir una experiencia ajena. Observar el movimiento y reconocerse en el otro a su vez, es una invitación a volcar la mirada hacia adentro y sumergirse en eso que interesa o es necesario profundizar a nivel individual con el respaldo del grupo.

“*La DMT se basa en la comprensión fundamental que en la danza los individuos se relacionan con la comunidad de la que forman parte, en mayor o menor medida; y que pueden expresar al mismo tiempo sus propios impulsos y necesidades en el marco grupal (Wengrower & Chaiklin, 2008, p. 29).*”

Permitirse ser atravesado por la experiencia de DMT implica encontrar a través del movimiento, la necesidad y voluntad de comunicar algo propio e íntimo; comprender que se comparte un espacio común y que éste nos contiene, potencializa las relaciones e interacciones. De la misma forma, al estar con otros se comparten la energía y la fuerza y se puede ir más allá de las propias limitaciones o inquietudes personales (Wengrower & Chaiklin, 2008, p. 123). Recibir apoyo del grupo y sentir respaldo desde el movimiento que acompaña y las miradas que se cruzan, fortalece la confianza.

La frase “el cuerpo nos define particular y colectivamente” que se enuncia al inicio del texto, permite pensar la empatía como una oportunidad para conocer el cuerpo del otro, sus lenguajes, voces, historias, recorridos y experiencias. Bernard, expresa que el cuerpo en relación está integrado por medio del cuerpo de otra persona (1994, p. 52) y en este sentido, el trabajo en grupo es un proceso de socialización en donde estar con otro presupone un estar aquí y ahora, un estado presente que compromete los cuerpos. Estoy presente

mientras la otra persona también lo está de un modo distinto, pero finalmente convivimos en el mismo espacio temporal para estar alerta a presenciar y ser presenciado.

La espontaneidad en las improvisaciones, permite que las barreras presentes en el cuerpo empiecen a dialogar. Nombrar al otro por medio del cuerpo, hacerlo presente y hacerse presente, son conexiones que surgen en el desarrollo orgánico del movimiento y de lo que éste quiere expresar. Compartir y crear desde la acción abre un espacio para pensar la empatía en el marco de la esfera de lo relacional, de lo vincular, involucrando en esta perspectiva a las relaciones humanas y la creación como una de las características a las que se da lugar.

El hecho creativo sucede cuando se dan riendas sueltas a la imaginación, para que los contenidos emocionales y experienciales busquen los medios de emerger. El cuerpo como potencial de invención y transformación, es un reflejo y contenedor de las relaciones sociales, pero también es un medio de liberación personal y grupal. En el proceso, se van desmechando elementos que interesan o resuenan como sentidos progresivos que se van transformando en el reconocimiento propio de lo que se descubre en el -ir siendo-, explorando, proponiendo y compartiendo.

La creación enmarcada en un trabajo terapéutico a nivel grupal, surge en el acto de improvisar, florecen momentos provisorios y poéticos de lógicas no lineales y múltiples voces. El cuerpo y la imaginación, se despliega en cada movimiento, gesto y actitud espontánea para llegar a instantes en los que se componen coreografías, escenas, cuentos y relaciones efímeras. El componer, surge de un consenso, hay elementos que se van construyendo y quedando en la diferenciación e identificación con el partner. Esa composición, a su vez, es un fragmento de la totalidad de la experiencia sostenido en el vínculo, en la relación sujeto-entorno y propuesto como posible resultado de la interacción con el mundo; base fundante de la existencia.

Se puede considerar, que la composición se desarrolla a través de la sensopercepción centrada en la exploración y lo que emerge en el aquí y ahora; la improvisación nos ubica en el acontecimiento del instante y reclama para sí una presencia en el presente que se valida y toma cuerpo al estar en creación y presencia de otros. El gesto espontáneo en la improvisación, se pre-

senta como una búsqueda que propone una aventura de internarse en lo desconocido de nosotros mismos y del compañero para conducir la creación que emerge en un tránsito que va de la experiencia al conocimiento.

Retomando las palabras de Rizzolatti (1996) cuando asegura que somos criaturas sociales y que las neuronas espejo nos permiten entender a los demás sintiendo y no pensado, es una idea que posibilita la importancia de potencializar la vinculación con uno mismo y con los otros a través de los procesos terapéuticos. El sentir, nos devuelve el carácter de humanidad y la comprensión del sentir del otro nos devuelve la solidaridad, un eje transversal en esta humanidad que por cuestiones sociales a veces se desdibuja.

Vilayanur Ramachandram, se refiere al descubrimiento de las neuronas espejo como las neuronas Gandhi por su capacidad de facilitar la solidaridad y la cooperación con los demás. La DMT entonces, a través de la empatía kinestésica involucra al sujeto en integridad y relación sensorial con el entorno, potencializando el goce y ampliación del repertorio de movimientos, en este sentido se refiere a un movimiento que abre espacios interiores para situarse en un contexto y relaciones diversas con el otro desde la postura, la actitud, la temporalidad del gesto, el uso de la energía y la creatividad.

La composición creativa en el marco de la DMT puede ser asumida entonces como un despliegue poético del sujeto. Las danzas que se crean, obedecen a una historia personal, única e irrepetible que se vive y vibra en el aquí y ahora. Son energías, gestos, intenciones y danzas de creación espontánea que muestran el entramado imaginario personal que se potencializa al estar en presencia de otro u otros. Bernard plantea que lo imaginario es el motor profundo de la sensación y por eso mismo, el motor de la danza (citado por Bardet, 2012). Por ello, al plantear un despliegue poético, se puede referir a un despliegue de lo imaginario a partir del movimiento.

Las imágenes, emociones, sensaciones y actitudes que surgen en las improvisaciones, permiten preguntarse: ¿Cómo decodificar los escenarios internos y externos?, ¿Qué está sugiriendo el movimiento sobre cada uno? y ¿Qué recursos utilizar para que ésta información emerja? Todas, son interrogantes a los que da lugar para pensar y sentir en dónde estoy ahora y a dónde quiero llegar, motivación que anima la necesidad de seguir moviéndose y escarbando al interior de ese cuerpo que se es..

