

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador
Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría de Investigación en Estudios de la Cultura
Mención Artes y Estudios Visuales

El discurso del cuerpo en estado de danza

Rosa Amelia Poveda Núñez

Tutora: Alicia del Rosario Ortega Caicedo

Quito, 2023



Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Rosa Amelia Poveda Núñez, autor de la tesis titulada “El discurso del cuerpo en estrado de danza”, mediante el presente documento de constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magister en Estudios de la Cultura en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

23 de mayo 2023



Firma:

Resumen

La siguiente investigación intenta elevar voces primarias que reflexionan desde sus danzas y sobre las dimensiones del cuerpo que se abren como epifanías, en un estado de danza. Conocido como: *el cuerpo en estado de danza* y que ha adquirido relevancia, sobre todo, en Latinoamérica por su pertinencia a retornar a las danzas a su propio inicio. Al producir una poiesis paralela a la composición coreográfica, este estado requiere de una minuciosa escucha por la complejidad que reclama ya que emerge inmediatamente desde la intención del movimiento. El mismo que es revelado para quienes lo contemplan como un lugar evanescente y lúcido que se dilata y se expande de manera polifónica entre la inmaterialidad de su huella y como otra forma de disidencia para dejar aparecer la pluridiversidad. Por medio de un laboratorio epistolar, en correspondencia con diferentes maestros y maestras de la escena dancística latinoamericana, busco revelar sus tensiones al momento de su traducción a la palabra escrita que, como una traducción inefable, rivaliza con la desmaterialización de los soportes digitales. Así, vivificar la tradición epistolar con las cuales las danzas erigen sus meditaciones y que abren un espacio para discrepar e interpelar las danzas mismas con un fuerte desafío desde el cuerpo a los grandes relatos con los que se ha edificado la humanidad.

Este laboratorio epistolar, de un año de duración, se ha visto atravesado con esperas y silencios; y, además, con las problemáticas con las que el género epistolar convive hoy en día. Sin embargo, la presente investigación revela un discurso polifónico que, desde la oralidad de la praxis, se construye como otra forma de contrarelato y disidencia.

Palabras clave: cuerpo en estado de danza, danzas, laboratorio epistolar, investigación sobre la danza, investigación desde las danzas, investigación-creación.

Dedicada a las mejores maestras que aparecen y se manifiestan;
incluso, en su ausencia: las Danzas.

Agradecimientos

Mis agradecimientos van dirigidos a todas las personas que hacen la Universidad Andina Simón Bolívar sede Ecuador por la apertura y la confianza en mi persona para concederme una Beca en un tiempo tan difícil para las artes escénicas. Especialmente, a mi tutora Dr. Alicia Ortega por acoger este tejido con dedicación. Mis agradecimientos al Dr. Alex Schlenker y Dr. Santiago Cevallos quienes han realizado aportes importantes para esta investigación. De manera muy especial quiero agradecer a todas las personas que acogieron y fueron tocadas por mis palabras danzadas en cartas y que son las voces primarias con las cuales he querido apoyar en este escrito: Maestra Hilda Islas, Maestra Raissa Pomposo, Maestro Javier Contreras, Maestro Francisco Salvador, Maestro Francisco Villalobos, Maestra Inés Sanginetti, Maestra Montse Colomé y las coreógrafas ecuatorianas: Talía Falconí y Gabriela Rosero. Especialmente a la Maestra Gilda di Luciano quien me concedió una entrevista larga y decisiva.

Por otro lado, también quiero agradecer a todas las personas que comparten conmigo el Seminario de Fenomenología de la Danza dirigido por Raissa Pomposo de la Cátedra Extraordinaria Gloria Contreras en estudios en danza y sus vínculos interdisciplinarios de la UNAM. Infinitamente, mi agradecimiento a mis compañeras y compañeros que comparten las danzas conmigo en el Sótano de Nijinsky y el Laboratorio Coreográfico que, en cada escorzo, este misterioso y potente discurso en estado de danza se renueva en nuestras visiones de vida. Mis agradecimientos al Dr. Richard Blank y Pocho Álvarez con quienes siempre tengo discusiones profundas. Finalmente, mis agradecimientos para toda mi familia que me contienen en la apuesta desafiante de ser parte de la danza independiente de este país.

Tabla de contenidos

Figuras	13
Abreviaturas	15
Introducción	17
Capítulo primero	25
El cuerpo en estado de danza	25
1. 25	
2. 30	
3. 39	
4. 48	
Capítulo segundo Laboratorio epistolar	59
1. 60	
2. 62	
3. 63	
Conclusiones	75
Obras citadas	81
Anexos	89
Anexo 1: Primera carta a la maestra Hilda Islas. Quito D.M. 29 de junio de 2021	89
Anexo 2: Respuesta de la maestra Hilda Islas (sin fecha)	92
Anexo 3: Segunda carta a la maestra Hilda Islas. Quito D.M. 5 de Julio de 2021	93
Anexo 4: Respuesta de la maestra Hilda Islas. CDMX, 29 de julio, 2021	95
Anexo 5: Tercera carta a la maestra Hilda Islas. Quito D.M. 1 de agosto de 2021	96
Anexo 6: Primera carta a la maestra Inés Sanguinetti. Quito D.M. 23 de octubre de 2021.	98
Anexo 7: Respuesta por mail de Inés Sanguinetti. Buenos Aires, 21 octubre de 2021	99
Anexo 8: Segunda carta a la maestra Inés Sanguinetti. Quito D.M. 23 de octubre de 2021	100
Anexo 9: Primera carta a la maestra Talía Falconí. Quito D.M. 13 de febrero de 2022.	101
Anexo 10: Respuesta de la maestra Talía Falconí. París, 17 de febrero de 2022.	102
Anexo 11: Segunda carta a la maestra Talía Falconí. Quito D.M 13 de febrero de 2022.	103
Anexo 12: Respuesta de la maestra Talía Falconí. París 17 de febrero de 2022.	104
Anexo 13: Carta a la maestra Montse Colomé. Quito D.M. 20 de enero de 2022	105
Anexo 14: Respuesta por Mail de Montse Colomé. Barcelona 15 de febrero de 2022	106
Anexo 15: Segunda carta a la maestra Montse Colomé. Quito D.M. 30 de enero de 2022	107
Anexo 16: Respuesta por mail de la maestra Montse Colomé. Barcelona, 30 de febrero de 2022	109

Anexo 17: Carta a la maestra Gabriela Rosero. Quito D.M. 2 de marzo de 2022	111
Anexo 18: Respuesta de la maestra Gabriela Rosero. Ciudad de México, 3 de marzo de 2022	112
Anexo 19: Segunda carta a la maestra Gabriela Rosero. Quito D.M. 8 de marzo de 2022.	114
Anexo 20: Respuesta de la maestra Gabriela Rosero. Ciudad de México, 18 de marzo de 2022.	115
Anexo 21: Carta al Maestro Francisco Villalobos. Quito 2 de febrero de 2022.	116
Anexo 22: Respuesta del Maestro Francisco Villalobos. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México, 07 de febrero de 2022	117
Anexo 23: Segunda carta al Maestro Francisco Villalobos. Quito 9 de febrero de 2022	119
Anexo 24: Respuesta del Maestro Francisco Villalobos. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México, 14 de abril de 2022	120
Anexo 25: Carta al Maestro Javier Contreras. Quito D.M. 24 de enero de 2022	122
Anexo 26: Respuesta del Maestro Javier Contreras. Ciudad de México, 29 de marzo de 2022.	123
Anexo 27: Carta al Maestro Javier Contreras. Quito D.M. 1 de abril de 2022	125
Anexo 28: Respuesta del Maestro Javier Contreras. Ciudad de México, 7 de julio de 2022	126
Anexo 29: Carta a la Maestra Raissa Pomposo. Quito D.M. 2 de marzo de 2022.	128
Anexo 30: Respuesta de la maestra Raissa Pomposo. 22 de marzo de 2022, Ciudad de México	129
Anexo 31: Carta a la maestra Raissa Pomposo. Quito D.M. 7 de abril de 2022	131
Anexo 32: Respuesta de la Maestra Raissa Pomposo. 7 de julio del 2022, Ciudad de México.	133
Anexo 33: Carta al Maestro Paco Salvador. Quito D.M. 19 de enero de 2022	136
Anexo 34: Respuesta del maestro Paco Salvador. Ibarra 5 de julio de 2022	137
Anexo 35: Carta sin enviar a Paco Salvador. Quito D.M. 11 de mayo de 2022	140
Anexo 36: Fotos del cuaderno de viaje de la autora “México 2022”.	141

Figuras

Figura 1. Diez primeros puntos de la kinesfera de Laban. realizado por Poveda.	20
Figura 2. Estructura gráfica de mi investigación.	22
Figura 3. <i>La cueva de las manos</i> . Foto de Mariano Cecowski.	33
Figura 4. <i>El bailarín</i> de la cueva de las manos en Argentina.	34
Figura 5. foto de Saiku del detalle del vaso de Francois (c. 570 a.C.) Danza del laberinto de los jóvenes salvados por Perseo.	35
Figura 6. The masked dancer perteneciente a la Cultura Tolita. Captura de pantalla realizada por Poveda de la pág. web del Museo del Alabado en Quito.	36
Figura 7. Ejemplo de sistema de notación Labanotation. Caminar hacia atrás. Realizado por Poveda.	49
Figura 8. Ejemplo de sistema de notación Benesh.	50
Figura 9. Foto del acervo de Nacho López del maestro Xavier Francis que pertenece a la Mediateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México.	68
Figura 10. Angelus novus de Paul Klee. captura de pantalla realizada por Poveda desde la pág. Web del Zentrum Paul Klee.	69
Figura 11. Dibujo realizado por Rosa Amelia Poveda, dentro del taller Juguemos con la Bauhaus al otro lado del mundo en el MAE 2019.	94
Figura 12. Dibujo de la autora para esta carta 2021.	97
Figura 13. Captura de pantalla realizada por la autora el 23 de octubre de 2021 de la foto de David Días en <i>Diario La Hora</i> .	100
Figura 14. Foto de archivo personal de la autora realizada en el templo Govinda de la ciudad de Quito. 2022.	108
Figura 15. Foto realizada por la autora de su cuaderno de viaje. Ciudad de México, 15 de mayo de 2022.	141

Abreviaturas

AMLB: Análisis de movimiento Laban Bartenieff.

CCE: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

CDMX: Ciudad de México.

CEUNACH: Centro de Estudios para el Arte y la Cultura, de la Universidad Autónoma de Chiapas.

CDMX: Ciudad de México D.F:

Distrito Metropolitano.

MAE: Museo Archivo de Arquitectura del Ecuador.

CCCB: Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona.

MACBA: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.

MUYACAN: Muyundi Yaguar Canchi. Círculo de sangre somos.

WDR: Westdeutsche Rundfunk.

UNAM: Universidad Nacional Autónoma de México.

UNICACH: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

Introducción

La narrativa hace referencia al relato que los sujetos en movimiento constituyen y que les otorga sentido e identidad, a partir de tejer su historia común, su razón de ser y su destino en resistencia. (Sierra Freire [2018], 99)

Por mucho tiempo he sentido la necesidad de expresar algo que acontece y surge desde la danza y que, por muy cerca que se encuentre, requería de un tipo de distancia para ponerlo en la palabra escrita; es decir, describir mi ser-danza fuera de su contexto. Aunque la danza se irradia hacia otros lugares más cotidianos, la necesidad de explicar esa huella me pareció una tarea significativa. Entonces intenté llevar a estos lugares a la escritura para no olvidarlos pues se presentan como epifanías con un tiempo espacial que se vuelve poético. Entonces, ¿cómo explicar esto? Así, durante mi trabajo como intérprete de danza teatro con Birgitta Trommler y Gregor Zöllig en Alemania, comencé a llevar diarios personales para no olvidar aquello que percibía y que sería significativa para mi espíritu pues provenía bellamente desde la danza. En aquel entonces, lo bauticé como: “milagros escénicos”, para darme una explicación de lo que más tarde descubriría, según los maestros de danza y varios coreógrafos, tiene varios nombres, entre ellos: *el cuerpo en estado de danza*. Esto debido a que la danza, como la conocemos, se edifica con varias voces que se construyen desde el pensar que surge de la danza misma, un pensar danzado, desde la diversidad de cuerpos, contextos y danzas. Los mismos que, frente a las verdades y relatos absolutos, se presentan como actos de resistencia.

El tema adquirió relevancia cuando asistí a conferencias del dramaturgo y docente de danza del Institut del Teatre de Barcelona: Roberto Fratini en el CCCB en 2009. Fratini, (2011) quien utiliza la alegoría para destacar el contrarrelato que la danza realiza frente a la Historiografía, destaca el inusual tiempo-espacial de la danza que provoca una transposición de intermitencia sustancial. Más tarde leí *Epistemología del cuerpo en estado de danza* de Gustavo Emilio Rosales (2012) donde se resalta las transformaciones de los nombres de este estadio tan único del cuerpo; y que curiosamente, es descrito desde el punto de vista de las personas que contemplan la danza, como: Valéry, Agamben, Nancy, entre otros. Sin embargo, no se menciona *el cuerpo en estado de danza* desde las voces primarias que danzan; mejor dicho, desde los seres-cuerpos que danzan. Por otro lado, de manera personal, encontré un sentido para escribir mi propia danza con otras búsquedas que me llevaron al

Seminario de Fenomenología de la Danza de la Cátedra Gloria Contreras de Danza UNAM, del cual soy parte desde el año 2020, y donde se usa constantemente el concepto el *cuerpo en estado de danza*. El mismo que, en cada encuentro significativo, me brinda sentidos, abre preguntas y cuestionamientos para la construcción de lenguajes desde mi propia danza, del proceso de creación dancística y que, al mismo tiempo, se caracteriza por ser inefable.

De ahí, mi preocupación por profundizar este estado que migra con rapidez gracias a los estrechos vínculos de la danza ecuatoriana con la danza mexicana y que se remontan a los años 60. En ellos, mis reflexiones alrededor del tema surgen de la urgencia de visibilizar mi propia voz y algunas voces primarias de quienes experimentan *el cuerpo en estado de danza*. De esta forma, llegué a considerar otras dimensiones, además de las tempo-espaciales, y considerar los eufemismos que surgen para comparar este estadio como un clímax erótico que feminiza y desdibuja la revelación del espíritu que se produce con las danzas. Al mismo tiempo, entre las cosas que me pregunto, es si el cuerpo en estado de danza es un concepto o una noción. Entonces, también las tensiones y posibilidades de su traducción a la palabra escrita por ser un lugar inefable de la experiencia. De la misma manera, el por qué se da por sentado que todos, quienes danzan, conocen el estado de danza con profundidad. Mi preocupación se centra en interrogar *qué es el cuerpo en estado de danza* y en subrayar que no se trata de un estado que se da por sobreentendido como si fuese un lugar que se experimenta inmediatamente en las danzas. Pero, ¿Cómo es este estadio?, ¿Acaso lo experimentan en todas las danzas? Entonces: ¿Qué es realmente el cuerpo en estado de danza?

Así, el *discurso del cuerpo en estado de danza* deviene, para mí, como un valor de cambio latinoamericano, pues son varios los coreógrafos y maestros que se encuentran en sincronidad con esta noción donde la danza se manifiesta y donde el tiempo pierde su carácter ordinal para volverse espacial. Personalmente, creo que hay empatía alrededor de esta noción porque la danza ha sido un lugar de resistencia para los pueblos originarios. Sin embargo, no se elevan las voces primarias que surgen del estado de danza, quizás, por la dificultad de su transcripción escrita ya que sus dimensiones presuponen la ausencia de modelos y verdades absolutas. Así, que se retorna a citar las voces filosóficas -muchas veces masculinas. (Carta a la maestra Hilda Islas. Quito D.M 29 de junio de 2021; ver anexo 1)

La pandemia cerró todo tipo de entrenamiento, pero gracias a la beca que me concedió la Universidad Andina Simón Bolívar me propuse, en esta investigación cualitativa, un laboratorio epistolar con varios maestros y maestras que comparten su hacer-danzado con la investigación y la escritura, y con quienes, me une un gran afecto y admiración. La maestra mexicana Hilda Islas quien ha realizado aportes importantes a nivel epistemológico con sus

libros: *Tecnologías corporales: Danza cuerpo e historia* (1995) y *El juego de acercarse y alejarse. traducción performática de “otras” danzas* (2016). El maestro e investigador Javier Contreras, quien ha visitado nuestro país gracias a festivales y encuentros; y quien, considero, articula con probidad la teoría dancística con epistemologías que provienen del Sur Global y autores filosóficos. La maestra Raissa Pomposo quien coordina y dirige la Cátedra Extraordinaria Gloria Contreras en Danza y sus Vínculos interdisciplinarios de Danza UNAM. El Maestro Francisco Villalobos que se desempeña como docente en el Centro de Estudios para el Arte y la Cultura de la Universidad Autónoma de Chiapas, quien, además es mi compañero en el Seminario de Fenomenología de la Danza coordinado y dirigido por Raissa Pomposo en Danza UNAM. La maestra Montse Colomé, coreógrafa catalana con la cual he trabajado en Barcelona y quien me ha concedido varias becas vinculadas a La Caldera, Fábrica de creación. La Coreógrafa argentina Inés Sanguinetti, presidenta de la Fundación “Crear vale la pena”, quien fue mi maestra en un Diplomado para la gestión de la danza organizado por la Universidad Jorge Tadeo Lozano de Bogotá en 2021. El maestro ecuatoriano Paco Salvador, coreógrafo de MUYACAN, quien fue mi maestro en el Instituto Nacional de Danza de Quito y con quien mantengo una gran amistad llena de reflexiones. La coreógrafa ecuatoriana Talía Falconí, docente en la Universidad de las Artes de Guayaquil con quien he coincidido en varios países y festivales. Y la maestra Gabriela Rosero, coreógrafa ecuatoriana que ha danzado mis obras en México y Ecuador y con quien me une una amistad llena de afectos y confianza que se ha construido alrededor de las danzas.

El laboratorio epistolar parte como una forma de relacionarse con la tradición de correspondencia dancística en la que se destaca el teórico y coreógrafo Jean Georges Noverre, quien escribe uno de los tratados dancísticos más importantes: *Cartas sobre la danza y sobre los ballets* [1760]. Al mismo tiempo conectar con la importancia que tiene, para las artes, tiene el intercambio epistolar como un lugar de interlocución donde lo imaginario y los conocimientos cruzan tácitamente fronteras; como un lugar de otro tipo de traducción de lo que ha acontecido, muy distante de lo literal, pero que reactiva el pasado y un futuro. En palabras de Mignolo (2006, 15): como un pensamiento fronterizo crítico donde se requiere de impulsos racionales y emocionales que desestabilizan valores y nociones.

Inicialmente, en el laboratorio epistolar, me propuse trabajar con 9 cartas por E-mail con su respectiva respuesta alrededor del *cuerpo en estado de danza*, pero intercambié en el curso de mi investigación un total de 36 cartas, cantidad que al ser sumada entre sí resulta, nuevamente, el número 9 para evocar el punto 9 de la kinesfera que se encuentra encima de la cabeza de la persona que se mueve o danza. La kinesfera se conforma con los puntos más

representativos de movilidad y máxima extensión del cuerpo con excepción del punto 27 que se encuentra en el ombligo, pero que es un punto donde los demás puntos se encuentran. De esta manera, remitirme a una herramienta dancística y darle una forma geométrica a mi trabajo.

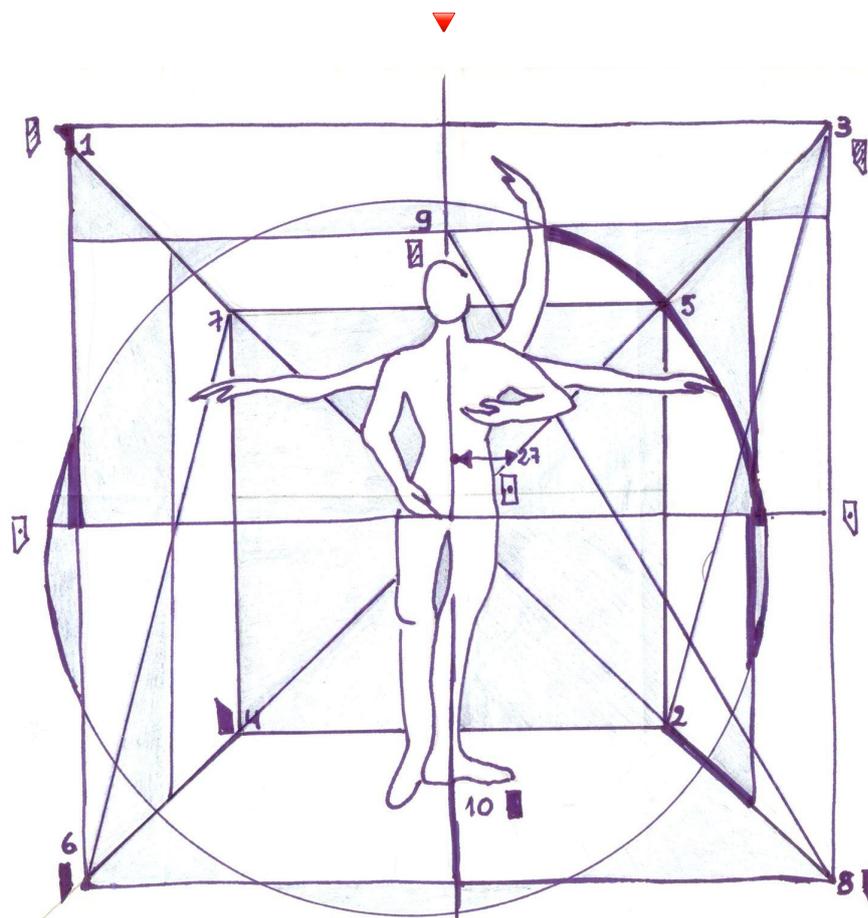


Figura número 1. Diez primeros puntos de la kinesfera de Laban. Dibujo realizado por la autora.

Así, durante un año, este laboratorio ha experimentado esperas y silencios que problematizan el género epistolar hoy en día; pues, aunque se lo realice por E-mail, la carta como un elemento del pasado y que convive con las prácticas de escritura electrónica y comunicación digital, ha adquirido otras formas más directas y poco formales de respuesta. De esta manera, las cartas fueron procesadas a partir de la pregunta que se planteaba a mis interlocutores. Las cartas fueron organizadas dentro de un cronograma ajustado a las categorías de análisis de movimiento Laban Bartenieff. El mismo que es un compendio teórico conformado por cuatro categorías: *Körper* (la categoría kinética), *Raum* (Espacio), *Antrieb* (Effort/Impulso) y *Form* (forma) (Laban, 1987), (Bartenieff, 2002), (Poveda, 2016). Prácticamente, no fue posible sostener lo dentro de un calendario de manera conjunta. Quizás

se deba a que las cartas describen su lugar de origen para luego introducir las preguntas y abrir un diálogo; y, esta forma de introducción se ha perdido por la rapidez y formas directas que la comunicación digital exige.

Por ello, estructuré esta investigación a partir del objetivo general: enunciar las dimensiones de lo que implica la traducción escrita del discurso en estado de danza a través de un espacio epistolar dialógico con la maestra Hilda Islas y mi persona para elaborar una línea base que se pueda aplicar en la investigación-creación. Lamentablemente la comunicación con la maestra Islas se interrumpió por enfermedad. Así, que dentro de una práctica de yoga y por las lecturas que me acompañaban, decidí resaltar el carácter y cualidad polifónica de las danzas con varias voces de maestras y maestros. De esta manera se mantuvo el concepto, el contexto y la propuesta de investigación que se encuentran implícitos en el objetivo general. Los mismos que me sirven para triangular las preguntas: qué, por qué y para qué que muchos proyectos artísticos requieren.

Los dos capítulos corresponden, respectivamente, a una dinámica conformada por: *el pensar y el hacer*. Esta diada que, aparentemente, parecería una dicotomía proviene de la consciencia dinámica propuesta por Silvia Rivera Cusicanqui (2015, 207) cuando explica la epistemología *ch'ixi* donde, el mundo del medio (*Taypi*), articula conceptos de manera simétrica para transformar y ordenar, además de tejerse en contraste. Por otro lado, se entretienen con dos dispositivos fundamentales para la lectura del movimiento: lo ontogenético y filogenético, que fueron introducidos por Irmgard Bartenieff al Análisis de Movimiento Laban-Bartenieff (AMLB). Lo ontogenético como un proceso personal que realiza la persona que se mueve desde su concepción hasta su muerte y donde implica las referencias objetivas y subjetivas del movimiento; mientras, lo filogenético como un proceso en donde nuestros contextos y construcciones intersubjetivas intervienen en nuestros movimientos. Es decir, se destaca la singularidad de movimiento; mientras, al mismo tiempo, se distingue también las convenciones simbólicas que se construyen con el contexto.

El primer capítulo, *el pensar* explora perspectivas y textos cercanos, según mi punto de vista, al concepto de *el cuerpo en estado de danza*, y, se enuncia de la siguiente manera: Articular los textos que definen y dan cuenta de la evolución del cuerpo en estado de danza desde el punto de vista de los especialistas y desde el pensar con mover. En este capítulo intento realizar una introducción para yuxtaponer distancias y transformaciones entre los textos “sobre” la danza y los textos “desde” las danzas. Mientras que en el segundo capítulo: *el hacer*, introduce el contexto y se centra en el objeto carta como medio de intercambio, de reflexiones

y conocimiento, la tradición de cartas con las cuales el arte y las danzas se han consolidado. Finalmente, abordar el laboratorio epistolar creado específicamente para esta investigación y concluir en mi propuesta de línea base que me otorgue nuevas rutas para sobrevivir con la danza. Entonces, interpretar las dimensiones de lo que implica el discurso en estado de danza con sus dificultades y favores de traducción escrita, de manera dialógica, en un laboratorio epistolar para determinar una línea base es mi propuesta donde la revisión de la estructura de mi investigación ha servido, también, para autoevaluarme.

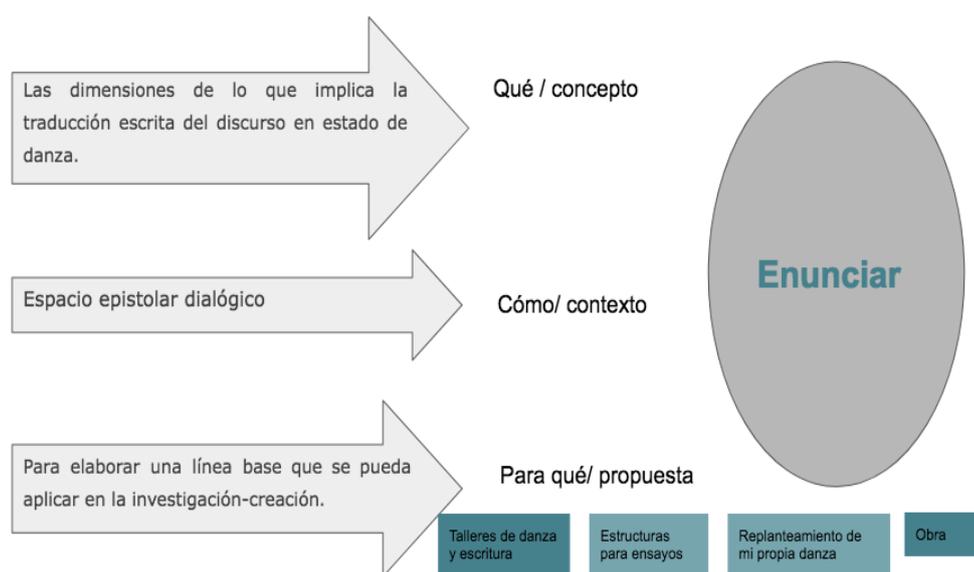


Figura número 2. Estructura de mi investigación.

Sin embargo, de manera decidida, he recurrido a escribir *las danzas* para evocar la pluridiversidad en lugar de una sola danza. Esta preocupación surge a partir del texto preliminar de Eugenia Cadús en su introducción del libro *Danzas desobedientes. Estudios sobre prácticas de las danzas en Buenos Aires (1940-2018)* (2022). Este significativo cambio de escribir *las danzas* me permite abrir una ventana epistémica decolonial donde, según Eugenia Cadús (2022 12-14), abre debates que transparentan aristas, actores y genealogías no convencionales. Por otro lado, propongo *personas que danzan*; en lugar, de “bailarines” con la intención de posicionar de manera profesional a la práctica dancística como una actividad que piensa en el movimiento danzado. Equiparable al *hacer-pensando* que menciona Silvia Rivera Cusicanqui en *Sociología de las imágenes* (2015); y que, en el caso de la danza, se

pierde en el ejercicio de su traducción escrita. Al ser la danza, un discurso que surge desde conexiones físicas propioceptivas, percepciones y sentidos cinéticos que acontecen mientras se danza, sus dimensiones y tensiones pueden ser relevantes para romper axiomas de mi propia danza.

Curioso, cómo en la danza percibo, segundos antes, cómo va ser la ejecución de un movimiento. ¡Cómo si la soñara o cómo si la danza necesitase ser soñada! Incluso, con los ojos abiertos, me imagino la sensación de mi cuerpo en un futuro; y, al mismo tiempo, sentir lo que estoy descubriendo y que inmediatamente se hace pasado. Cuando pasa eso, curiosamente, no tengo edad, pero danzo recordando, asociando y edificando mi posible futuro. (Carta a Paco Salvador. Quito D.M. 11 de mayo de 2022; ver anexo 36)

Capítulo primero

El cuerpo en estado de danza

(De ahí, que por el momento nos resulta completamente
indescifrable: *este cuerpo*
exige una escritura, un pensamiento popular).
(Nancy, 2003,15)¹

Las danzas nos conectan con profundidades que se erigen con una voz silente; por lo tanto, con una hermenéutica propia. Un lugar donde la percepción, a partir de un movimiento, es lúcida y escala de manera apasionada, pero con la posibilidad de ser y estar sin control. A este lugar, se lo ha denominado actualmente *el cuerpo en estado de danza*; sin embargo, esta noción o concepto ha sido observado por los teóricos sobre la danza y los filósofos donde ha adquirido varios nombres, todo esto, gracias a la polifonía que se construye con las danzas del mundo. De allí, que el presente capítulo no corresponde a un cronos y geografía concreta; sino, porque es algo que se encuentra latente y de forma heterogénea entre las personas que danzan; pero, sin forma alguna de una completa aprehensión. Un oxímoron o como algo que alberga dos cosas a la vez porque su escritura no abarca el total de la experiencia danzada. Al ser una experiencia estética, que aparentemente se desborda, quizás necesita de una exigencia de problematización para desplazar a las danzas de su lugar de “cenicienta” frente a las otras artes. En este punto es necesario indagar si la necesidad de su traducción a la palabra es pertinente o un ejercicio que produce una otra danza con la palabra escrita.

Desde varias perspectivas y singularidades: *el cuerpo en estado de danza* como, también, todo aquello que, personalmente, he considerado y he encontrado cercano al tema del objeto de investigación. Un espacio, donde realizo una introducción a un lugar de diferentes experiencias estéticas y con la cual, según mi experiencia, es posible intertextualizar la danza con la Fenomenología y los Estudios Culturales, evidentemente, porque es un tema ético. La misma que, como lo expresa Raymundo Mier (2007), es sin duda una reflexión política sobre la danza, el cuerpo y la vida que reclama una meditación en suspensión. “La reflexión sobre la estética deriva de una meditación sobre la suspensión de la determinación normativa inherente a la creación de las formas” (Mier 2007, 101).

1. La danza...Un ser que se manifiesta

¹ Los paréntesis y cursivas son originales del texto.

Wohin die Hand geht, dahin schweift das Auge; wo
das Auge weilt, dahin eilt der Geist; der Geist erzeugt
den Zustand, dessen Ausdruck *Rasa* gebiert.
(Abhimaya Darpana citado en Sriram 1989, 37)²

Prácticamente es complejo definir la Danza porque, como en todas las cosas, hay una multitud de respuestas. Esto no significa evadir el tema; más al contrario, se resalta la persistencia de las Danzas a la ruptura con la homogeneidad. Quizás, su dificultad de definición se debe, en gran parte, por la reverberación de lo efímero en el cuerpo, el mismo que se enfrenta a verdades absolutas y a maneras de concebir la técnica con reglas de la especialidad con las cuales se caracteriza la modernidad; y que hacen del cuerpo, un instrumento. Las danzas, según Adriana Guzmán (2016, 16) y Alejandra Ferreira (2002), por su cualidad efímera, han direccionado sus líneas de investigación a lo anatómico, a lo histórico y a lo biográfico frente a posibles líneas de investigación menos convencionales que provienen de las ciencias sociales. De allí que las definiciones de danza provienen frecuentemente de una tradición que la consideran un procedimiento y que fuerza a esquivar sus esencias ocultas. En “el difícil uso libre de lo propio” (Hölderlin 2020), para situar más allá de mí misma y a partir de la huella que deja el estado de danza, definiré desde un repaso de conceptos más comunes y textos para llegar, en un doble movimiento, para la traducción de uno propio.