## Referencias

- Bardet, M. (2012). *Pensar con mover, un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires, Ediciones Cactus. Recuperado de: <http://bit.do/eSFkj>
- Bernard, M. (1994). *El Cuerpo, un fenómeno ambivalente*. Ediciones Paidós, España 1994, p.42-54.
- Fischman, D. (2014). *Primeras Jornadas Universitarias en Danza Movimiento Terapia. Superando la Escisión moderna, Supuestos Básicos de la Danza Movimiento Terapia*. Buenos Aires: UNA, Movimiento.
- Fischman, D. (2005). *La mejora de la capacidad empática en profesionales de la salud y la educación a través de talleres de Danza Movimiento Terapia (Tesis)*, Universidad de Palermo, Doctorado en Psicología. Recuperado de: <http://tiny.cc/zxvv6y>
- Goldberg, A (2012). *La presencia perdurable de Heinz Kohut, la empatía y sus vicisitudes, Aperturas psicoanalíticas: Revista de psicoanálisis*, 41. Recuperado de: <http://www.aperturas.org/articulos.php?id=0000237>
- Gesellschaft, M. (2013). *I'm OK, you're not OK: Right supramarginal gyrus plays an important role in empathy*. *ScienceDaily*. Recuperado de: [www.sciencedaily.com/releases/2013/10/131009133057.htm](http://www.sciencedaily.com/releases/2013/10/131009133057.htm)
- Iacoboni, M. (2009). *Las Neuronas Espejo. Empatía, neuropolítica, autismo, imitación, o de cómo entendemos a los otros*. Buenos Aires: Katz Editores. Recuperado de: <http://ito.mx/LogB>
- Rizzolatti, G (1996). *Las neuronas espejo nos ayudan a comprender las intenciones de los otros*. Lydia Feito. Artículo elaborado con ocasión de la sesión del seminario de la Cátedra CTR el 19 de abril de 2007. Recuperado de: [https://www.tendencias21.net/Las-neuronas-espejo-nos-ayudan-a-comprender-las-intenciones-de-los-otros\\_a1498.html](https://www.tendencias21.net/Las-neuronas-espejo-nos-ayudan-a-comprender-las-intenciones-de-los-otros_a1498.html)
- Sánchez, G. (2013). *Conoce las neuronas espejo. La mente es maravillosa*. Recuperado de: <https://lamenteesmaravillosa.com/conoce-a-las-neuronas-espejo/>
- Silani, C., Lamm, C., Ruff, Ch. C., & Singer, T. (2013). *Right Supramarginal Gyrus Is Crucial to Overcome Emotional Egocentricity Bias in Social Judgments*. *Journal of Neuroscience*, 2013; 33 (39): 15466 DOI: 10.1523/JNEUROSCI.1488-13.2013
- Wengrower, H. & Chaiklin, Sh. (2008). *La Vida es Danza, El Arte y la Ciencia de la Danza Movimiento Terapia*. Editorial Gedisa. Recuperado de: <http://ito.mx/LogE>



# La importancia y experiencia del intercambio **estudiantil**

Cecilia Díaz De León Fragoza

Facultad de Artes  
Universidad Autónoma de Chihuahua.

Alguna vez leí que no importa mucho el lugar a donde vayas, mientras no te encuentres bien contigo mismo y no estés dispuesto a recibir lo que la vida tiene para ofrecerte, nada cambiará. Afortunadamente, logré comprender esto a mi llegada al estado de Querétaro.

Mi movilidad académica me permitió tener un encuentro más cercano conmigo misma, incluso, descubrí cosas que creía haber perdido en algún punto. Llegas a conocerte y reconocerte como un ser humano que tiene algo que ofrecer a través de la danza, miras a tu alrededor y fortaleces el propósito por el cual saliste de casa. Aquí comienza a estar ligada la conciencia con el quehacer artístico.

En lo personal, hacer una movilidad ya de por sí es un cambio radical en cuanto al conocimiento que pueden ofrecerte fuera del contexto en el que estás acostumbrado a desarrollarte, pero hacer una movilidad siendo parte del medio artístico, es una locura, un mundo maravilloso, totalmente diferente y es una gran ventaja que se cuente con esta variedad de movimiento en el país. El movimiento que se descubre fuera de lo ya conocido hace volar a la mente, aporta e inspira al artista a crear.





Haré un énfasis en este punto, el “intercambio de movimiento”, este es sumamente importante para el crecimiento del bailarín. Cuando llegué a mi grupo, me cuenta que no era la única persona que llegaba de otro lugar. Al parecer, a la Universidad Autónoma de Querétaro (UAQ), solicitan intercambios no sólo de distintas partes del país, también fuera del mismo. Tuve tres amigos colombianos y un australiano, de los cuales, aprendí muchas cosas, no sólo en cuestión de movimiento, sino de pensamiento. Ya fuera con los queretanos o con los extranjeros, cedí a ser impregnada con el lenguaje corporal que mis compañeros me ofrecían, y pasó, ocurrió un cambio en mi manera de bailar. A esto, le voy a sumar que en esta parte del país se puede percibir un apoyo más grande a los espacios de entrenamiento alternativo, razón por la cual pude tener oportunidad de asistir a varios talleres con distintos maestros con gran trayectoria en la danza. Tomé entrenamiento en “Continuum” con Ana Karen González Huesca, “Humanimal movement” con Lucho Marciano de “En Ningún Lugar”, “Speed, deletreando el cuerpo” con Alberto Hernández, “Feldenkrais” con Franchezca Pinzón, “Cuerpo, Geometría y Flujo” con José Corral y contemporáneo con Edy Esquivel en el Centro Nacional de Danza Contemporánea (CENADAC).

Elegí Querétaro por todo lo anterior, sabía que este

punto del país era cercano a muchos lugares y podría obtener fácilmente conocimiento no sólo de este lugar, sino de sus alrededores, y así fue. Otra de las razones era que en la UAQ contaban con técnicas de mi interés, como lo son el Graham y el Release. Quedé fascinada con estas clases, pero más que nada con la continuidad que le daban. Mis clases de técnica eran de lunes a viernes en un horario fijo, aparte, para los alumnos de esta facultad, el ballet es obligatorio durante toda la carrera, lo que es una ventaja muy grande para el fortalecimiento de sus cuerpos. Aparte, existe una materia destinada a la creación, la cual funciona, -en algún momento del semestre-, para preparar a los alumnos avanzados para el montaje de sus obras de final de semestre con coreógrafos externos.

La ciudad en sí es muy hermosa y agradable climáticamente. El verde de los árboles predomina por toda la ciudad, a pesar del crecimiento que se ha generado en los últimos años, razón por la cual el tráfico es en algunos días insostenible. La variedad en la comida es extensa, muy rica y no me pareció cara. Un punto muy importante es la seguridad que se tiene en Querétaro, a pesar de no estar exenta de eventos desafortunados, no podía sentir el mismo miedo que sentía en Chihuahua, es una diferencia enorme en cuanto a la inseguridad.