Entonces ¿cómo definir algo que constantemente se transforma y se presenta como un misterio? ¿Cómo definir la danza que conozco y que siempre me sorprende? y que, además, nunca es la misma. Más allá de la expresión corporal, la danza se concibe independiente de la música para elevar su propia partitura sonora del cuerpo. La misma que se produce gracias al sistema de equilibrio de laberinto que lo logra con la fricción, golpe y propulsión para integrar el ritmo y la melodía en armónicos, muy propia de las personas ciegas que lo extienden para su orientación. En otras palabras, las personas ciegas al tocar las cosas producen una fricción que les da distancia, textura y orientación; lo mismo, lo realizan las personas que danzan para construir su partitura de interpretación, De manera que llega a estadios cognitivos donde el ritmo, que representa el cuerpo, y la melodía, los sentimientos, son parte de una musicalidad interna que resuena y construye sentidos. Allí, donde la danza no concibe al cuerpo como instrumento; sino, donde al cuerpo que se hace danza. “Ha alcanzado ese momento milagroso

² Del alemán: Donde van las manos, va la mirada. Donde va la mirada, allí se precipita el espíritu; la mente que produce un estado, cuya expresión da origen al *Rasa* (esencia).

en que la intérprete deja de ser una persona para hacerse, simplemente una verdad” (Charpentier citado en Guzmán 2017, 11).

Curiosamente, no todo lo que se danza -aunque al lector le cause asombro- es danza; y viceversa, un pequeño movimiento puede ser el inicio de una gran coreografía. Pina Bausch, en el proceso de creación de una de sus obras, pidió a sus bailarines describir y demostrar ¿cómo lloran? E hizo con las respuestas una gran danza.³ Steve Paxton, creador del Contact Improvisation, propone una práctica llamada: *Small dance* como una escucha atenta a las inhibiciones del cuerpo en posición hierática pero relajada donde se coordina con un sentir orgánico creado desde exploraciones a partir de 1967. El vídeo de Paxton (2021), de un minuto treinta y nueve segundos, muestra cómo su práctica se conjuga con la naturaleza que danza detrás de él como si fuera un coro concertado para ese momento. Lo que hace que este vídeo, con un encuadre espontáneo, sea considerado una danza es la escucha atenta y un abandono que deja despertar una otra naturaleza del cuerpo para conjugarse con el movimiento de las plantas con el viento. Aquí, donde las plantas danzan con un balanceo, se yuxtaponen dos planos frontales, dos decisiones para componer en armonía y elevar el conjunto de elementos en un estadio diferente y con mucha naturalidad.⁴

En este punto, considero importante diferenciar las danzas de los bailes, pues aparentemente son sinónimos, pero no lo son, de ahí que existan eufemismos sobre qué es un bailarín o qué es ser un bailarín; más extremo aún, ¿qué es danza y quién debe danzar la? “En su condición como conocimiento, la danza va muchísimo más lejos que el baile. La danza no es tan solo bailar, sino adquirir un estado de conciencia autónomo y transgresor por medio de la transformación poética de la imagen del cuerpo” (Rosales 2012, 9). La danza requiere de una preparación profunda; mientras que el baile puede ser espontáneo. La danza se encuentra dentro de un tiempo ritual y requiere una preparación e incluso una iniciación; mientras que el baile se encuentra dentro de un calendario o espacio festivo que se presta para la seducción. Llegué a esta diferenciación gracias a conversaciones personales con el coreógrafo ecuatoriano Paco Salvador y en las clases de la maestra Luzmila Bolaños, quienes han puntualizado este aspecto de las danzas para la enseñanza, educación y Pedagogía de la danza. Entonces: ¿Se puede decir que la danza se encuentra en una dimensión sensible sin subestimar aquellos espacios lúcidos y trascendentes de otras artes? La pregunta que plantea Roger Copland y Marshal Cohen

³ Véase el siguiente video en el minuto 00:15:55: <https://www.youtube.com/watch?v=X4XflkSqOXY>

⁴ Véase el siguiente video: <https://vimeo.com/46982536?fbclid=IwAR3yp9b4z6zb9ebxGzSfO3PjL0ah26XRWkMDvzbzEJ1x4IYG00TYVY8-T-rw>

(2018, 115) se vuelve oportuna: “¿Qué distingue a la danza de otros movimientos humanos?”

Las danzas definitivamente no son un espectáculo de entretenimiento. Son una experiencia con una complejidad que brinda disyuntivas y que no se limitan al escenario, ni a las personas que las danzan. Se extiende a la persona que la contempla pues implica una lectura hermenéutica de lo que marca. “La danza se manifiesta como expresión, como acontecimiento verificado desde el gesto y el movimiento, en el que las fronteras del cuerpo se extienden en el espacio, se transforman en la lucha por abrirle paso desde insidiosos encierros a nuevos sentidos” (Báez 2002, 83). La danza acontece muchas veces en soledad, pero también en un nosotros conjunto, de allí, la importancia de los ensayos y su práctica diaria para buscar un estado liminal que hace que el tiempo se vuelva espacio. “La verdadera danza es una expresión de serenidad, está controlada por el ritmo profundo de la emoción interna” (Duncan 2003, 100).

Como un arte que convive con lo efímero, la danza hace del tiempo ordinal, un tiempo espacial y poético. Un arte donde el tiempo es sin tiempo, pero acepta la finitud. “Al igual que la música, la danza es un arte del tiempo” (Wigman, 2002, 18). Para Paul Valéry, según Raymundo Mier (2002), la danza no concluye, no tiene extensión concreta, pero son los eventos extrínsecos que la detienen. Raymundo Mier (2008, párr. 1) parafraseando a Valery escribe: “Valéry propone que quien danza se sumerge, de alguna manera, en una duración que ella misma engendra, una duración hecha por completo de una energía momentánea, de un agolpamiento del impulso, de una energía que impregna enteramente lo que no puede durar”. Así, también reafirma que el Tiempo en la danza, para nada es adivinable porque adquiere una naturaleza propia que irrumpe y que se gesta entre pausas con una condición temporal diferente (Mier 2002, 101-103). Desde mi experiencia, la danza hace que el tiempo se expanda; de allí que su huella prevalezca en la memoria. Yo recurro a ella como una suspensión que se construye con el pasado, como una analepsia, y que sueña el futuro como una prolepsis. Allí donde “Terpsícore se sueña danzando en un hiperrelato poético para eternizarse” (Poveda 2021); la danza conoce la muerte a cada instante porque convive con lo efímero que prevalece en una huella que, por fascinante, se vuelve casi indescriptible.

Al ser la danza una experiencia, apela por historizar desde la vivencia ontogenética y filogenética; es decir, desde lo individual y lo colectivo con el movimiento. La persona que danza no llega al momento donde verdaderamente la danza se manifiesta por azar, se construye de manera singular y plural con un trabajo diario como lo advierte Irmgard Bartenieff. Lo ontogenético y filogenético como dos dispositivos del Análisis de Movimiento Laban-Bartenieff con los cuales es ineludible la lectura del movimiento. De la misma manera, se van

construyendo con las impresiones y percepciones de un repetir constante que hacen que se constate en una manifestación consciente en contacto con el espacio, como la alteridad; y por supuesto, con la otredad. Al ser el *estado de danza*, una experiencia del sentir, modifica ciertamente la subjetividad política en cuanto se apela historizar desde la vivencia de la danza y coloca a la persona que danza, como único; y, aunque éste se encuentre en un Chorus conjunto, su singularidad prevalece. Así, no sería correcto identificar la danza desde el momento en que se escenifica, pues esto desplaza a las danzas de los pueblos originarios de Latinoamérica, las danzas africanas y las danzas orientales que son antiquísimas como también las danzas que produce la naturaleza. La noción de estado de danza brinda un giro para incluir las danzas de la naturaleza y el *quiasma* (entrecruzar) con el cual los filósofos han escrito sobre ella.

Para Jean Luc Nancy (2015, 00:11-00:13), la diferencia del movimiento con el movimiento de la danza se encuentra en la repetición de lo no idéntico, como afirmación de un gesto motivado de manera interna o externa y sin llegar a ser erótica que brinda una medida inmanente como un lugar de la consciencia. Así, afirma que la Danza es un regreso a sí mismo, un retorno des-instrumentalizado de un modelo que, por la huella, no deja espacio para la reproducción como un retorno que se distancia de sí mismo, pero con un gran valor como comunicación (Nancy 2015). En cierta medida, la repetición es un regreso que nunca es por el mismo camino; de ahí, la importancia del ensayo que brinda un sentir diferente, justamente, ese sentir es un reconocerse con el alma, cuando se percibe semejanza y no semejanza con una ausencia de sí mismo.

“Tan antigua como el cielo, la danza quizás no es una invención como el fuego” (Escobar, citado en Poveda, 2021); sino, que es un lugar para la conciencia plena de la existencia, de la exploración del mundo, donde se palpa el alma como un sentir se propioceptivo que queda como efigie. De manera que la danza, aparece en el momento donde las dicotomías convencionales como cuerpo y alma no existen; pero sí se construyen como contraste para movilizar, como los encontramos en el movimiento: tensión y distensión, lo expresivo y funcional del movimiento, lo tangible y lo intangible, o el diástole y sístole que movilizan con su propio ritmo una danza de una vida. Un sentirse propioceptivo que queda como efigie. Una ofrenda construida con el tránsito conmigo misma, que se remite a un origen y a un fin con respecto a un discurso que surge desde lo profundo. Desde mi experiencia, la danza hace que el tiempo se expanda; de allí, que su huella prevalece en la memoria y se construye con pasado y sueña el futuro. Cinco minutos pueden sentirse como una hora. Como

un ser que se manifiesta, sin ser siempre la misma, presente lo posible en un tiempo que se hace espacio. “Yo no he inventado mi Danza, existía antes que yo, pero dormía y yo la he despertado” (Duncan 2003, 175).

Me preguntas: ¿Es la danza un ser que se manifiesta? Y yo me azoro porque tu pregunta es compleja. Me hace pensar en dos posibles respuestas que, en realidad, se encuentran interconectadas. La primera tendría que ver con la existencia previa a la danza de un ser que se manifiesta a través de ella. La segunda me remite más bien a lo que podría denominarse “condición ontológica de la danza” (asunto que ha problematizado André Lepecki). Las dos se reúnen, creo, en los planteamientos de Helena Katz sobre la compleja manera de ser de la praxis dancística. (Respuesta del maestro Javier Contreras, Ciudad de México, 7 de julio de 2022; ver anexo 28)

2. El cuerpo en estado de danza

Mi movimiento no es una decisión del espíritu, un
hacer absoluto que decretaría desde el fondo del
retiro subjetivo algún cambio de lugar
milagrosamente ejecutado en la extensión. Es la
consecuencia natural y madura de una visión.
(*El ojo y el espíritu* de Maurice Merleau-Ponty
1964, 16)

El tiempo en la danza se transforma, como una epifanía que prevalece en la memoria de la persona que danza, pero curiosamente, también perdura en la persona que, al contemplarla, se conecta con ella, como un lugar lúcido y apotropaico que permite experimentar algo incierto y desconocido que se manifiesta. De allí, que en el medioevo la danza fuese considerada como producto del infierno. Para Didi Huberman (2008), en su ensayo alrededor del bailarín flamenco Israel Galván, *El bailaor de soledades* [2008] puntualiza cómo en la danza se encuentran instantes inaprensibles, sin repetición y que se complejizan por la imposibilidad de describir sus límites, pues, en ella aflora algo producto de un proceso rizomático. Así también, Paúl Valéry (citado en Bastien van der Meer, 2001) medita alrededor de la vida interna y el cuerpo físico para llegar a formular la noción de un *estado danzante* a través de la bailarina Antonia Mercé y Luque conocida como: “La Argentina”. *El cuerpo en estado de danza* es un concepto generado por Gilda Di Luciano para su Tesis en la Universidad Nacional de la Plata en 2010. Sin embargo, ha sido difundida por Gustavo Emilio Rosales en su libro *Epistemología del cuerpo en estado de danza* [2012] y en varios diplomados que él imparte por Latinoamérica. Según Raissa Pomposo, directora del Seminario permanente de Fenomenología de la Danza de la UNAM, es un concepto que es muy afín a la fenomenología; y, que se va construyendo desde el siglo XVII con un carácter aglutinador (Respuesta de la Maestra Raissa Pomposo. 7 de julio

del 2022, Ciudad de México; ver anexo 32). Hoy en día es un concepto que se verbaliza en los salones, conferencias y textos de danza latinoamericanos, la misma que reclama derribar el lugar antro-po-social que la danza había adquirido; sin embargo, puede correr el riesgo de generalizar y opacar otras nociones ya existentes.

En entrevista personal con Gilda Di Luciano (2021), *el cuerpo en estado de danza* es como una dimensión más allá de la estructura coreográfica donde el cuerpo, en soledad o en compañía, responde y rebasa la técnica en forma de conexión interna hecha catarsis y sin juicio. Así, Gilda Di Luciano desde su experiencia como intérprete, como persona que danza y docente, expresa que en *el cuerpo en estado de danza* lo encontraba de manera teórica en los textos de filosofía porque mencionan otras dimensiones del cuerpo; sobre todo en los textos de Paul Valéry (Di Luciano, 02:00 - 00:6:30). “Estar atenta para responder con la razón al cuerpo, para cumplir una consigna, ya era un mandato [...]. Mi cuerpo respondía más allá del cuerpo” (Di Luciano 2022, 00:01:20).

Desde mi punto de vista, esta noción permite evidenciar otro tipo de suspensión en la danza. Me refiero a una suspensión generada en el pensar con mover que, además, de la suspensión física del movimiento, permite describirse desde primera persona. Desde el sentir o desde la intuición -como algo perceptible fuera y dentro de la coreografía que se manifiesta-. Entonces es una noción muy afín al concepto griego de *epoché* (suspensión) puesto que no activa ninguna afirmación y negación, pero permite resaltar la intuición. Este concepto, revigorizado por Edmund Husserl a inicios del siglo XX, implica una actitud y atención. La misma que permite la reversibilidad de la percepción en una suspensión sin juicio, pero a través de la *Einklammerung* (en paréntesis) y *Ausschaltung* (desconexión) de la cotidianidad para después volver a revitalizarla (Husserl 1949). Esta suspensión permite una descripción que transita entre lo analítico y lo sintético; es decir desde una descripción anatómica o desde la metáfora. También, desde lo sincrónico, lo aleatorio y lo evanescente, pues también se la encuentra en la tradición verbal de las diferentes formas de transferencias y traslados de las danzas. Las mismas se encuentran presentes porque han sido plasmadas en imágenes, lenguajes y diferentes formas de escritura, sobre todo, teórica de la danza que permite la construcción personal de bitácoras y cuadernos de notas de las personas que danzan. Es decir, como una epifanía que permite una escritura encarnada de la experiencia danzada y que hace traslúcidas las diferencias entre la narrativa de la danza y la literatura; pero sobre todo la narrativa “sobre” la danza.

Colocar en palabras algo que parece inaprensible, expresa Di Luciano (2022) es una

decisión compleja para un bailarín pues aparece cuando la persona que danza va más allá de la técnica, habita sin perjuicio, sin la necesidad de la razón; por lo tanto, no se la puede suplantar, como una plenitud de magia pura que genera una necesidad de repetir la experiencia que produce una conexión difícil de explicar, por ser sublime. Al charlar con Gilda Di Luciano, percibo que la dificultad de describirlo, se vuelve compleja porque su formulación adquiere estructuras y cadencias poéticas y que al bajar la reminiscencia del movimiento no es posible brindarle palabras. De allí, que la alegoría sea muy afín a la danza pues con ella es posible darle una imagen o hacer visible algo que se nos revela.