En conclusión, fue una de las mejores experiencias de mi vida, conocí personas extraordinarias, probé cosas nuevas, viajé a muchos lugares alrededor de Querétaro, como San Luis Potosí, San Miguel de Allende, Guanajuato, CDMX, Colima. Pero sobre todo, aprendí a quererme por sobre todas las cosas. Esta es, en definitiva, una experiencia de amor, de amor a la vida, de amor a ti mismo, de amor a la danza.





# Análisis de la obra de **danza - Teatro INÉS**

Lucrecia Aquino

Docente de la Licenciatura en composición coreográfica mención danza y en el Ciclo Introductorio de Nivelación y Orientación (CINO) del Departamento de Artes del Movimiento de la Universidad Nacional de las Artes.  
lucreciaaquino@hotmail.com  
Buenos Aires, Argentina.

*¿Cómo develar la potencia política en una obra de danza teatro?, ¿cómo poner en escena relatos violentos sin cuerpos violentados?, la obra INÉS de Mariela Ruggeri que aborda la temática de violencia de género nos invita a pensar en ello.*

## Introducción

La obra INÉS expone las denuncias y los relatos como ejes centrales que no se dan únicamente por el uso de la palabra, sino una gran presencia física que desarrolla exponiendo algunos gestos que se expresan oralmente.

Esta obra invitó a otros artistas para sumarse y formar parte del PROYECTO INÉS. Los artistas fueron Máximo Parpagnoli en Fotografía, María Papi en Videoarte y Karina Maddoni en Instalación. La presentación se realizó en el mes de junio del año 2016 en el Centro Cultural de la Cooperación, un año después que se consagrara la masiva movilización en Buenos aires, Argentina denominado "Ni una menos".

Dicho contexto social, generó relevancia en la problemática que la obra abordaba. En el año 2018 nuevamente es presentada en el Centro Cultural de la Cooperación con una disminución en la cantidad de intérpretes, sin la muestra fotográfica ni el videoarte, pero ello no le quitó fuerza a la temática, contrariamente sigue instalada en nuestra sociedad y actualidad con

de la violencia, el maltrato, la intimidación; naturalizados al extremo.



total vigencia. Lo que se va develando es el problema. Para brindar un panorama más general sobre la temática de violencia de género que nos propone la obra *INÉS*, comenzaré por enmarcar el contexto social que se daba un año antes de la presentación de esta obra en Buenos Aires-Argentina. Se utilizarán materiales extraídos de: una entrevista que otorgó la creadora a retratadas 2016 con el fin de extraer información sobre el puntapié de trabajar con esta temática, información sobre el proceso de construcción de los relatos de las mujeres en situación de violencia que aparecen en la obra a partir de entrevistar a una de las intérpretes -Alba Virgilio-, el registro audiovisual de la obra en su segunda presentación en el Centro Cultural de la Cooperación y los programas de mano.

Este vasto material se pondrá a dialogar con términos como el de forma y contenido de Pérez Soto, coreopolítica de André Lepecki y políticas de la pasión de Diana Taylor.



#### **Ficha técnica:**

Coreografía y dirección: *Mariela Ruggeri*

Intérpretes: *Alba Virgilio - Florencia Cagnone - Leticia Perez - Jesica Saud.*

Iluminación: *Mariano Arrigoni*

Música: *Erik Satie y L.V. Beethoven*

Asistencia de dirección: *Daniela Mena Salgado*

Fotografía: *Máximo Parpagnoli*

## **Contexto**

Extractos de noticias:

Todo empezó con un asesinato terrible. “Uno más, pero fue la gota que rebosó el vaso”, explica Fabiana Túñez, fundadora de la Casa Encuentro, una ONG que lucha contra la violencia machista. El novio de Chiara Páez, de 14 años, embarazada, la mató y la enterró en el jardín con ayuda de sus padres. Él tiene 16. Fue el 11 de abril. Ahí empezó un movimiento, #niunamenos, que ha logrado implicar a toda la sociedad argentina, políticos, famosos, periodistas, y que culminó este miércoles con una manifestación inédita en varias ciudades del país en la que cientos de miles reclamaron más medidas contra la violencia machista, que mata una mujer cada 30 horas en Argentina (Cue & Rebbosio, 2015).

Llegaban de a dos, de a tres, de a muchas; lo difícil fue ver una sola. Muchas llegaron con chicos aupa, o en cochecito, colgados del hombro o de la mano y a pie. Algunas, llegaron embarazadas. Muchas, con sus amigos, con sus parejas. Muchas, pero muchas, chicas de escuelas. Llegaron bajo banderas y encolumnadas. O con carteles recordando algún caso. O muchas, la enorme mayoría, con un cartel o una hoja de cuaderno donde podía leerse, ya casi de memoria, el lema convocante “Ni una menos”. O con el nombre de una víctima que el periodismo aplasta bajo el apodo de “caso” (Cecchi, 2015)

Si no marchamos juntas nos matan por separado, decía un cartel escrito así nomás, a mano. Y así fue, unas 150.000 personas –según la Policía Federal, para las organizadoras, fueron el doble– se reunieron ayer cerca del Congreso para marchar juntas, para que no haya #NiUnaMenos (Iglesias, 2015).

“Ni una mujer menos, ni una muerta más”, son los versos que inspiran la convocatoria contra la violencia de género #NiUnaMenos, que se hace hoy, a las 17, en distintas ciudades del país, y también en Chile y Uruguay (Buscaglia, 2015)

Estos son algunos extractos de las noticias que publicaron los principales diarios del país y uno de los más leídos diarios internacionales sobre la masiva marcha que se dio ese 3 de junio de 2015 frente a la Plaza de los Dos Congresos en la Ciudad Autónoma de Buenos Ai-

res, marcha que como relatan esos pequeños extractos traspasó condición etaria, condición social, condición económica, y por sobre todo ideologías o banderas políticas.

La misma se podría comprender como una política de la pasión en términos de Diana Taylor (2013), aquella movilización del afecto para fines políticos a niveles colectivos, estructurales y trans-ideológicos que esquivan la organización y las prácticas tradicionales de los partidos políticos (como el lobby y el voto) (p.2).

La marcha logró masificar las demandas, exponer la cultura machista que todavía continúa pero que al menos en la actualidad, permite y da oportunidad a aquellas mujeres a que sean acompañadas y sobre todo, amparadas por la implementación de la ley N°26.485/09. La violencia ejercida contra las mujeres en todos los ámbitos, logró encontrar su resistencia principalmente en las calles reunidas/os para manifestarse, exigir y presionar por los cambios necesarios.