“Un tiempo sin tiempo” dice Gilda Di Luciano (2022) - y curiosamente, hace una semana había escrito exactamente la misma frase-. Estas sincronicidades corresponden al estado de danza que adquiere un *Eidos* (forma) que se da en el tiempo para ser percibida en su propiocepción donde el lenguaje adquiere una estructura poética. Una forma que dialoga con el espacio de manera concentrada y atenta, de tal forma que, si la persona que danza sale del salón esta estructura, aparentemente, se pierde, pero prevalece como huella, incluso, en el sueño de la persona que danza. Supuestamente, parecería que lo teórico estuviese separado de lo práctico, pero se debe a la tradición científica en la que “[...] manipula las cosas y renuncia a habitarlas” (Merleau-Ponty 1964, 11). Hilda Islas (2016) en su libro: *El juego de acercarse y alejarse. La traducción performática de “otras” danzas* [2016] enfatiza en la revisión de traducción y transposición en la danza, aunque ocurra una pérdida. De allí que la noción del cuerpo en estado de danza sea una invitación a desmenuzar la experiencia danzada y llegar a posibilidades políticas.

“La constitución del estado de danza es proceso de resignificación, de acción corporal, no necesariamente lingüístico” (Rosales 2012, 9). Para el maestro Gustavo Emilio Rosales (2012), el cuerpo en estado de danza interpela la política y la actual formación dancística dentro de consideraciones con forma de pregunta como: ¿quién provoca la danza?, ¿qué es la danza?, ¿qué recuerdas de la danza?, y ¿dónde se conservan los capitales simbólicos de la danza? Un misterio, sostiene Rosales (2020), la danza surge de la *Chorea*, del coro y en forma de contagio epidémico que revela las formas de transferencia energética y que hace que la danza se distancie como lenguaje. “El ser de la danza es esa claridad de atención que pone de manifiesto tres fenómenos concomitantes: un estado peculiar de tensión, una posesión específica del cuerpo sobre sí y una condición no cotidiana de cuidado” (Rosales 2012, 14). Un estado que ha existido implícito en las danzas pero que se reformula como un giro de la danza misma, curiosamente, a pesar de que su manifestación ha estado siempre presente y llega de manera escrita después

de haber sido danzada.

La intención de describir y escribir desde el pensar y desde el cuerpo en estado de danza no puede remitirse al graphos pues su lectura ya la encontramos en la imagen. Basta con observar las pinturas rupestres para percibir el intento de plasmar momentos de las danzas como un lugar de un florecimiento o de una naturaleza diferente. La fragilidad de las pinturas rupestres, realizadas con carbón, muestran a las danzas como una actividad espiritual que transforma a los humanos y los lleva a un *Eidos (forma)* conjunto. Basta observar *La cueva de las manos* que se encuentra en Argentina para percibir una decisión y ordenamiento grupal para plasmar el contorno de las manos.⁵ Seguramente esas decisiones conjuntas tuvieron un ritmo ritual, una razón, un olor y, seguramente, un acompañado compuesto de muchos cantos. En la misma cueva, se encuentra una figura conocida como: *El bailarín*. La misma que, en plano frontal, muestra cómo la mano izquierda abduce cuatro dedos mientras que la mano derecha se encuentra en una flexión palmar que obliga a flexionar el codo. Sus piernas, para ser flexionadas han realizado una rotación externa, de manera que los talones no tocan el piso, pero permiten sentir el instante de la virtuosidad con la fuerza de gravedad de una danza asimétrica y alegre.



Figura número 3. *Cueva de las manos*. Foto de Mariano Cecowski⁶

⁵ Véase el siguiente video: <https://www.youtube.com/watch?v=3EfcDhzGWLU>

⁶ Captura de pantalla realizada por Poveda de la foto de Mariano Cecowski. <https://laderasur.com/articulo/argentina-renuevan-infraestructura-en-la-cueva-de-las-manos-sitio-arqueologico-que-es-patrimonio-de-la-humanidad-por-la-unesco/santacruz-cuevamanos-p2210651b/>



Figura número 4. *El bailarín* de la Cueva de las manos en Argentina.⁷

Los relieves y medio relieves griegos muestran composiciones espaciales que se conjugan con el vestuario traslúcido que permite observar los cuerpos femeninos que danzan. Las *Gracias* en las *Partheniadas* o las *Tratas* son danzas antiguas griegas para las ceremonias del nacimiento, la pubertad, nupcias o la acción del sepulcro donde, las mujeres, tomadas de las manos, cruzan su pie izquierdo sobre el derecho para dar un paso al costado hacia la derecha y cerrar con el izquierdo. Todo, mientras, un coro canta al unísono una estrofa y una antistrofa. En el Museo del Alabado de la ciudad de Quito encontré a *the Masket Dancer* que perteneció a la cultura Tumaco la Tolita (350 a.C. a 350 d. C.).⁸ Una figura pequeña pero lo bastante imponente para saber que la consciencia de dos mundos era atravesada por un axis que conecta el cielo y la tierra a través del cuerpo; y, que podrían conectar me con una danza imaginada que percibe el aterrizaje de un salto. Esta enigmática figura que transporta sentimientos y espacios de tiempo, me mostró las habilidades expresivas de un artista que hace posible que me imagine la música que producen los cascabeles de su traje. De manera que *el estado de danza* ha sido capturado en la imagen desde tiempos muy antiguos e independiente de un *graphos*.

⁷ Captura de pantalla realizada por Poveda de la pág. Web: <https://mymodernmet.com/es/cueva-de-las-manos/>

⁸ Véase el enlace: <https://alabado.org/coleccion/>



Figura número 5. Foto de Saiko del detalle del Vaso François (c. 570 a.C.) danza del laberinto de los jóvenes salvados por Teseo. Captura de pantalla realizada por Poveda.⁹



Figura número 6. *The masked dancer* perteneciente a la cultura Tolita. Captura de pantalla realizada por Poveda de la página web del Museo del Alabado en Quito.

Lucien von Samosata (d. C. 125-10), (1925, 133-165) escribe, en *Diálogo del arte de*

⁹ Véase el siguiente enlace: <https://www.mmfilesi.com/el-laberinto-4-la-danza-del-laberinto/>

la danza, una conversación entre Lycinus y Kraton donde aborda temas que hasta la fecha son oportunos en las danzas como: la diferenciación entre baile y danza, la feminización de este arte, los problemas en los ensayos y la dificultad de escribir un arte que convive con lo efímero donde, oportunamente, se percata del misterio que se traslada desde la antigüedad para concebirla como *Fantasmata*:

Wenn also die Tanzkunst so viele Vorteile in sich vereint, wenn sie die Seele schärft und den Körper übt, und ausbildet, den Zuschauern die angenehmste Unterhaltung verschafft, uns ihnen mitten unter Flöten und Cymbeln und Gesängen eine Menge Kenntnisse aus dem Alterthum beibringt, wiewohl sie bloß Augen und Ohren bezaubern zu vollständigen und wollüstigen Schmaus geben als hier? (Samosata 1925, 158)¹⁰

Los maestros de Jean-Georges Noverre (1727-1810), Beauchamps, Pecour y directamente Louis Dupré escribieron tratados de danza donde describen, no sólo de manera formal de la danza, sino que reconocen en ella la multiplicidad de formas posibles que puede adquirir sin perder naturalidad. En *Cartas sobre la danza y sobre los ballets* [1760], Noverre escribe treinta y cinco cartas que contienen críticas al ballet del siglo XVIII y que, dentro del marco cortesano, se utilizaba máscaras que asfixiaba la expresividad del rostro, la gracia de la mirada a la que él llamaba *el ángel del bailarín*. Así también hace duras críticas a la organización jerárquica del ballet que ha hecho de la danza un espacio medible y de homogeneización del movimiento humano; por lo tanto, recomienda una formación amplia en varios campos a las personas que danzan: “Los ballets no han sido hasta el presente otra cosa que débiles esbozos de los que podrían ser algún día. Este arte completamente sometido al buen gusto y al genio, puede embellecerse y variarse al infinito” (Noverre, 1985, 45).

Alberto Dallal (1996), crítico mexicano, subraya la dificultad de escribir sobre danza por su carácter efímero y resalta su fortuna al poder construir desde su experiencia textos creativos y conceptos propios para la danza. Como buen crítico, Dallal logra, en varias entrevistas, introducir las danzas antes y después de la conquista, describe los aportes de las danzas latinoamericanas a la danza escénica e inventa metodologías para realizar su trabajo

¹⁰ Del alemán: “Entonces cuando el arte de la danza combina tantas ventajas, cuando estremece el alma, ejercita el cuerpo, brinda al público el gozo y nos enseña el conocimiento más antiguo en medio de flautas, címbalos y cánticos ¿Mucho más qué simplemente encantar a los sentidos con las fiestas voluptuosas de aquí?”

como crítico e investigador. Así, en su obra *El Aura del cuerpo* [1990], describe cómo la persona que danza detecta sutilezas dentro de la densidad del espacio por estar en un estado “alertado” que va a un “más allá” de manera expandida y que, en forma de imágenes aisladas, se distingue del deporte por no ser medible (Dallal 1990). Como un proceso de verosimilitud, reconoce en la danza como un único acto supremo donde la cultura inicia; sin embargo, su dificultad para otorgarle categorías históricas requiere de una entrega mayor (Dallal 1997). De allí que, a partir *del cuerpo en estado de danza*, las personas que danzan han comenzado a realizar bitácoras y cuadernos de notas a partir de su praxis que permiten identificar momentos constantes, crear conceptos e inventar palabras a partir de la experiencia con el movimiento danzado y con el idioma que en ese momento les resulte. Además, retornar a las preguntas y reflexiones en torno: ser un cuerpo o tener un cuerpo. Desde la noción del cuerpo en estado de danza se aborda lo intangible para resaltar y potencializar lo tangible. Anouk van Dijk, maestra de danza, en sus clases de entrenamiento de Counter Technique, resaltó el uso de fuerzas intangibles que tiene el movimiento y que permiten su adhesión y contrarrestar lo para adquirir una tridimensionalidad pues es un lugar donde cada intención es energía, pero con una atención que las transforma y donde una dirección contiene la posibilidad de la dirección contraria. *El cuerpo en estado de danza*, primordialmente, se contrapone a posiciones que conciben al cuerpo como materia prima del arte danzario y que colocan a la danza como una actividad plenamente humana. Se podría considerar en un futuro: *la naturaleza en estado de danza, la planta en estado de danza*, en fin.

La experiencia de la percepción del cuerpo no es una experiencia de extrañeza y de privilegio; de allí, que las danzas se conviertan en un territorio político que permite encontrar fisuras; y, donde las dicotomías y contradicciones se las vive con toda su diversidad. La Danza es una tensión entre contrarios que, como contraste, se movilizan entre la funcionalidad y expresividad del movimiento para crear desde el cuerpo-ser hecho danza. Entonces ¿qué significa el cuerpo en estado de danza? Contestar sólo esta pregunta quizá sería un buen ensayo. Lo cierto es que es importante; entonces, quizás se requiera del concepto de *la razón poética* de María Zambrano (2006) para darle lógica a lo ilógico o dar visibilidad a lo que está oculto.

A esta inefabilidad se consagra la poesía. Y el poeta siente el nexo fortísimo que hay entre ellas; entre la cercanía de su carne y el más alto principio, la más elevada razón; lo que por quedar bajo la razón no puede definirse y lo que por hacer que haya definición no puede quedar bajo ella (Zambrano, 2006, 119).

Ciertamente, creo que esta pregunta podría enlazar todas las nociones dadas en el Seminario de Fenomenología de la danza impartido por Raissa Pomposo. Pues es evanescente y se conjuga con la intención y la esencia; sin dicotomías, razón por la cual el pensamiento de Nietzsche ha dialogado con la danza. El cuerpo en estado de danza es un espacio donde el tiempo ordinal se convierte en tiempo poético, por eso es evanescente y se consume en un momento donde se encuentra pasado, presente y futuro en un solo movimiento y en alternancia e incertidumbre, en sincronidad y discordancia. No se acomodan las explicaciones académicas o bien estructuradas; sino, algo que tenga incluso un ritmo poético que se va haciendo en el camino con todos los sentidos, fiel a los sentidos, a la palabra, porque de alguna manera el lenguaje hablado y el lenguaje danzado son tejidos con ritmos, incluso, visuales. Exigen construcciones mnemotécnicas que provienen del mismo cuerpo. La danza es un *pure writing* que no se aleja de su proceso. El cuerpo en estado de danza es una escritura en el espacio. Profunda, lúcida pero hermosamente efímera.

Cambiando de tema, sabes que un día amanecí con el recuerdo de un sueño. En el sueño se me susurró que para mi tesis profundice el concepto de corporalidad. Tres horas después de eso tú escribiste, en el Chat de la Cátedra, lo siguiente: *La corporalidad en estado de danza*. (Carta al maestro Francisco Villalobos. Quito D.M. 2 de febrero de 2022; Ver anexo 21)

Sin embargo, a manera de contagio -remitiendome a Catherine Malabou- considero que el concepto *de cuerpo en estado de danza* debe ser rebatido con el concepto de corporeidad. Pues la palabra *cuerpo* tiene implícito la finitud, la tangibilidad y es un mediador con el mundo, del tiempo, de lo presente y ausente; mientras, la corporeidad no se acaba, persiste, aunque el cuerpo deje de existir y se alimenta con otras voces. La corporeidad, aunque se refiere a cuerpo, se encuentra también como: *Leib*, un sujeto que con su cuerpo se transforma gracias a la vivencia en primera persona. Edmund Husserl (1945), lo propone como un “Nullpunkt” (punto cero) como una auto referencia del cuerpo al cuerpo en su libro: *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica [1913]*. Entonces, quizás se puede problematizar el concepto de *cuerpo en estado de danza* con *corporeidad en estado de danza* o simplemente *estado de danza*, como lo propuso Valéry, con la cual, se evidencia que es un concepto afable para dialogar con todas sus posibilidades. Transformable. En movimiento.

Por otro lado, al revisar el libro de Hilda Islas: *El juego de acercarse y alejarse. Traducción performática de “otras danzas”* [2016], me pregunto ¿si el cuerpo en estado de danza podría ser considerado una heterotopía? Pues, al hablar de los proyectos para la recuperación de “otras” danzas, Hilda Islas resume, con gran capacidad de síntesis, a varios

autores, sobre todo a Foucault, e incorpora elementos desde su experiencia con la danza para explicar cómo las heterotopías, como espacios reales que producen experiencias mixtas y replantearse las dimensiones que corresponden en la historiografía y reconstrucción de la danza (Islas 2016, 26-28). “Se trata de recuperar el acto: ya no buscar más las categorías universales o estructuras fundamentales de la consciencia humana; sino reconstruir la forma como se estructura inseparablemente el conocimiento y la acción” (Islas 1995,147). De manera que se podría decir, que *el cuerpo en estado de danza* es una heterotopía que acontece en una vivencia y que puede ser contada en primera persona con la certeza e incertidumbre de un acontecimiento colectivo; pero, resulta que no.

El *cuerpo en estado de danza*, se podría decir, que se encuentra como un valor de uso y valor de cambio, donde el consumo y la necesidad definen los aspectos cualitativos; mientras, al mismo tiempo, se expresa en relación con otra mercancía y se mide en duración de trabajo. Pero, ¿realmente somos conscientes, las personas que danzan, de eso? Gracias a coreógrafas y coreógrafos, investigadoras e investigadores y maestras y maestros, sobre todo mexicanos y argentinos, quienes apelan a historizar la danza desde la experiencia vivida e interpelar el papel de la *investigación sobre la danza* frente a la *investigación-creación*, los escenarios han cambiado y existe una predisposición a escribir desde la danza misma. Además, *el cuerpo en estado de danza* abre dimensiones de las cuales se puede escribir y describir la danza, desde la huella de su acontecimiento, como un *Ereignis* (acontecimiento). Una imagen sentida o percibida que se materializa con el movimiento de manera efímera donde se encuentra su potencia. Al preguntar a varias compañeras coreógrafas del Seminario de Fenomenología de la danza de la UNAM, ellas lo describen como un espacio liminal, incluso, anacrónico, en el buen sentido de la palabra, como no tener un tiempo, pero con la cualidad de ser recordable, asible y que coloca al cuerpo como un lugar nemotécnico de lo que se manifiesta en lo ontogenético y filogenético. Su descripción desde un espacio de resonancia, como huella, desafía de manera política y epistemológica; aunque aún, aparentemente, sus dimensiones no tienen forma de ser nombradas.