“Las calles ponen de manifiesto el hecho que NOSOTROS ESTAMOS AQUÍ. Visiblemente. Hormonalmente. En el centro de la Experiencia. Políticamente” (Ibídem, p.3).

Este fue el contexto en la última etapa de desarrollo de la obra INÉS, una ciudadanía que ya no podía apartar la vista ni hacer oídos sordos a lo que nos estaba pasando.

En Retratadas 2016, la autora y creadora de INÉS Mariela Ruggeri, revela que hace cerca de cuatro años está interesada en esta temática y que el cortometraje de Paolo Genovese y Luca Miniero Piccole cose di valore non quantificabile -1999 fue el puntapié convertido en disparador para hablar de la violencia de género que nos atravesaba a la sociedad hacía varios años, está interesada en la denuncia como la acción central de la escena y una pared móvil como único elemento escenográfico. Explica que esta pared que aparece en la obra será el lugar a la cual las mujeres irán denunciando sus relatos como metáfora de lo que nombrábamos anteriormente, denunciar a la nada, a una pared que no oye, a una pared, a nadie en verdad.

Pared, que en su segunda presentación, -a la cual me referiré al año 2018-, es sustituida por una hilera de luces que demarcan el espacio como vallas de seguridad que demarcaran un territorio. Como lo manifiesta Ruggeri, su intención con la obra INÉS fue y es que sea un apor-



te más al tratamiento de la temática, a la visualización de la misma, y principalmente a que en un espacio de danza también se hable de esto, de violencia de género.

La descripción del programa de mano de la presentación 2018 expresa:

Cuatro mujeres llevan adelante una denuncia. Asumiendo que ellas son al mismo tiempo las denunciadas y las receptoras, intercambian una serie de afirmaciones, preguntas y respuestas que denotan la cosificación y naturalización de todo lo que están planteando. Ellas, además, dan cuerpo a un coro, que al estilo tragedia, pone paréntesis con comentarios ácidos y certeros, atravesando sutilmente lo que ocurre. Dentro de este mecanismo se descuelgan paulatinamente las historias que cada una cuenta en primera o tercera persona, historias que ayudan comprender como se cosifica a quien se dice querer, como se naturaliza para ocultar. Y sobre todo, que en primer y último lugar siempre se trata de violencia, implícita o explícita. (Programa de mano, 2018)

Dentro del proceso del PROYECTO INÉS estrenado en 2016 y la obra de danza teatro INÉS en 2018, permanecieron cuatro intérpretes que lo atravesaron. El proceso si bien siempre persiguió la idea central de la violencia de género, decidí realizarle unas pocas preguntas a la intérprete Alba Virgilio y tener así mayor información sobre la construcción de la misma.





## Entrevista

**Lucrecia A:** ¿Cómo sucedió la construcción de los relatos y las denuncias?

**Alba V:** Los textos son ficcionados y se fueron armando de manera individual por cada una de nosotras y articulándolo con el texto modificado del cortometraje italiano "Pequeñas cosas de valor no cuantificable". Los textos se construyeron en base a un pedido previo de la directora como pautas del proceso creativo que debían contener historias sobre mujeres. La decisión de que sean ficcionados es que se vuelva extraño lo naturalizado.

Para la elaboración de los mismos como sucede hasta nuestra actualidad, lamentablemente nos basamos en experiencias personales por supuesto más psíquicas que físicas, pero de todas formas ejercicios de violencia contra nosotras en las calles, en nuestros espacios profesionales, etc., todas teníamos algo que decir. Nuestros monólogos estaban destinados a hablar con el público y hacia la pared, una pared móvil que teníamos en el estreno 2016, como la metáfora o mejor dicho literalidad de hablarle a una pared, o sea a nadie; pero en una segunda versión ya sin la pared, nuestros monólogos persistieron con voz entrecortada, en voz alta de a una o en coro, en primera o en tercera persona.

La obra intenta reflexionar sobre el maltrato y el abuso al que son sometidas las mujeres, pero no solamente las mujeres, sino cualquier tipo de cuerpo disidente. Tomando historias de cada una. La idea fue describir la cuantificación, la cosificación, la naturalización de la

violencia y la desafectación de los cuerpos.

También hubo un cambio en relación al estreno del 2016, en donde la primera parte se exponía la definición de la palabra mujer, como si fuese la descripción de un diccionario. Respecto a su segunda presentación en el año 2018, la primera escena se decidió satirizarla, haciendo hincapié en el cuerpo hegemónico que se supone tiene una mujer y las maneras sociales vulgares o no de nombrar a una mujer.

**L:** ¿Cómo fue atravesar por la obra INÉS con esta temática tan particular?

**A:** ... en principio como bailarina y desafío profesional fue el hecho de tener que utilizar la voz que nunca lo había hecho, ponernos a entrenar la voz con el movimiento y trabajar intensamente en ello y después, fue el tener que meterse con todo en esta temática hasta que no te pones como protagonista, por decirlo de alguna manera, una no toma conciencia de la realidad. Teníamos relatos de pequeñas situaciones y de grandes situaciones, pero lo que más me movilizó, fue la toma de conciencia de esas pequeñas cosas tan naturalizadas y cómo esto termina modificando todo, tu vida profesional, con tu pareja, hijos, pares, alumnos..., realmente te cambia el tomar conciencia y queda impregnado en uno, no se va a ir más.

Los ensayos eran reflexivos, escuchábamos lo que decíamos y pensábamos, nos preguntábamos por qué decíamos esto o aquello de una forma y no de otra, el proceso nos permitió ir mutando, construir juntas, tener otras miradas, poder de construir lo que pensábamos dado.

## Mi mirada sobre la obra INÉS

Cuatro mujeres, bailarinas que se encuentran por fuera de una barrera de luces fluorescentes, típicas de espacios administrativos. Sus vestuarios están camuflados en ese espacio negro rodeadas por luces blancas. Ellas comienzan juntas contando de diez en diez, cuentan cantidad, tanto que llega a 150. De a una, de a dos o todas juntas comienzan por describir el término mujer, lunfardos, terminologías académicas, características anatómicas, características físicas, todo adjetivo que remite a la mujer.

Inés comienza a relatar su denuncia, la siguen las demás, utilizando el dispositivo de denuncia del cortometraje que será de guía. Las voces se dispersan, se suman y multiplican en esta denuncia y nuevamente se retoma la cantidad, esa cuantificación que ahora son años, -años de sueños robados-, las denuncias guían los gestos en el cuerpo, acrecientan lo que se describe, enfatizan. Ellas son denunciantes y receptoras de la misma. Relatos que hablan de un robo de sueños, de amor y de pronto dice Inés “es que cuando lo veo, me agarra una especie de calorcito” (INÉS, 2018, s.p) pegando patadas en el suelo, o “lloraba porque papá mató a la mamá” (Ibídem, s.p) con movimientos confusos riéndose, con una tarea que pareciera sin sentido y continúa riéndose, la denuncia va y viene en este robo de sueño y amor en cantidades indescriptibles, relatos de denuncias de violencia concreta.

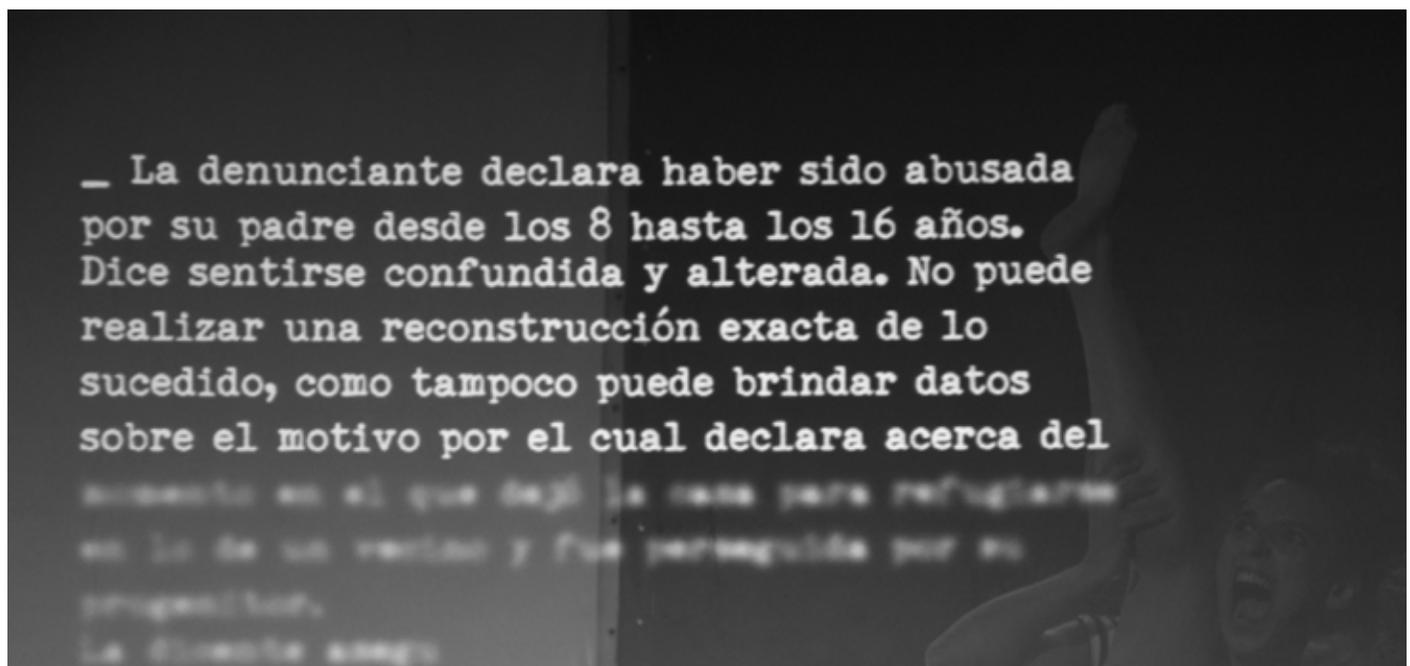
Otra intérprete que cuyo personaje es Alejandra, grita: “Ser una cosa capaz de someterme a su violencia” (Ibídem, s.p), en ese momento, la historia te interpela

de manera directa, una de esas tantas que se escuchan sobre violencia contra la mujer, el cuerpo de las intérpretes se pone tenso, se hecha al piso.

Entonan En conche va una niña, derivada del antiguo cancionero español para niñas/os como una muestra más de cómo por medio de la cultura popular, se nos introducen mensajes, significados, construcción de sentidos, y en este caso, con la moraleja de que las mujeres y niñas debían de cuidar su honra, y no poner a los hombres de la familia en tan severos compromisos. Una canción infantil como relato de cosas que pasaban y siguen pasando.

Las denuncias continúan, los volúmenes de las denuncias disminuyen y de repente suben, manejan otros decibeles, el cuerpo es manipulado, otro cuerpo manipula, lo sacuden, hay testigos, pero no logran hacer nada. La denuncia concluye, ellas comienzan a contar una vez más, 230 dicen todas juntas, las luces comienzan a parpadear, el ambiente se oscurece y la denuncia sigue escribiéndose en una pantalla detrás en donde de a poco comienza a borrarse, no se logra leer, ellas siguen de un lado al otro dentro de ese límite por la valla de luces, ruedan por el piso, de pronto aparecen nombres y fechas de femicidios, la música aumenta su volumen, ellas siguen de una esquina a la otra, retoman sus quehaceres, tiemblan, siguen.

Dos cuentas con números muy grandes se exponen en la proyección: 2.976 femicidios entre 2008 y 2017, 86.700 denuncias por violencia de género en el 2017, las intérpretes vuelven a dar las especificaciones físicas de la mujer, repitiendo como si estuvieran re-preguntando al espectador.



## Conclusión

Desnaturalizar es lo que nos propone INÉS, dejar de escuchar y ver situaciones que se aprendieron como normales, cotidianas y donde son exclusivas de un individuo, la obra nos interpela y nos propone que escuchemos durante 40 minutos relatos de mujeres de diferentes edades, violentadas, agredidas, rebajadas a la categoría de cosa, como un objeto el cual en principio tiene un dueño (hombre) y por sobre todo con ese objeto se puede hacer lo que ese dueño quiera.

Podríamos pensar en la acción de historizar que nos plantea Pérez Soto (2008), cuando nos dice que esta acción es fundamental para pensar en aquello que nos parece natural, normal. Poder conocer las historias que relataban cada una de las intérpretes, historias suyas, de su abuela, de la chica que limpiaba la casa, historias que parecen ajenas y de otros, resulta que son historias compartidas y de todas.