3. Aproximación sobre el cuerpo en estado de danza desde el pensar filosófico

Sólo en el baile sé yo decir el símbolo de las cosas supremas. (Nietzsche 2019, 102)

La danza emerge de la celebración de la vida y sus misterios; sin embargo, para algunos autores filosóficos, la danza carece de algo, sobre todo de sistematización, para ser considerada como arte. En varios ensayos, y a partir de Derrida, he pensado que se debe a su falta de *phonos* y *graphos* que la colocan fuera del *logos*; y dentro de esta consideración, se la encuentra paralela a la animalidad, a lo salvaje. Desde esta mirada, que proviene de la necropolítica, y que, según Achille Mbembe (2011), decide o expone a quién debe vivir o morir; entonces, no hay duda que a la danza se la considere para el sacrificio. De allí, también que a la danza se la haya feminizado; y en cierta forma, peyorativa y desconsiderada para el conocimiento. Otra de las cosas que me llama la atención y que, coincidentalmente, también lo encontré en el libro de Eugenio Barba: *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral* (1992), es que los filósofos escriben sobre la danza como si sus reflexiones surgen desde una práctica.

Según Eric Robetson Dodds (1997, 76), en su libro *The Greeks and the irrational* [1951], la danza era socialmente necesaria en la Grecia antigua, sobre todo, en los rituales dionisiacos por su carácter catártico y liberador que surgía de manera individual para contagiarse en una histeria colectiva; la misma, que era accesible para esclavos y personas libres como una bendición democrática hecha locura; mientras, en los rituales apolíneos accedían únicamente los aristócratas y religiosos. Roberto Fratini en el Seminario *Danzas del fin del mundo. La danza como apocalipsis del narrar* en el CCCB de Barcelona en 2009; expresó, cómo la Musa de la danza: *Terpsícore* (Τερψιχόρη) había decapitado a su madre *Mnemosine* (Μνημοσύνη) y quien era considerada como la que maneja el tiempo. Más allá de la acción tácita de la decapitación, se encuentra implícito el aquí y ahora de las danzas que rompen con el tiempo ordinal para construirse en un otro tiempo donde el juicio es inadmisibile. Un *abandonamiento*, mencionaba Alberto Dallal, porque su tiempo diferenciado llega a ser espacial para despertar una *otra* naturaleza del cuerpo y para narrarse a sí misma.

Mnemosine, diosa de la memoria y la de hermosos cabellos, tuvo nueve noches de amor con Zeus. Nueve meses después nacieron las nueve Musas; entre ellas, *Terpsícore*. Las Musas tienen el don sagrado de dotar de palabras persuasivas que fluyen y curan las heridas de quienes las adoran, pero también, de revelar la verdad y de engañar (Hesíodo s.f.). En *Fredo* ([370 a C.]) de Platón, sostiene Mendoza (2013), existe un concepto importante que se imprime desde la racionalidad como *locura divina*, como delirio profético o como una parte fundamental de la inspiración como locura catártica: *la theia mania*, (locura divina) la misma que permitía salirse de sí mismo y de sí misma para el fenómeno de reencontrarse, descubrir se, corporalizar divinidades y manifestaciones dentro de sí. Entonces, el juicio de estas dimensiones de

contagio y sin control hicieron de la danza un arte menor dentro de una *Polis* que separa y jerarquiza a los que *piensan* sobre los que *hacen*, y donde quizás, -por supervivencia- no era acertado que esta dicotomía se la supere. “Originariamente la idea de catarsis va asociada a una descarga de emociones, provocada por la música y la poesía, artes capaces de estimular sensaciones extrañas y violentas que conducen a un estar emocional e imaginativo que escapa de la razón” (Sánchez 2002, 18).

Al contrario de la *Potentia Gaudendi* (la potencia de gozar), *la theia mania* no es una excitación sexual pero sí recurre a las fuerzas somáticas y psíquicas. Paul B. Preciado que en su obra *Testo Yonqui, sexo, drogas y biopolítica* (2008) considera a la *Potentia Gaudendi* para explicar el uso que realiza la biopolítica para extraer los atributos con fuerza orgásmica. Aunque algunos coreógrafos describen *el estado de danza* como una fuerza orgásmica es muy posible que se deba a una utilización de este tema para erotizar el ambiente de trabajo y mantener una relación maestro-musa que corresponde a la figura de un artista moderno que equipara al genio-loco y que abre y permite, incluso, la destrucción.

La catarsis en la *Poética* y la *Política* de Aristóteles puede ser considerada como una purificación o como un estado de mejoramiento donde se libera al alma; sin embargo, poco se conoce de ella, como lo resalta Pedro Rojo Mula en su artículo “La catarsis en la poética de Aristóteles” ([2020]). No es un punto alto dramático, desenlace o punto de inflexión como la peripeteia o la anagnórisis; pero exige varias interpretaciones, a las cuales, Rojo Mulla las delimita en la interpretación médica y la interpretación ético epistemológica ([2020]). Por otro lado, Isadora Duncan, cuando se remite a la danza de los griegos, recalca las emociones colectivas que dieron inicio al coro. “La gente del pueblo bailaba junta y expresaba así su emoción colectiva, alegre, guerrera o pesarosa. Fue a partir de esta danza del pueblo como se desarrolló el coro, y el coro fue el origen de toda tragedia” (Duncan 2003, 102). Evidentemente, la catarsis no es una irracionalidad colectiva como se la ha considerado a lo largo de la historia; mientras, que *el estado de danza* se compone de lo anterior dicho, surge en la frase de movimiento con una duración relativa que se presenta de manera sutil y silente. Su huella es relevante por presentarse como una aclaración cognitiva a la que se podría considerar como una anagnórisis; pero, sin la dimensión dramática de una pieza de teatro.

Vale traer a este escrito, cómo el performance colectivo de Las Tesis *Un violador en tu camino* [2018] que, con una coreografía sencilla, logró crear un contagio que se tradujo a varios

idiomas, se replicó en varias ciudades del mundo como un gran ejemplo de coreopolítica.^{11 12} Este performance del colectivo Las Tesis, con impacto masivo, reclama la deuda, el vacío, y la reparación que vibra en una reminiscencia que agita, construye y deconstruye. “¿Cómo podemos devolver hoy a la danza su lugar original? Identificando nuevamente con el coro. Es necesario devolver el coro trágico a la danza, y devolver la danza a las otras artes” (Duncan 2003, 104).

En la obra de Rafael Sanzio, *La escuela de Atenas* (Siglo XVI), las dos figuras centrales, Platón y Aristóteles señalan el cielo y la tierra, respectivamente. El primero en pro del mundo de las ideas; mientras que el segundo señala el suelo donde ocurre el mundo sensible que requiere un ordenamiento ontológico.¹³ Cuando el pensamiento Platónico no correspondía al mundo medieval por una crisis en el cristianismo, Aristóteles es revivido por Santo Tomás para reelaborar una concepción de la realidad y revitalizar la religión cristiana. Así, como opuestos separados y dicotomías, el mundo de las ideas y el mundo de lo sensible son fuerzas opuestas en unidad que movilizan el mundo y que se vuelven evidentes en las danzas.

Hegel (2003) propone *La dialéctica del amo y esclavo* con la que apuesta por la conciencia dominadora y la sometida; y, además plantea una visión de la historia a través del deseo material animal y el deseo humano que requiere el reconocimiento del otro: del esclavo, quien trabajará la materia de manera creativa para experimentar su libertad y generar *die Bildung*. La traducción de esta palabra es compleja porque *Bildung* se refiere a *formación*, pero en las traducciones al castellano se refieren a *Cultura*. *Bildung* es mucho más amplia que la palabra *Kultur* (cultura) pues incluye todo lo que forma el espíritu y el alma. Las danzas se generan desde la materialidad del movimiento que se vuelve efímero, conviven eternamente con la muerte en una relación de libertad y sometimiento para hacer una historia que mira al pasado, hacia el presente y predecir un futuro.

En su obra *Lecciones de estética* [1832], Hegel (2003) expresa la imperfección de la danza que, frente a las otras artes, sus formas se equiparan con la naturaleza; por lo tanto, no permite instrucciones para acercarse a lo *bello*, entonces, muy distante de lo *sublime*. Curiosamente, las danzas siempre han buscado formas alternativas para ser explicadas,

¹¹ Véase el siguiente video: <https://www.youtube.com/watch?v=FfCpyONDI-c>

¹² André Lepecki introduce los conceptos de coreopolítica y coreopolítica para diferenciar las formaciones coreográficas producto de reflexiones colectivas de las formaciones impuestas por la hegemonía.

¹³ Véase el siguiente enlace:

https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/es/collezioni/musei/stanze-di-raffaello/tour-virtuale.html#Inav_explore

conservadas y transferidas. Pese a todo esto, Hegel (2003) menciona algo fundamental: *el aparecer*, ya que la danza se construye con epifanías, incluso dentro de la repetición, que se plasma de manera interna pero que se queda como huella en la memoria de quien la danza y de quien la contempla. Se alimenta de una “vivencia deseante”, como un hecho sagrado y como hierofanía, cuyo *Pathos* consiste en sufrir la inmaterialidad de lo efímero que le recuerda la finitud de que nunca volverá a realizar un movimiento exactamente como ayer; y, porque cada movimiento es un posible aparecer. De allí, su potencia espiritual y quizás porque para religar el mundo, la danza requiere de una introspección desde el *sentir*.

En culturas no occidentales, las danzas son un camino para encontrarse con los dioses o con las huacas, en resistencia, como lo era el *Taki Onkoy* que es una manifestación de arraigo, como lo escribe Rafael Varón Gabai (1990) y que ocurría como respuesta de resistencia a la crisis en los años de conquista incaica y española, a la cual, se la ha dotado de diversas deducciones pero que se ha mantenido como una práctica marginal parecida a la coreomanía o epidemia de la Europa medieval que se la asociaba al tarantismo o el mal del baile de San Vito. El *Taki Onkoy* consistía en danzar hasta llegar a un trance y encontrar visiones, o encontrar la muerte, como un suicidio danzante y acto de idolatría. Para Silvia Federici (2010, 301), quienes protagonizaron las danzas del *Taki Onkoy* fueron las mujeres que dejaron de ser consideradas como complementarias frente a los hombres al arribar la conquista española. Paco Salvador (2021) con el grupo MUYACAN escenificó *El Taki Onkoy. Memoria y ancestros* [2007], coreografía con la cual, desde otro tiempo hacia el presente, coloca y enfrenta las nociones cíclicas y lineales del tiempo para recalcar las propiedades míticas y meditativas de la danza, las mismas que hoy en día podrían sopesar con las ansiedades e incertidumbres del presente:

El movimiento escondía una realidad más allá de la creencia de culto a los ancestros. Fue productor de acciones rebeldes y sentidos de impugnación que generaron altercados ante las autoridades coloniales. Fue una estrategia que aspiró crear un sistema de oposición al sometimiento de los colonizadores. En la persistencia de la tradición y la memoria la Allpa mama, o Pacha (tiempo-espacio), dan pie a maneras de comprender el pasado, sentido al presente y contemplan el futuro. (Respuesta del maestro Paco Salvador, Ibarra 5 de julio de 2022; ver anexo 35.)^{14 15}

En África, las danzas de cortejo vinculan el cielo y la tierra a través del cuerpo, algunas, con saltos ininterrumpidos. Un ejemplo es la danza curativa llamada *Vimbuza*, que se realiza en la población de Tumbuka en Malawi y que fue considerada como elemento fundamental del

¹⁴Véase la función en la Fundación Teatro Nacional Sucre:

<https://www.youtube.com/watch?v=vB27a2V6c50>

¹⁵ MUYACAN son las siglas de: Muyundi Yaguar Canchi. Del kichwa: Círculo de sangre somos.

sistema de salud para sopesar los traumas de la opresión británica en el siglo XIX.¹⁶ Hoy en día, es una forma terapéutica reprimida por el catolicismo y la medicina alopática. En el Bharatanatyam, Danza Clásica de la India, las personas que danzan llegan al escenario después un riguroso y largo ritual de limpieza ayurvédica, justamente, con la consciencia de poder ser portadores de la buena suerte al corporalizar a los dioses. De allí, que los espectadores se acerquen a tocar sus pies pues han sido generadores de un *Eidos* (forma) donde han podido obsequiar a la galaxia los deseos terrenales en cada *Sastra* (paso).¹⁷

De la misma forma el Danzante de Pujilí, personaje principal de las octavas de Corpus Christi, lleva un tocado alto con gran cantidad de espejos y deseos de su comunidad para, con cada paso en cruz, invocar al universo la prosperidad de su pueblo.¹⁸ Los Sufíes y los Derviches giran hasta encontrar un estado meditativo que genera un *Eidos* (forma) circular con el espacio como alteridad para imitar y reordenar la conjunción de los planetas. Giros y pulsiones que edifican la obra de Lászlo Krasznahorkai en *La melodía de la resistencia* [1989] y que el cineasta Béla Tarr y Ágnes Hranitzky la llevaron al cine como coreografía en *Las armonías de Werckmeister* [2000].¹⁹ La danza como el acto espiritual que pulsa y que se conecta con las estrellas, con un más allá y con otro tiempo para retornar a sí mismo como otra u otro, y con la esperanza de reordenar, con la afinación y la armonía del movimiento, el mundo. Entonces: ¿Qué *Eidos* (forma) genera mi danza?²⁰

Para Santiago Guervós (2008) en su artículo “Nietzsche y la expresión vital de la danza”, recalca cómo Nietzsche, en su compendio antinómico, anverso y reverso, encuentra a la danza como mediadora entre lo visible e invisible, como un recurso dionisiaco que permite reivindicar el cuerpo y diferenciar las formas culturales con las formas artísticas. La danza, para Nietzsche (2012), es un arte bailarín que posibilita, alejado de la moral, el acceso del hombre a formas ascendentes del pensamiento y la libertad. Para él, la gravedad de la tierra hace evidente los contrastes entre la ligereza y la pesadez con los cuales una persona que danza trasciende para, con movimientos fluidos, volverse un ser ligero. Debo puntualizar que en el idioma alemán no existe una diferencia entre baile y danza; las dos palabras se traducen con la palabra *Tanz*. Entonces, para Nietzsche la danza también posibilita el uso de la metáfora para remover

¹⁶ Véase el siguiente video: <https://www.youtube.com/watch?v=XInX8QdfOeU>

¹⁷ Véase el siguiente video: <https://www.youtube.com/watch?v=KnGtcIvRMK0>

¹⁸ Véase el siguiente video: <https://www.youtube.com/watch?v=LhFjGhkLoZQ>

¹⁹ Véase el fragmento: <https://www.youtube.com/watch?v=SmDFkstikX4&t=486s>

²⁰ Pregunta recurrente que plantea Raissa Pomposo en el Seminario de fenomenología de la Danza. UNAM.

la moral y la historia; pero, según Didi Huberman (2009, 133) “Nietzsche opone “las artes de la imagen” (apolíneas) con las “artes de la fiesta” (dionisiacas)”.

En su obra *Así habló Zaratustra* [1883-1891], Nietzsche (2012) admite que el bailarín, al transformarse y al corporizar a Dionisio, adquiere poderes que hacen que su identidad se desdibuje para integrarse con la naturaleza, celebrar la vida y cambiar su propio esquema de valores. Para Luis Enrique de Santiago Guervós (2008), al ser otra forma de lenguaje, identifica tres niveles con los cuales Nietzsche, recalca el sentido estético y el valor transformativo con la cual la danza: a) coloca al cuerpo en un lugar privilegiado cuando genera una triada con la música y el poema; b) la alegoría y la metáfora posibilitan la relación del pensamiento y lenguaje con la danza; c) y donde se afirma el por qué Zaratustra se remite a la danza como forma de expresión y base de su doctrina. De esta manera, se exalta al cuerpo vivo desde sus impulsos fisiológicos como un lugar para producir pensamiento. Así, el arte es una forma de conocimiento, sobre todo del Ser por la diversidad de manifestaciones de la apariencia que potencian la existencia. Pero una apariencia en el sentido de cómo se nos presenta, más no, como carente de verdad. Entonces, Nietzsche coincide con el valor que los pueblos originarios le otorgan a las danzas pues percibe en su *Eidos* (forma) la ligereza y el éxtasis capaz de transformar la configuración de la identidad y del universo.

Paul Valéry al escribir numerosos ensayos estéticos y filosóficos acerca del pensamiento y la imaginación visual coloca la noción de *estado de danza* en su libro *Filosofía de la danza*, gracias a su interés por las tensiones entre deseo de contemplación y la voluntad de actuar. “Valéry plantea que el proceso creativo es, en sí mismo, una obra de arte, una danza” (Bastien van der Meer 2001, 45) Aunque su tono confunde porque se lo podría considerar antropocéntrico, Valéry (2001) admite que en la danza el tiempo es otra forma de tiempo como energía de cualidad superior, como un estado de permanencia con una duración que proviene de la misma persona que danza.