El arte es político por su forma, no por su contenido. En su función política es la forma la que debe valer como contenido. De la misma manera no es el relato o el referente (el tema) el que hace político al arte, sino la congruencia entre ese relato o ese referente y las formas en que se expresa (p.200)

Es en este sentido, la forma en la que se presenta y la congruencia con el relato de INÉS que es una obra de danza-teatro-política. La forma de exhibir estos cuerpos sacudidos, amables, correctos e incorrectos que murmuran o gritan ante los espectadores, el movimiento guiado por los relatos de las denuncias y no a la inversa, que sería lo que se esperaría en una obra escénica en donde las intérpretes son bailarinas y su directora es una coreógrafa. Es la forma en que estas denuncias de cuatro mujeres son puestas delante de los espectadores, dicho para ellos, como si de alguna manera les estuvieran pidiendo que intervengan, que hagan algo con esto que escuchan.

Y esta es la pregunta ¿qué hacer ante los relatos que escuchamos?, historias repetidas en nuestras casas cotidianamente a lo largo de muchos años. “En un sistema que domina a través de la tolerancia y el agrado, que administra la diversidad, no tiene sentido tratar de hacer política contraponiendo lo feo a lo bonito, o la radicalidad de lo local a lo total” (Ibidem., p.203).

Como relataba anteriormente el contexto, fue un plataforma importante que posicionó a los espectadores en un lugar de conocimiento de la temática, en el que el movimiento “Ni una menos” ya era reconocido en todos los ámbitos, más allá de su aceptación o no, y que pese al crecimiento del movimiento desde el 2015 en adelante, todavía en la actualidad no se logra aumentar de manera abrupta la cantidad de horas en la que una mujer en la Argentina, es víctima de femicidio; en la actualidad fallece una mujer cada 28 horas, como víctima de violencia de género.

Siguiendo a Lepecki cuando cita a Hanna Arendt (2013, p.3), describe que lo político entendido como movimiento de la libertad “es un compromiso difícil, en constante evolución. Está menos basado en un sujeto que en un movimiento (bewegung), definido por la acción intersubjetiva que además debe ser aprendida, ensayada, alimentada y sobre todo experimentada y practicada”. Continuando, Lepecki hace referencia que lo político es una acción colectiva conjunta que es aprendida y debe ser practicada en la relación con otros.

El movimiento de “Ni una menos” que se describió arriba, fue una gran condición de posibilidad para el desarrollo de la obra INÉS y al mismo tiempo una posibilidad más de aprender, de practicar la verbalización y exposición de lo que sucede en torno a la violencia de género, una posibilidad de ensayar las denuncias que deben ser escuchadas y como lo enunciaba Alba en la entrevista, una posibilidad de experimentar desde la obra como los relatos de las llamadas mujerzuelas, putas, yeguas, por el solo hecho de tener estos adjetivos son silenciados, el silencio de los relatos en torno a los cuerpos disidentes.

Sin duda, INÉS surgió de una decisión de convocar artistas que desde su hacer pudieran ampliar las fronteras del tema, la producción fue solventada por la directora de Inés, que además de ser una decisión económica y estructural fue una decisión política. Un equipo artístico interdisciplinario que en el año 2016 intervino con fotografía videoarte y que permitió que el público tuviera el acceso a la temática desde diferentes formas expresivas. INÉS como obra, es un intento más de seguir visibilizando la temática, alimentada por todo el entorno y por el mismo proyecto del que fue parte, es por ello que en su segunda presentación a pesar de la reducción de intérpretes y que no haya estado acompañada de las demás expresiones, cobra la mis-

ma o más fuerza de seguir mostrando que nos siguen matando, tres años después del primer "Ni una menos", nos siguen violentando.

Una obra que logró mutar desde su estreno a su segunda presentación en el 2018 y que en términos de Lepecki podríamos denominar coreopolítico. "La noción de coreopolítico como la formación de planes colectivos que emergen en los límites de la creatividad abierta, la iniciativa atrevida y una persistente -incluso obstinada-, iteración del deseo de vivir lejos de la conformidad policiada" (Ibidem, p.15).

Esta búsqueda por parte de la directora y creadora Mariela Ruggeri, -como relata en la entrevista-, muestra una persistencia en llevar la temática hacia una obra de danza en su búsqueda hacia varios años antes del desarrollo de INÉS, inclusive como sin correrse del puntapié del cortometraje logra insertar la temática de manera actual, pero a la vez, de manera innovadora en donde en principio no es esperable que el movimiento esté comandado por el diálogo. Una propuesta de llevar la tormentosa verdad en un escenario, en el cual los diálogos van y vienen de esa oscuridad, diálogos más abstractos sobre cantidad, momentos, amor, sueños, canciones.

El moverse políticamente, se predica en la necesidad de recordar a diario lo que sea que este movimiento logre y traiga al mundo en cualquier momento dado; será siempre algo provisional e incompleto. Por lo tanto, la necesidad de empezar de nuevo e insistir sin importar nada, en el desafío urgente que plantea ese interminable no todavía. No todavía, no todavía. Una y otra vez. Todo lo demás es conformidad (Ibidem, p 19-20).

Finalmente, debemos seguir experimentando, tener más experiencias como estas que nos propone INÉS, la posibilidad de ser espectadores de estos relatos, una posibilidad más de que siga moviéndose por diferentes

públicos, hacia diferentes escenarios. Movilizar, movilizar-nos, y movilizar-se políticamente.

## Referencias

Buscaglia, T.S. (2015). #niunamenos: sin banderías, una sola consigna será el clamor de todos. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/1798279-niunamenos-sin-banderias-una-sola-consigna-sera-el-clamor-de-todos>

Cecchi, H. (2015). *El día en que las mujeres dijeron basta*. Diario digital Pagina 12. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-274193-2015-06-04.html>

Cue, E.C. & Rebossio, A. (2015). *Una multitud grita #niunamenos en Argentina contra la violencia machista*. Diario El País. Recuperado de: [https://elpais.com/internacional/2015/06/03/actualidad/1433356172\\_949785.html](https://elpais.com/internacional/2015/06/03/actualidad/1433356172_949785.html)

Genovese, P. & Miniero, L. (1999) cortometraje *Cose di valore non quantificabile*. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=qThq5CLrsQ4>

Iglesias, M. (2015). *Todo el país le dijo basta a los feminicidios. Histórica marcha contra la violencia machista*. Diario digital Clarin, Sociedad. Recuperado de: [https://www.clarin.com/sociedad/violencia-genero-femicidios\\_0\\_BJEJPDYDQx.html](https://www.clarin.com/sociedad/violencia-genero-femicidios_0_BJEJPDYDQx.html)  
Inés (2018). Obra de Danza-Teatro. Creación y autoría Ruggeri, Mariela.

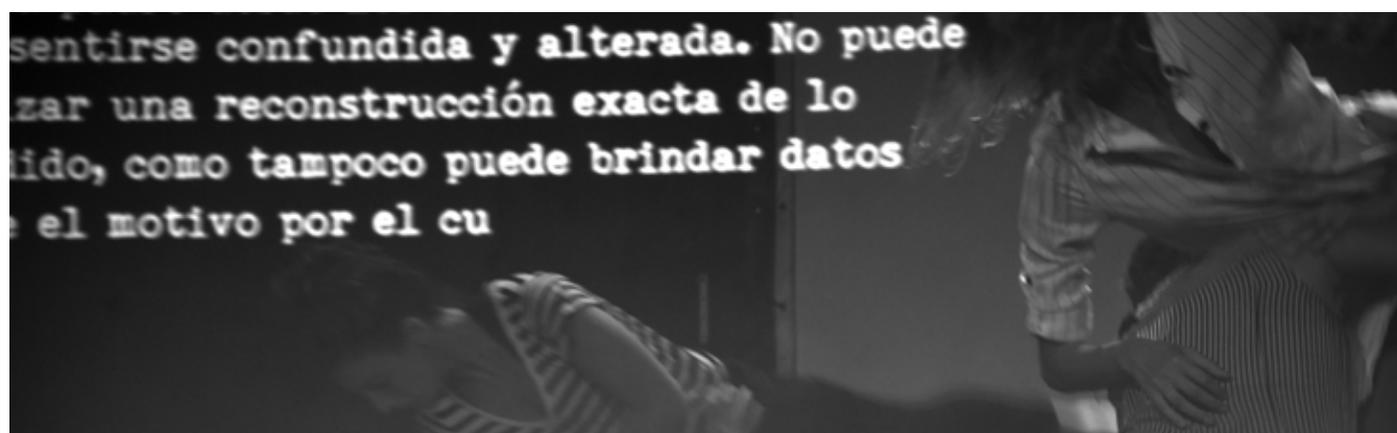
Lepecki, A. (2013). *Coreopolicia y coreopolítica o la tarea del bailarín*. Trad. Montserrat Arce y Luciano Concheiro. TDR: The Drama Review 57

Pérez, S. (2008). Cap. Danza y política. *Proposiciones en torno a la historia de la danza*. Santiago. LOM Ediciones.

Programa de mano. (2018). *Programa de mano*. Obra Inés.

Ruggeri, M. (2016). Ines! *Danza teatro*. Entrevista en canal youtube por ReTratadas 2016. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=YzuEWllpmKk>

Taylor, D. (2013). *La política de la pasión*. Revista E-misférica 10 (2). Recuperado en: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-102/taylor>