También le parece que, en el estado de la danza, todas las sensaciones del cuerpo, que a la vez mueve y es movido, están encadenadas y en cierto orden; que se llaman y se responden unas a las otras, como si repercuten o se reflejaran sobre el muro invisible de la esfera de las fuerzas de un ser vivo (Valéry 2001, 48)

La dimensión de tiempo, expuesta por Valéry (2001), es definida por la duración como también por la acción *in actu* que se propicia en la danza con sus propias leyes. Su pregunta: ¿qué es danza? Navega por otras formas no consideradas danza como un lugar privilegiado donde la danza se presenta como un ser que se manifiesta. “Porque la danza es un arte que se

deriva de la vida misma, pues no es más que la acción del conjunto del cuerpo humano. Pero una acción transferida a un mundo, a una especie de espacio-tiempo, que ya no es del todo el mismo de la vida práctica” (Valéry 2001, 46).

Giorgio Agamben (2010) revaloriza la danza cuando revisa el tema de lo contemporáneo y resalta la temporalidad discontinua que constituyen y caracterizan *el estado de danza* como un lugar donde se reitera la relación entre arte y política para pensar la vida. Por otro lado, Giorgio Agamben (2010) aborda en su obra *Ninfas* [2007] la relación entre el tiempo y las imágenes. Donde, trabaja y desglosa lo propuesto por Doménico Piacenza (1400- 1470), en su tratado teórico *Del arte di Ballare et Danzare* [1455] donde se dignifica a la danza para revivir la antigua noción de *Fantasmata* de Luciano de Samosata. El manuscrito de Piacenza registra meticulosamente coreografías y ejemplos musicales de su autoría, donde propone cinco patrones de movimiento y puntualiza las funciones sintácticas que hacen que las reglas de la poesía no sean equiparables a las leyes de la danza, pues estas, se encuentran muy cercanas a la secuencia armónica de Pitágoras 6. 4. 3. 2. De allí que su compendio pueda adquirir un tono esotérico. Pero Agamben (2010, 14) advierte cómo *la Fantasmata* puede ser una pausa concentrada entre dos movimientos donde hay una tensión entre la propia tensión y la estructura coreográfica.

Giorgio Agamben reconoce en Doménico de Piacenza la filosofía aristotélica por la capacidad de distinción para establecer las relaciones entre la memoria, el recuerdo, la reminiscencia, el tiempo y la imaginación donde la danza es una operación vinculada a la memoria (2010, 14-15). En las citas de Piacenza, en el texto de Agamben, la palabra *presteza* es recurrente y expuesta; desde mi punto de vista, se refiere a una actitud técnica en equivalencia con la gracia de una persona que danza, la misma que deviene no sólo de la danzabilidad sino de sentidos cognitivos que se registran y hacen de la danza una actividad profundamente cognitiva y espiritual.

Sin duda, Giorgio Agamben al interaccionar las imágenes con la sociedad en el Warburg Institute en Londres, se fascinó por las figuras danzantes que retornan como Ninfas en la Historia del Arte y que lo llevaron a preocuparse por la imagen en movimiento como también a abordar otro concepto: *Pathosformel* de Aby Warburg.²¹ Así, reflexiona las razones sobre por las cuales este concepto ha sido un “tema imaginal” con el cual se recurre a dar materialidad a “la vida en movimiento” y porque Warburg se acogió al término *fórmula* en lugar de *forma* en

²¹Véase el siguiente video: <https://proyectoidis.org/atlas-mnemosyne/>

el *Atlas Mnemosyne*: “Pero esto significa que las fórmulas, exactamente como la Pathosformel de Warburg, son híbridos de materia y de forma, de creación y performance, de primeridad y repetición” (Macho Román 2016, 19). De manera magistral, Agamben puntualiza los eufemismos sobre las Ninfas y explica cómo el carácter pasional y de molde que se las ha otorgado se debe a la auto aceptación y a los cristales de memoria histórica que empañan su capacidad “[...] indiscernible de originalidad y repetición, de forma y materia” (2010, 17-19). Personalmente, lo traigo a este escrito, porque pienso que *el estado de danza* ha sido capturado en sistemas simbólicos donde, sin necesidad de alguna convención, es reconocible por su gracia.

No directamente con las danzas, pero sí con la imagen en movimiento, Walter Benjamín elabora el concepto de Imagen dialéctica (*dialektisches Bild*) para diferenciar la imagen de las esencias de la Fenomenología de Husserl a través de intenciones de deseo y angustia donde revitaliza un concepto griego: *ákme* (clímax) (Agamben 2010, 29). Un punto alto, producto de una organización, de una madurez y felicidad muy parecido al estado de danza. En el texto de Agamben (2010, 31), se desglosa detalladamente lo formulado por Walter Benjamín sobre la imagen que, sin detenerse en la inmovilidad de las imágenes o recuperación del movimiento, subraya a la pausa como algo equiparable a la suspensión de una persona que danza y donde oscila la imagen entre un extrañamiento y un nuevo acontecimiento. Entiendo, desde mi experiencia, que Agamben reviva a su libro *Ninfas*, a la *Fantasmata*, a Aby Warburg y Walter Benjamín porque, aunque se hable de las imágenes, el *estado de danza* se balancea entre imágenes sentidas e imágenes pensadas de manera ilógica para cobrar sentido en espacios de lucidez, los mismos que muchas veces son independientes de la coreografía que se danza.

Jean Luc Nancy, en su videoconferencia *Imagen como danza, este ojo es la danza* ([2015]) comienza con una cita de Nietzsche para hablar de la danza como una evidencia divina, como un rostro del cielo donde exalta la afirmación del gesto por sí mismo y donde la repetición es un reconocimiento para el cuerpo. Donde “el alma no es más que un sentirse” (Nancy 2015, 00:17:55). Entonces, la danza, aclara Nancy (2015, 00:13 - 27:30) de manera poética, intensifica el sentirse porque se convierte en referencia, presencia y acción como una manera de experimentarse distinto, donde es posible trazar algo fugitivo a diferencia del sentir erótico. Para Nancy (2015), el cuerpo es un lugar de tránsito, de la experiencia de sí mismo, de mutua referencia y de todas las cosas. Al mismo tiempo: “[...] no satisface una condición fantasmática de un puro ser en sí mismo” (Nancy 2015, 00:18:29). Esta conferencia es tan poética que parecería una danza en sí misma porque impulsa a la observación del retorno a la propia repetición, coloca a la danza como los dioses y como un tributo del cual es posible intertextualizar con *el estado de danza* para advertir sus posibles dimensiones, que seguramente

serán múltiples, en un multiverso desde el mundo objetivo, el mundo subjetivo y el mundo intersubjetivo. “La danza es el un lugar o el juego de la consciencia de sí” (Nancy 2015, 00:16:45).

“Cada época concede un sentido distinto a la recuperación del pasado”, sostiene Hilda Islas (2016, 38). También el registro artístico procede de un tiempo pasado y un tiempo soñado e imaginado. Como el tiempo en que *el estado de danza* procede para hacerse un misterio, el pensamiento de los autores antes expuestos me lleva a afirmar algo que conozco a través de la danza pero que me ha costado darle la palabra. *El estado de danza*, como lo llama Valéry, hace evidente que hay una danza fuera del código y que intenta manifestarse con otras alteridades que danzan a la vez, como el aire, y que ha logrado mantenerse con la palabra de quienes, con la mirada atenta, se han imaginado con ella. “Duncan con su danza libre trató de volver a una danza previa a la coreografía” (Sánchez 2014, 24). De allí, que el cuerpo en estado de danza es “un sentido distinto de recuperación del pasado” (Islas 2016, 38). Una forma de volver se un uróboros y morder su propia historia. Quizás cobre sentido como *corporalidad en estado de danza* o retorne como *Fantasmata* o *theia mania*. Ha estado allí con diferentes nombres, con la imagen y con la palabra como un lugar para movilizar otros modos de investigación de la danza y exaltar el proceso de creación, como un lugar para escribir en primera persona e historizar la danza desde sus voces primarias.

4. El estado de danza desde el pensar con mover

Las tradiciones culturales hoy en día sólo pueden ser continuadas a través de una apropiación reflexiva.
Los nexos sociales no se heredan: se busca crearlos. (Islas 2016, 55)

La dificultad de este acápite se encuentra en que cada persona que danza nombra de manera diferente y como siente a los estadios de las danzas y del cuerpo que han descubierto en su oficio. Donde cada escorzo de una misma cosa puede ser una relevante epifanía. Desde su propia historicidad y contexto, esta multiplicidad de voces expresa, de manera reiterada, la rebeldía de la danza a la uniformidad y homogeneidad; pero también, la dificultad de integrar los textos de danza a los procesos de creación. La danza no es un ejercicio de pureza; sin embargo, la sincronicidad con la que se presenta revela otro tipo de movimiento que no es necesariamente el movimiento danzado. La danza es rebelde a una sola respuesta pues, desde lo empírico, se traduce a la oralidad con la cual se traslada y se apropia del conocimiento; y,

que da cuenta de su antigüedad milenaria con la cual se ha construido y deconstruido. La misma que, hasta cierto punto, puede depender de un esquema lógico occidental; de allí, la necesidad de algunos coreógrafos en generar sus propios sistemas de notación como: *Labanotation* creado por Rudolf von Laban que ha permitido documentar y reconstruir la danza de manera detallada.²² Muy utilizado en el deporte y en la terapia, ha desarrollado una taxonomía que ha brindado reflexiones alrededor de la economía del movimiento. Por otro lado, el sistema de notación desarrollado por Rudolf Benesh, que lleva su nombre, se destaca por ser más práctico para el ballet y por acoplarse al pentagrama musical. Estos dos sistemas han sido, impresionantemente, necesarios como formas de sistematización y documentación análoga y que, hasta la fecha, han sido sustanciales para el deporte, la terapia, el registro y la reposición de obras coreográficas que se debaten en concurrencia con el registro en video.

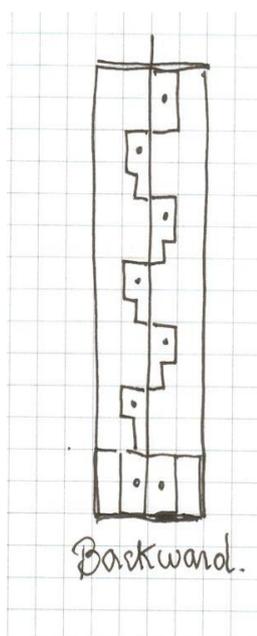


Figura número 7. Ejemplo de sistema de notación Labanotation. Caminar hacia atrás. Realizado por Poveda

²² Sistemas de notación son convenciones equiparables al pentagrama musical para anotar y reconstruir el movimiento.

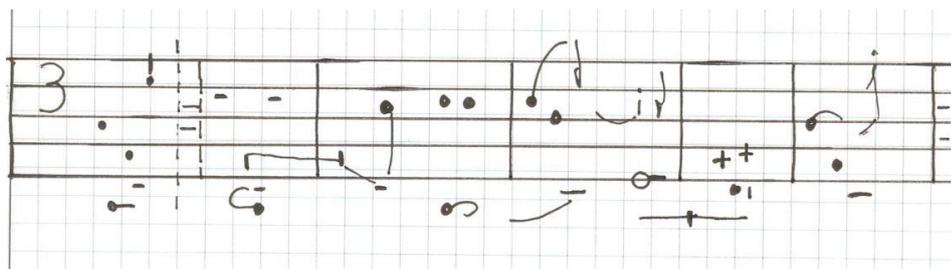


Figura número 8. Ejemplo de sistema de notación Benesh. Realizado por Poveda

De esta manera, parecería que la traducción de la danza a la palabra es una habilidad occidental; sin embargo, en el *Natyasastra* de Bharata Muni [400-200 a.C.], uno de los primeros tratados escénicos de la danza clásica de la India donde, el pensamiento, producto de un hacer danzando, es considerado como revelación divina pues es adquirida en una meditación danzada. Incluso, admite a la contemplación como otra forma de meditación del espectador y que permite que el mundo ocurra en una dualidad donde las realidades no se mezclan. Ciertamente este libro es posterior al *Libro de los Vedas* (cerca 1500-1200 a. C.), escrito por sacerdotes con infinidad de técnicas mnemotécnicas para mantener una tradición de rezos e himnos por cientos de años, y con la cual, también se estructuraba una diferenciación entre las castas. Estos sacerdotes cumplían, en la meditación, como medio de conexión entre el cielo y la tierra, mantener una tradición exclusiva de los Brahmanes. Entonces, la palabra escrita fue considerada como una herramienta humana fundamental en el proceso de sedentarización. En el momento en que se democratizaron los saberes, las artes escénicas cumplieron un papel relevante para la ejecución del *dharma* (del sánscrito: deber) que le corresponde a cada persona de acuerdo a su casta.

Así, también en los pueblos originarios de América se encuentra presente la dificultad con la palabra escrita pues se la consideraba como una profanación al Dios del viento; sin embargo, es muy probable, que consideró otras formas de construcción mnemotécnica. En todo caso, en las danzas de los pueblos originales se observa una operación simbólica para determinar, a ciertos pasos, los elementos de la naturaleza; los mismos, que convergen con el espacio como alteridad y donde los puntos cardinales determinarán la orientación de la danza.²³

Magdalena Villarán (2021) en su magistral conferencia “De la danza a la palabra. Una traducción inacabable” recalca la dificultad de la descripción de los pasos de las danzas cortesanas y lo inquietante que pueden ser en sus publicaciones el detalle y el contexto de su edición. En su análisis, puntualiza lo relevante que ha sido donarle a la danza una letra, un signo

²³ Véase el siguiente video: <https://www.youtube.com/watch?v=wZlwWaO95LM>

o la palabra para preservar, visibilizar su autoría y permitir su autoestudio, como piezas únicas, se entrelazan entre las instrucciones para danzar y los modales de la corte (Villarán 2021). Magdalena Villarán (2021) profundiza sobre el *Manuscrito de Bruselas* [1492] conocido como el *Manuscrito de Margarita de Austria*, un libro editado por Michel de Toulouse y *S'ensuit l'art et instruction de bien dancer* (del francés: Sigue bien el arte y las instrucciones del danzar) [ca. 1485] utilizado para relacionarse dentro de las cortes europeas. Menciona Villarán, al *Manuscrito de Cervera* 1496] como uno de los primeros intentos de taquigrafía del movimiento, especialmente, el libro *De arte saltandi y choreas ducendi* (del latín: Sobre el arte de bailar y dirigir los bailes) [1450] de Doménico da Piacenza, o conocido como Doménico de Ferrara (1420-1475), donde propone instrucciones para la interpretación donde presenta a la *Fantasmata* como una medida especial del tiempo (2021).

Magdalena Villarán (2021) hace una lectura de los intervalos entre las ediciones de los libros, su orden, su manufactura, su procedencia geográfica, su relación, su efecto político y la problemática de la traducción que permiten a la investigación la observación de las necesidades artísticas, estéticas y sociales de cada época. Además, Villarán (2021) puntualiza sobre el libro *Orchésographie et traité en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honneste exercice des danses* (del francés: Orquesografía y tratado en forma de diálogo, por el cual todas las personas pueden fácilmente aprender y practicar el ejercicio honesto de las danzas) [1588] de Thoinot Arbeau, por ser el primero que describe con precisión las danzas populares del renacimiento y coloca la importancia de la expresión, la atmósfera, el tempo y las variaciones agógicas no descritas en la partitura musical y dancística pero que se presentan como espacios necesarios y estéticos. Abre a la remembranza la cita del lema latino de Eclesiastés: “tempus plagendi, et tempus saltandi” que aún es muy popular entre las personas que danzan, aunque no se cita su procedencia.²⁴

Al fundarse la Academia de la danza en 1661 por Luis XIV, la escritura de la danza va estar muy ligada a las reflexiones y preocupaciones geográficas de la época. Los sistemas de notación de la danza describen el trayecto de los bailarines en analogía con los planetas, al cielo con un orden numérico (Villarán 2021). En *Chorégraphie ou l'art de décrire la dance* (Coreografía o el arte de describir la danza) [1700] de Beauchamp-Feuillet, considerado como un sistema integral y que representa el pensamiento racionalista de la época, se dibuja los movimientos de las piernas, el recorrido y duración en el tiempo, donde se resalta las dimensiones de la danza, movimiento espacio y tiempo; pero, que requería de una educación

²⁴ Del latín: Tiempo para placer y para los saltos.

de lectura musical.

Así también, Marie Glon (2016) alerta cómo la invención de una técnica escritural de la danza permitió identificar los términos, influencias y reconfiguraciones sociales que se realizaron dentro de una creciente actividad editorial. Además del apremio de reinención de una profesión que exigía, a la distancia, una red de intercambios de coreografía para reivindicar una pertenencia profesional (Glon 2016). Gracias a la coyuntura impulsada por el absolutista rey de Francia Luis XIV, “el Rey Sol”, conocido por ser un fiel amante de la danza quien a sus 14 años debutó caracterizando a Apolo dentro de un sistema heliocéntrico en la coreografía del *Ballet de nuit* (Ballet de la noche) [1653] que duró toda la noche hasta el amanecer. Un gobernante absolutista conocido por su frase “el Estado soy yo”.

Andre Lepecki (2022), en su charla moderada por Andrea Marugan exhorta a pensar la danza, las artes del movimiento y el movimiento humano que se suspendieron con la pandemia COVID 19, los mismos que se encuentran relacionados con la palabra y el poder. Así también, Lepecki (2022) sugiere la observación de la *suspensión* como un movimiento que interesa porque se posiciona como acción, de manera discursiva y que, aunque produce una inmovilidad, es una reacción de la vida con lógicas éticas. En una impresionante retrospectiva sugiere que la producción de movimiento es equiparable a la producción de sujeto y destaca como la invención de la palabra *coreografía* lleva implícito, la comprensión, reproducción y producción de movimiento (Lepecki 2022). Aunque André Lepecki (2022) se refiere a Luis XIV como un gobernante con la necesidad de encapsular la danza de las calles para despojarle de sonoridades y características hápticas, propias de la fiesta y del ritual, para resaltar el movimiento performativo de la necropolítica que marca una construcción coreográfica producto de la creación de un Estado nación. La misma que al considerarse y al observarse interpela mi propia danza y la dimensión política del movimiento. Pese a todo esto, desde mi punto de vista, sigo considerando liberadora a la danza escénica, incluso en su remembranza.²⁵

La danza moderna se inaugura colocando al cuerpo y la figura de la creadora femenina con tres personas: Ruth St. Denis, Loie Fuller e Isadora Duncan. Gracias a sus biografías, hoy en día conocemos sus problemas de creación, sus formas de apropiación y posturas para distanciarse del Ballet, sus intuiciones descritas poéticamente y elementos que provienen de forma fenomenológica como: lo intersubjetivo. José Antonio Sánchez (2003, 6-8) en la introducción que realiza para el libro de Isadora Duncan *El arte de la danza y otros escritos*

²⁵ Véase el siguiente video: <https://www.youtube.com/watch?v=aMsHWuLbsOI>

[1928] menciona y determina que es, a partir de lo visual y de una dirigida producción visual, que estas creadoras generan el lenguaje de sus danzas liberadoras. Ruth St. Denis, inspirándose en la imaginería oriental; Loie Fuller, desde lo visual con el color y con finas sedas; e Isadora Duncan, desde la iconografía clásica.^{26 27 28} La escritura de Isadora Duncan, más allá de lo biográfico, plantea a la *Mimesis* como revelación del espíritu más no como imitación. Así, la escritura de las coreógrafas modernas muestra cómo estas creadoras son tocadas por otros seres que danzan, revelan sus preguntas y comparten sus palabras para un remitente de otro tiempo. Los textos de la danza moderna describen las intuiciones y consideraciones sobre el cuerpo que surgen desde sus búsquedas y sus prácticas: sin embargo, también enfatizan la autosuficiencia de la danza para describirse por sí sola.

Reunir las artes en torno al coro, devolver a la Danza su lugar en el coro, sí, ¡este es el ideal! Cuando he bailado he tratado siempre de estar en el coro: he sido el coro de chicas jóvenes saludando el retorno de la flota, he sido el coro que bailaba la danza pírrica, o báquica. Nunca he bailado sola. La danza, nuevamente unida con la poesía y la música, debe volver a ser una vez más el coro trágico. Este es el único y verdadero fin. Esta es la única manera que tiene de volver a ser un arte. (Duncan 2003, 107)

En el libro *El arte de la danza y otros escritos* [1928] de Isadora Duncan (2003), si bien no habla directamente de un estado de danza, describe cómo los movimientos verdaderos de la danza se descubren en relación con la naturaleza sin ninguna imitación de otra danza. Un lugar donde la naturaleza y la cultura se unen para exaltar la vida con una luminosidad y un ritmo propio. Sus escritos y su danza están impregnados de la filosofía de Nietzsche, quien considera a la danza un lugar para el reencuentro con la naturaleza. Isadora Duncan (2003) describe un estado natural del movimiento que posibilita la revelación del espíritu y propone tres tipos de bailarines: el gimnasta, el sentimental y el inspirado; este último como luminoso y creativo porque sus movimientos provienen de sí mismo, pero al mismo tiempo, de algo inefable. “Los verdaderos movimientos no se inventan: se descubren, exactamente igual que en la música uno no se inventa las armonías, sino que meramente las descubre” (Duncan 2003, 124).

María Paz Brozas Polo (2013), realiza una revisión, con una increíble síntesis, de la escritura en la danza en su artículo “El cuerpo en la evolución de la escritura de la danza contemporánea”, donde recalca cómo las teorías del cuerpo y las prácticas somáticas en los años sesenta dan un giro con la danza posmoderna para realzar el micromovimiento en la

²⁶ Véase el siguiente video: <https://www.youtube.com/watch?v=sBxcTDeQkJI>

²⁷ Véase el siguiente video: <https://www.youtube.com/watch?v=Dda-BXNvVkQ>

²⁸ Véase el siguiente video: <https://www.youtube.com/watch?v=MEb6KIPrvRQ>

práctica dancística con nuevos hábitos del movimiento. La misma que se irradia en la danza actual donde se rehabilitan las prácticas dancísticas con un cuidado, como recalca Brozas Polo (2013, 283-285) y acompañadas de manifiestos y diálogos con la tecnología como es el caso de Merce Cunningham que explora el movimiento con la computadora.^{29 30}

Naturalmente, existe una relación -a veces jerárquica- de la palabra a la danza, sobre todo, en la coreografía donde existe infinidad de repertorio enriquecido por la literatura; pero, de la danza a la palabra escrita aparece un mundo de dificultades y desafíos múltiples. Es muy común que la literatura inspira a la danza; también, desde la institucionalidad cultural se requiere de un proyecto escrito que la antecede a la danza misma. Esta relación está llena de impulsos legítimos, por ejemplo: muchas de las obras de la coreógrafa estadounidense Martha Graham provienen de su interpretación personal de la mitología griega.³¹ José Limón, coreógrafo mexicano, en su obra *The Moor's Pavane* (del inglés: La pavana o la danza cortesana del Moro) [1949] destila con un cuarteto y un pañuelo la envidia y los celos en un solo acto toda la obra de William Shakespeare: *Otelo*.³² Desafiante son las obras del coreógrafo austriaco Johann Kresnik que consolidan una colección de biografías de personalidades muy complejas y otras obras maestras como *El anillo de los Nibelungos* y *Macbeth*.³³ Sobre esta relación podremos complementar una infinidad de maravillosas obras; sin embargo, la dimensión de la danza a la palabra es compleja pues la forma no completa la sustancia o contenido. Aquello que aparece es plenamente sentido y, trepidantemente, no da tiempo a escribirlo.

Estoy usando mi cabello esta noche, como lo soltó Yocasta -como espero que lo haya usado- y luego llega un momento en que ella te mira en el espejo, te está mirando. ¡Dónde te das cuenta de que te reconoce, cómo ella misma es a través de ti! ¡Espero que ella tema de su terror expresado en un momento para temer lo irreal y el pensamiento pavoroso, sentido de cómo se siente estar allí! (Graham, Martha 1959,1:33)^{34 35}

En la compleja dimensión de la danza a la palabra escrita encuentro innumerables lugares y fascinantes grietas, a las cuales se les ha dado un nombre diferente. Así, Inés Sanguinetti (ver anexo 7), en una carta expresa que en la danza existen “saltos poéticos”; mientras, que Montse Colomé (ver anexo: 16:) lo llamó como “el veneno” refiriéndose a cómo la danza había cambiado la vida de un amigo en común, o, como “duende” a algo mágico que

²⁹ Véase el siguiente video: <https://cedardance.com/dance-the-computer-merce-cunningham/>

³⁰ Véase el siguiente video: <https://www.youtube.com/watch?v=1FfSOUjnXso>

³¹ Véase el siguiente video: <https://www.youtube.com/watch?v=aFTNmGBKC2Y>

³² Véase el siguiente video: <https://www.youtube.com/watch?v=ZnmsSiMfMHw>

³³ Véase el siguiente video: <https://www.youtube.com/watch?v=bxD8UKLNBOI>

³⁴ Véase el siguiente video: <https://www.youtube.com/watch?v=aFTNmGBKC2Y>.

³⁵ Traducción de la autora.

hacia que no abandonen la danza por el resto de tu vida.

En cuanto a tu pregunta, Bresca hablaba del veneno como que alguien, normalmente un maestro, te seduce a través de la danza y tu ya quedas en adicción con el movimiento. Los flamencos utilizan la palabra Duende. Este bailarín/na tiene duende?? Esta palabra es muy típica del flamenco. En teatro aquí, se utiliza la expresión "tener la bestia del teatro dentro" en este caso *la bestia* se podría traducir al castellano como animal salvaje. (ver anexo 16)

Largo tiempo los llamé: *milagros escénicos* porque, de alguna manera, quería explicar me, a mí misma, que existe un espacio vivencial en la danza que permite escribirse porque prevalece en la memoria como huella. Digerida en el cuerpo, la misma que permite una reflexión más allá de la danza misma y que le otorga – según mi punto de vista- un carácter de un arte mayor, pues, la transformación se produce desde el cuerpo y trasciende como una actividad cognitiva, trascendente que no requiere de una sola respuesta, pues estas se disuelven por su calidad efímera o se transforman, incluso, con su reminiscencia.

Se siente la reminiscencia cuando nos movemos mucho y para mos. Se siente una sensación como de que se te mueve el entorno y va quedando una paz. La sensibilidad se siente en el momento de tranquilidad, se siente una paz interna, paz de tu cuerpo y relajamiento que se transmite en pequeñas cosas como el hablar en voz baja. (Notas de Carina Tobar de la clase de Rosa Amelia Poveda, el 24 de enero del 2017; ver anexo 38)

Las bitácoras que parten de la danza hacen posible que, lo que sentimos de manera kinestésica, se vuelva presente y visible; es decir, que ese algo que pareciese tan formal y subjetivo adquiriera una materialidad que podría brindar claves epistemológicas. Ann Cooper Abbright (2014, 34-39), bailarina americana y docente, enfatiza en su artículo “Tocando la historia” (2014) cómo el percibir se vuelve en una misión profunda donde la visión del danzar deja rastros del pasado que reconfiguran lo que está perdido en una perspectiva del movimiento del pasado al presente y que brindan una consciencia más allá de la imagen al movimiento. De manera que me pregunto ¿qué impacto para el futuro de la danza tiene la descripción de la huella y desde los cuerpos como documentos vivos? ¿Acaso, esto podría relacionar a las danzas con los ciudadanos de las ciudades donde se gesta? ¿sí esta manera de describir las danzas terminaría con el binarismo entre baile y danza, entre intérprete y espectador? Quizás, de manera más radical, romper con el escénico-centrismo que oficializa, institucionaliza y nos dicta, desde una lógica de coreopolítica, lo que no es danza y quiénes no danzan.

Desde mi experiencia, las bitácoras permiten intertextualizar las búsquedas con otros enunciados procedentes de otras disciplinas y jugar con temporalidades diferentes. En una clase abierta, experiencia realizada para el Seminario de Fenomenología de la danza dentro del marco

de Danza UNAM, en noviembre de 202, desde el Teatro Capitol de Quito resalté tres mundos en incertidumbre, con la alternancia y con lo evanescente, y que son presentes en una sola clase de danza: *el mundo real, el mundo subjetivo y el mundo intersubjetivo* (Poveda 2021a).³⁶ Una polifonía textual donde una persona que danza, en un sólo ejercicio, experimenta un *mundo real* que deviene de un reconocimiento propioceptivo; *el mundo subjetivo* donde surgen asociaciones y recuerdos como creencias personales; y *el mundo intersubjetivo* que son creencias como dispositivos colectivos con los cuales los bailarines se entrenan, juegan e improvisan pero que también son parte de la vida porque surgen como convenciones colectivas que pueden ser ficticias como tan reales. Al ser descritos por las personas presentes en ese taller, sus relatos se entrelazan con la *dimensión poética* que propone la Maestra Hilda Islas (2021a) donde se revela: el cuerpo real y el cuerpo imaginado. Por otro lado, las bitácoras se apoyan en el cuerpo que lo recuerda y las escribe. Su ejercicio permite no sólo pensar en la voz escrita de las personas que danzan y en quienes la contemplan; sino también, en quienes la posibilitan como: los técnicos, los diseñadores, los tramoyistas y otros profesionales que se encuentran muy cercanas a la danza pues se abre a otros campos y a otros cuerpos.

Mis huesos me recordaron y me hablaron de una nueva danza. Me la susurraron. De repente, se me cambiaron las imágenes que me perturban. Así que me sumergí en las imágenes desde mis huesos. En una arquitectura al parecer hasta ahora no sentida. Entre el periestio y el hueso esponjoso. Allí está mi experiencia... en el medio. Sentí que nunca estoy sola, que me acompaña la danza. Y al danzar un poquito me imaginé otra danza. Entonces me paré donde me toque el sol para bañarme y hacerme una limpia. Sacando el frío que me hace estornudar. Empecé lento y después pasé a estar frenética, sintiendo mis manos sobre mis clavículas. Luego la mano derecha con una fricción larga recorría mi brazo izquierdo hasta la mano. Subía y pensaba en Pina. La luz del sol me ayudaba a imaginarme mi próxima danza. ¡Qué tal si le pido al público que me acompañe con el mismo movimiento! (Primera carta a la maestra Hilda Islas. Quito D.M. 29 de junio de 2022; ver Anexo 1)

En la conferencia “El decir de la música: riesgo, sonido y sociedad”, Eleonora Coloma Casaula (2021) aborda el decir del bailarín para preguntarse sobre los hábitos del lenguaje y los detalles inadvertidos en una triada: cuerpo vivo o tangible, cuerpo intangible ausente y cuerpo trascendente. De esta manera logra focalizar una hipótesis: “La música de la danza: el decir del bailarín” para explicar cómo se sacrifica el cuerpo vital y anteponer el corazón para danzar (Coloma Casaula 2021). Explica cómo el sacrificio reclama un cuerpo ausente que realiza actividades que no se ven en escena, como una ausencia, pero que potencializa al cuerpo trascendente que va más allá con un ritmo en un fenómeno importante como es la interpretación.

³⁶ Véase el siguiente video: <https://www.youtube.com/watch?v=aYs1KSrV2zs&t=16s>

De manera intermitente, el cuerpo ausente y cuerpo trascendente, como suspensión, dejan que se escuche a sí mismo para convertirse en danza.

Al cuerpo se lo silenció por mucho tiempo como un lugar de pecados y dicotomías inmóviles para dirigirlo a la guerra y al sexo. En este paisaje, la danza cumplió un lugar ritual donde perdió algo de su origen y donde se convirtió en un canal para la obtención de algo como la lluvia o prosperidad. “La posibilidad de una reflexión sobre la danza no se pierde en el escollo de la preservación de las obras y de su comentario explícito, con anotaciones técnicas, sino en la elaboración de una experiencia que se muestra eminentemente vital y poderosa en todos sus procesos de transformación” (Polo Pujadas 2015, 10). Quizás, sea interesante profundizar sobre cómo la institucionalidad de la danza ha acompañado el discurso del poder y cómo los programas de formación de públicos nos llevan a una experiencia verdaderamente liberadora o, simplemente, consumos muy propios de la necropolítica.