— La denunciante declara haber sido at



ousada







Fotos: Aracely Treviño



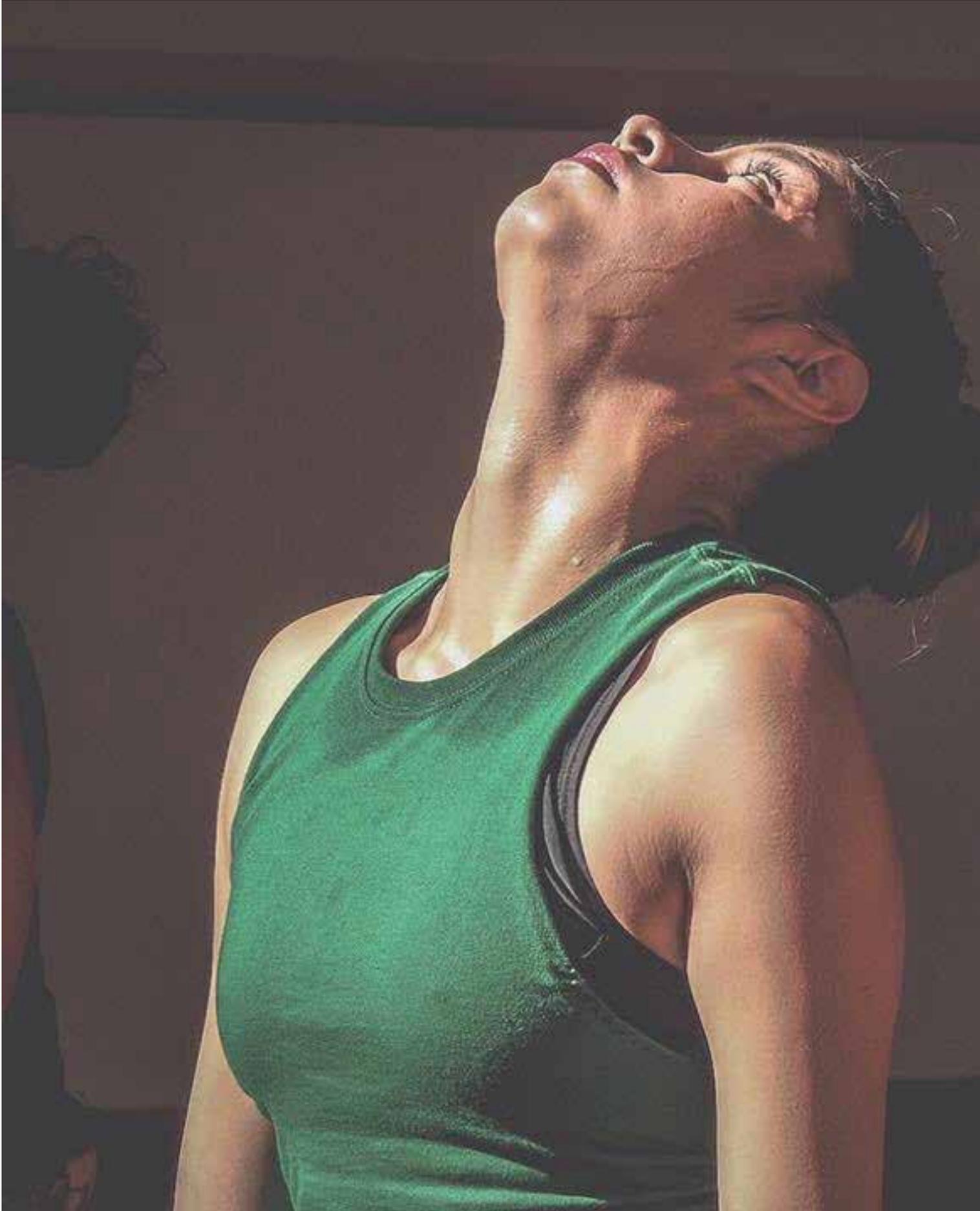


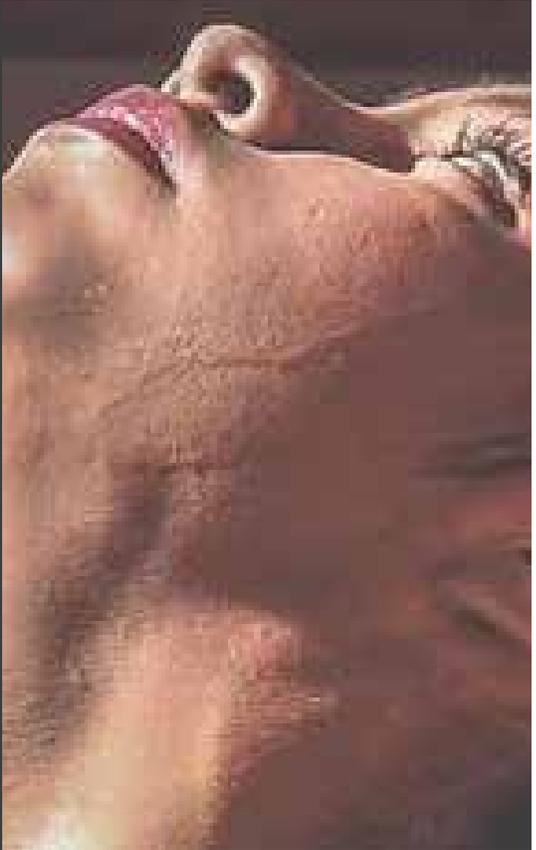
Fotos: Aracely Treviño





Foto: Aracely Treviño





Fotos: Danelia Reyes





Fotos: Danelia Reues





Fotos: Daneila Reyes



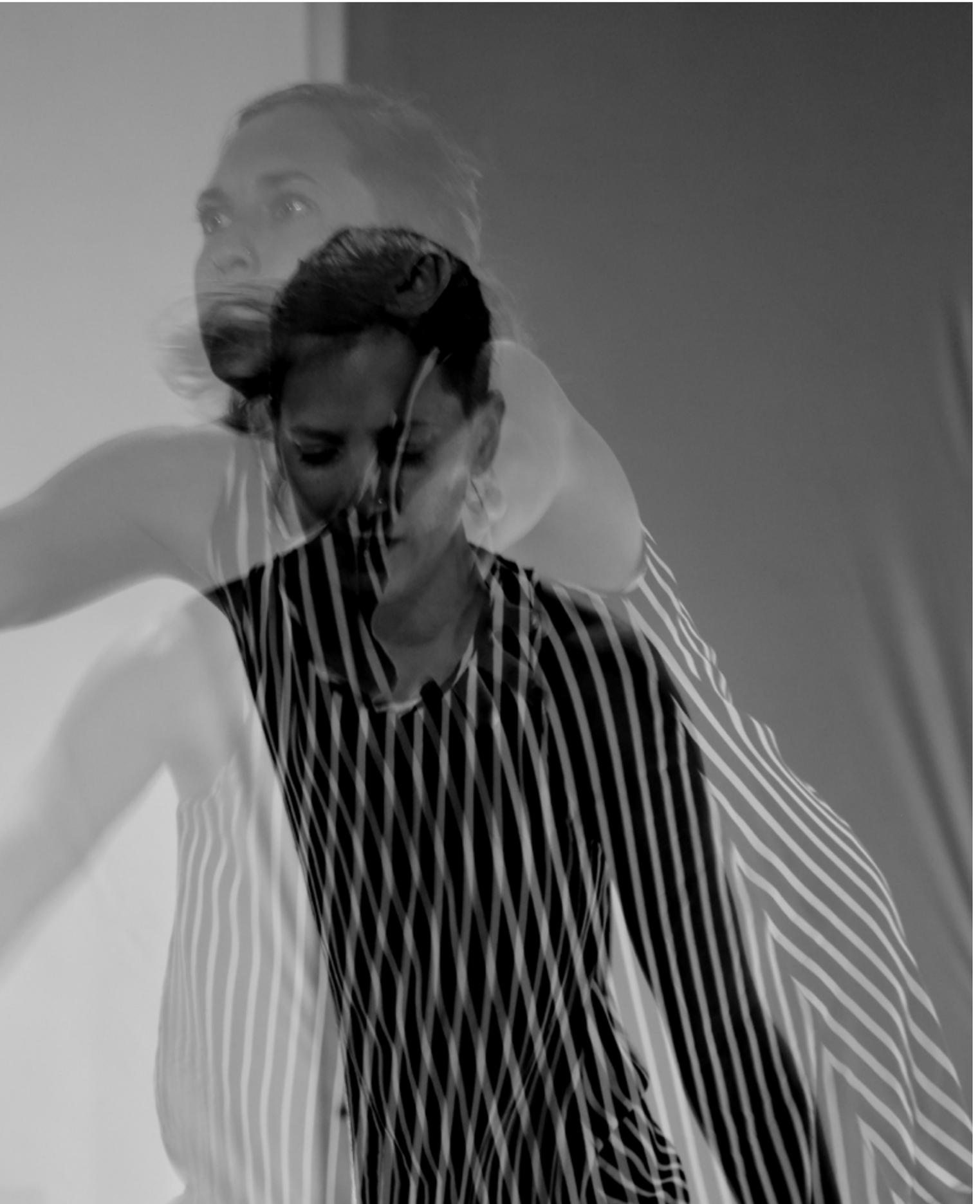


Foto: Rosario Torres





Foto: Rosario Torres





Foto: Rosario Torres

— La denunciante declara haber sido at



ousada



Foto: Rosario Torres





Foto: Rosario Torres

sentirse confundida y alterada  
zar una reconstrucción exacta  
lido, como tampoco puede brindar  
e el motivo por el cu



a. No puede  
de lo  
ar datos



Foto: Rosario Torres

\_ La denunciante declara haber sido al  
por su padre desde los 8 hasta los 16 a  
Dice sentirse confundida y alterada. No  
realizar una reconstrucción exacta de  
sucedido, como tampoco puede brindar d  
sobre el motivo por el cual declara acc

... en el que dejó la casa para ir  
en la de sus hermanas y fue perseguida por  
...  
La denunciante asegura



busada  
ños.  
o puede  
lo  
atos  
erca del



Foto: Rosario Torres





Foto: Rosario Torres





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE  
CHIHUAHUA



Grupo disciplinar Educación y Desarrollo de la Docencia