“La palabra como sostén de la promesa, se erige sobre esa posibilidad de reclamar actos pretéritos a voluntades futuras” (Parrini, 2011, 324). Como un discurso que acompaña a las danzas, como un lugar de reconocimiento de su relevancia, no sólo en la interpretación dancística o en la discursividad de la obra que se construye desde profundidades que abarcan su reminiscencia más mínima y que hacen de ese momento un lugar para replantear la calidad efímera de las danzas; e, incluso, si es pertinente para ese estadio, su transcripción a la palabra escrita. “Dilatarse es estar dentro y en la propia acción” dice Toni Cots (2010, 243). Entonces, dimensiones que, en contadas veces, constan en el documento de difusión o texto teórico de danza, pero que abren la posibilidad a debates entre la *investigación sobre la danza y la investigación-creación*

Vale recordar y puntualizar que son los teóricos de danza quienes han escrito sobre la danza; en algunos casos, para posicionarse socialmente con la palabra escrita, incluso lamentablemente, frente a las mismas personas que danzan. Sin embargo, desde el *Danzateatro alemán*, se conocen libros escritos desde la vivencia danzada en el proceso de creación. Así: *Je suis une femme respectable* (Soy una mujer respetable) [1999], *Warten auf Pina; Aufzeichnungen einer Tänzerin* (Esperando a Pina: notas de una bailarina) [2009], *Chez.Pina.Bausch.de* (Donde.Pina.Bausch.de) [2015], *Avec Pina* (con Pina) [2017] escritos por Josephine Anne Endicott y principal colaboradora del Wuppertal Tanztheater. Los mismos que parten y cuentan los procesos de creación con la coreógrafa Pina Baush resultado de una constante voz primaria que intenta poner en la palabra escrita la huella de una experiencia que, junto a los escritos del coreógrafo alemán Raimund Hoghe, son eminentemente, excepciones

en la historia de la danza. “Schreiben mit Worten oder mit dem Körper. Jeder hat seine Qualität, aber keine unterschiedliche. Beide haben das gleiche Prinzip” (Hoghe 2019, 00:11:55). Raimund Hoghe (2019) enfatiza, dentro del marco de una entrevista para la WDR, como la jerarquía entre la escritura y la danza es innecesaria y políticamente incorrecta; más aún, después de la traumática experiencia de la Segunda Guerra Mundial.

No se alcanzaría a nombrar a todos aquellos que piensan a partir del movimiento, pero esta ruta muestra las diversas formas y metodologías que las danzas han dispuesto para pensarse y relatarse a sí mismas. No es un intento de convertir este escrito en una versión canónica para contraponer la investigación sobre la danza con la investigación- creación. Ciertamente en un largo escrito, pero con el cual me es imprescindible entender, desde varios escorzos, que la noción o concepto del *cuerpo en estado de danza* como algo liberador o, aparentemente, generalizador que opaca los otros diferentes estados del cuerpo ha estado presente y polifónico a la vez. Un concepto que se lo romantiza y corre el peligro de quedar como un enunciado vacío y fuera de contexto frente a la monumentalidad que exigen las obras y entrenamientos. Para mí representa una suspensión de la danza misma, para pensarla y soñarla de otra manera. Para tener un marco del cual salirse; pero, ciertamente para visibilizar sus diversas voces que brindan un amplio espectro de dimensiones que se acentúan finalmente con la palabra y la palabra escrita. Como otra danza que surge del cuerpo hecho palabra. De manera oscura y luminosa, *el cuerpo en estado de danza* es, también, un movimiento en sí mismo, no un movimiento artístico, pero sí un movimiento para retornar a elevar a otro origen de la danza. Muy parecido a lo que propone Hall Foster en *El Retorno de lo real* (2001) donde se enfatiza el movimiento al que los vanguardistas recurren para relatar el origen, algo completamente natural y que no se encuentre adulterado. Como algo que ha estado oculto a la vista y admiración de todos. Presente.

Capítulo segundo

Laboratorio epistolar

¿Qué es el cuerpo? La apertura sensible de lo que se puede llamar “alma” o espíritu. Por eso se puede decir de forma sencilla que el arte siempre es una cosa del cuerpo. (Nancy 2012, párr. 6)

En este capítulo me dedico a procesar las cartas que he recibido por e-mail, producto de un laboratorio epistolar que he propuesto a varios coreógrafos, coreógrafas, maestras y maestros con los que tengo vínculos profesionales y de amistad sobre *el cuerpo en estado de danza*. Es decir -y en forma danzada- me dedico a *tallerear* las cartas. Exactamente, a *tallerear* las cartas pues la danza me permite inventar palabras y jugar con el devenir del proceso, con la incertidumbre. Al inicio, se programó realizar una relación epistolar únicamente con la maestra Hilda Islas pero no fue posible ordenarlo en un cronograma con temas específicos. De manera que escribí a varios compañeros y maestros a la vez para dialogar con aquellos que sean tocados por mis cartas. Pese al compromiso que mis interlocutores adquirieron con mi persona fue completamente complejo recibir sus respuestas que se prolongaron a silencios y diálogos interrumpidos. Así, el diseño de relación epistolar que organicé para que empaté con las categorías del análisis de movimiento Laban Bartenieff se desbordó porque, en el mejor de los casos, recibía máximo dos cartas a través de mails. Entonces sentí que el silencio me permitía, también, una lectura de la fractura con la tradición epistolar con la que la danza construye, hoy en día, sus reflexiones. Sobre todo la fractura con los que piensan sobre la danza y aquellos que piensan desde la danza.

Así, este capítulo se agrupa la relación epistolar que la danza construye *el pensar y el hacer*, los mismos que se conectan con lo ontogenético y filogenético del análisis de movimiento Laban Bartenieff porque responden a un diálogo interno y externo; y, que al unísono constituyen una variedad de danzabilidades que se “bisagran entre distintas polaridades” (Lepecki 2008, 24). La escritura en la danza, si bien tiene ánimos para validar a quien escribe sobre la danza, es invadida también por la figura de “Homo Legens” -a la que se refiere Bolívar Echeverría- para obtener una lectura de la realidad. La misma que contiene un efecto de protección de lo danzado, de manera literal o como una documentación análoga con el fin de abrir un espacio para redimensionar un momento danzado.

Primero, como pretexto para un *nosotros conjunto* o mejor dicho en un *chorus conjunto*

para exponer todo aquello que surge en el proceso de creación o en el entrenamiento que, frente a la monumentalidad de la obra, se pierde en el olvido, se diluye. De manera dirigida, espero resaltar las voces primarias que, desde un saber situado, tejen sus danzas con la vida. Al mismo tiempo, resaltar la tradición epistolar, de cartas ligadas al pensar de las danzas para entender mejor las lógicas de su naturaleza, como también, las diferentes dimensiones de lo significa el *cuerpo en estado de danza*. Finalmente, comprender cómo estas dimensiones son atravesadas por la problemática de traducción a la palabra escrita. Quizás, en busca una línea base de investigación que no sea sesgada a lo anatómico, a lo histórico o a lo biográfico; sino, una otra forma menos convencional pero integral del contexto del objeto de investigación. Un lugar donde mi palabra danzada tenga una escucha.

1. La práctica epistolar

Pero al mismo tiempo el cuerpo tiene el deseo absoluto de llegar al espíritu, de ser inmaterial. Y va llegando, y va llegando...Llega la palabra. La palabra es el último movimiento del cuerpo y después de la palabra tú llegas al silencio; y, el silencio es el espíritu absoluto. (Alejandro Jodorowsky 2011, 00.13:24)

La carta, como un objeto que transita geografías y como soporte, deja ver el trazo de la caligrafía como un movimiento personal u otra danza que se va perdiendo. Sin embargo, las cartas permiten un diálogo entre *un tú y un yo* que se va tejiendo con la espera y con la distancia. Las cartas, como un convivio concertado y como soportes materiales de las diferentes prácticas de escritura que, hoy en día, discurren de manera contraria con las prácticas de escritura electrónica y comunicación digital. Según Armando Petrucci (2018), en la correspondencia digital se omiten formalidades introductorias propias del intercambio epistolar. Paralelamente, la problemática se detiene con el medio “carta” en sí, como un elemento del pasado, tal como Bolívar Echeverría (2013) plantea en su artículo “Homo Legens” donde son considerados defectos en la actividad política y que, junto con el libro y la lectura, son desplazados por otras actividades más mediáticas que se adaptan a una demagogia. Así, la carta, como medio de comunicación fundamental para la literatura y el arte, concurre, hoy en día, con la fragilidad de los medios digitales.

Las cartas llegaron en un momento a ser un instrumento de poder como se las muestra en *Les liaisons dangereuses* (Relaciones peligrosas) [1782] de Choderlos de Laclos. Además,

de haberse constituido en formas para visibilizar el estatus y la opulencia de sus remitentes, también brindan las dificultades de su envío y la presencia de los medios de transporte en su devenir. Su uso práctico y de colección rebasó fronteras artísticas para constituirse en género literario donde, en algunos casos con forma de tratados, abordan temas relacionados a la escritura, la memoria, la crítica y la autobiografía. Así, dan cuenta de sus formas de relacionarse entre autores, sus intereses y la planificación de proyectos. Un ejemplo son las cartas entre Adorno y Scholem que, abatidos por el suicidio de Walter Benjamín emprenden un proyecto de edición de su obra. También, los proyectos de traducción son visibles en el intercambio epistolar y que dejan expuestos detalles organizativos, decisiones estéticas, dispositivos y su contexto. También revelan los compromisos sobre el intercambio de saberes, la creación, la atención, la intención como lo vemos en *Briefe an einen jungen Dichter* (Cartas a un joven poeta) ([1903-1908]) de Rainer María Rilke dirigidas a Franz Xaver Kappus. El intercambio de cartas entre Ingeborg Bachmann y Paul Celan que, más allá de su relación amorosa, teje las reflexiones de dos poetas que abordan temas complejos y que tocan los límites del lenguaje mismo.

Muchas de las cartas rebasan la figura de un destinatario concreto; pues en algunos casos, no llegan a la persona a quien estuvo dirigida; sin embargo, llegan para otros lectores de otros tiempos. Una de las cartas que me toca profundamente es *Carta al Padre* [1919] de Franz Kafka. Carta, que además de revelar los detalles de la relación con su padre, deja visible su caligrafía y el detalle de la factura de la misma con la tinta, el lápiz y la máquina de escribir. Una carta extensa entre realidad y subjetividad que nunca llega a la persona que va dirigida. La misma que se encuentra escrita desde un sólo impulso, con un sin parar autobiográfico que toca recuerdos familiares, el judaísmo, el matrimonio. y, entre otros temas en conjunto con su padre. Para mí, esta carta recuerda la promesa no cumplida de Max Brod de quemar todo lo escrito por Kafka; pero, que hoy en día, incendia el espíritu de sus lectores.

Me salen las lágrimas porque todavía estoy atada a un escritorio. Las convocatorias, los procesos que no se cierran con el Ministerio y la búsqueda de nuevos financiamientos para las danzas soñadas que deseo aterrizar. La angustia que me provoca que me pregunten en qué institución me encuentre con la danza; aunque, me gustaría que me pregunten en dónde me encuentro en mi búsqueda con la danza. (Carta a Paco Salvador, Quito 19 de enero de 2022; ver anexo 34.)

2. Un arte con tradición epistolar

Las pasiones varían y se dividen hasta el infinito; por lo tanto, serían necesarios tantos preceptos como variaciones hay en ellas. ¿Dónde está el maestro que quiera emprender la tarea?
(Noverre 1985, 180-181)

En la danza, las cartas ocupan un lugar fundamental para plasmar la teoría. En el siglo XVIII, Jean Georges Noverre (1727-1810) propone quince reflexiones epistolares. Su libro, *Lettres sur la danse et sur les ballets* (Cartas sobre la danza y los Ballets) [1760], en una presentación de bolsillo, que constituye un tratado indispensable que aborda temas de composición, reglas, aspectos básicos del estudio del ballet, la concordancia del gesto con el pensamiento y los movimientos del alma hasta la fecha. Dirigidos a un interlocutor sin tiempo; pero, con el afán de revolucionar un arte que, en el siglo XVIII, iba adquiriendo adeptos. Un *ballet de acción* en contraposición al *ballet pantomímico* para exaltar al movimiento de manera escénica y escrita a partir de un *hacer* danzado para sustraer pelucas, máscaras y “(...) deliberadamente de su representación teatral convencional” (Fernández 2017, 2). Al escenificarse la danza sufre, según Lepecki (2022), un encapsulamiento del movimiento donde hay una sustracción de todo lo háptico que tenía la danza en las fiestas populares y desembocar en lo que hoy conocemos como Ballet. Aunque las reflexiones alrededor de la danza siempre se han encontrado presentes. Jean Gorges Noverre se convierte en el teórico indispensable para la danza y quien inaugura esta relación epistolar. Incluso el día 29 de abril, que corresponde a su natalicio, es el día Internacional de la Danza gracias a la gestión del Comité Internacional de la Danza y la UNESCO.

Juan Ignacio Vallejos (2016), al investigar con profundidad la obra escrita de Noverre, llega a la conclusión que en el discurso del coreógrafo se buscó la valorización de la danza en un tiempo donde el libro, como objeto y tecnología, permitía el protagonismo de su autor. Además, Vallejos (2016) recalca la dificultad de lectura de estas cartas sin la comprensión de su contexto, los diferentes usos de este libro donde la palabra *discurso* evidencia cómo con la palabra se legitima un arte considerado mecánico.

Para esta investigación, las cartas permiten en el laboratorio epistolar una extensión de una tradición dancística que no se suscribe únicamente a las cartas de Noverre porque las encontramos en Isadora Duncan y otros coreógrafos, las mismas que dentro de la investigación

escénica muchas veces debemos reordenarlas pues “no sabemos dónde colocarlas” (Dubati, y Kent. 2020, 01:35). Por ejemplo, las cartas de Mary Wigman a Martha Reuther que son poco estudiadas porque requieren de una edición, y quizás, porque en su mayoría se describe la problemática de su escuela en medio de la Segunda Guerra. La carta de Theophilo Gautier a Heinrich Heine que explica, además de sus dudas, su metodología con el azar para la creación del primer Ballet romántico *Giselle* [1841] inspirado en la obra de Heine: *L'Allemagne* (La alemana) [1835].

El movimiento antecede a la palabra y reclama otras lógicas de síntesis. Desde mi perspectiva, siempre, porque todo el cuerpo se moviliza para que surja la palabra. Las cartas constituyen, además de un diálogo, el inicio para considerar nuevas herramientas análogas del proceso de creación y que reclaman metodologías distintas para la investigación-creación. Jorge Dubatti (2020, 00: 42:11), en referencia al artista-investigador, el investigador-artista y el investigador-participativo, explica cómo la participación de los artistas en la academia ha cambiado la relación de las universidades con el arte donde se ha generado herramientas etnográficas, de auto observación, cartografías y autobiografías que empoderan al artista como productor de conocimiento; incluso con “pensamiento teatral no sustentado”.

Danza y pensamiento están ligados así, a la paradoja misma de su (in)existencia tangible, en tanto que ambos necesitan de un medio de comunicación para expresarse materialmente como los signos y símbolos del lenguaje verbal y gestual. Sin embargo, la abstracción en la danza no se identifica con aspectos racionales propios al pensamiento, por el contrario, fundamenta su permanencia en la evocación y representación universal del sentimiento asociado al ámbito irracional de lo humanamente sensible. (Fernández 2017, 7)

3. Diálogos interrumpidos y silencios. Laboratorio epistolar

La danza es inocencia porque es cuerpo antes del cuerpo. Es olvido, porque es un cuerpo que olvida sus grilletes, su peso. Es un nuevo comienzo porque el gesto de la danza siempre debe ser algo como la invención de su propio comienzo.
(Badiou 2008, párr. 2)

No es sencillo comenzar a escribir esta parte pues *el pensar y el hacer* se encuentran amalgamados en las danzas. Desde la praxis, las danzas se piensan y se hacen en alternancia, en sincronidad y en evanescencia; afortunadamente, también en incertidumbre. Se extienden al espectador, a la persona que decide convivir con ese momento danzado. Por esta razón este acontecimiento, trascendente e inmanente, aspira a no desvanecerse y se ha guardado como algo que aflora en imágenes, biografías, fotografías, documentales y bitácoras, a veces de manera verbal en los ensayos de los procesos de creación y, furtivamente, desde el público

después de una función de danza. Un lugar sin lugar, pero presente. Así, *el cuerpo en estado de danza*, que es el tema que con mis interlocutores he buscado profundizar durante un año de intercambio epistolar, se ha realizado de manera interrumpida y con silencios que han marcado incertidumbres; y, con los cuales no ha sido posible acoplar a un cronograma.

Pese a ello, ha sido un intercambio que se inicia con una atención natural para activar la memoria con la palabra escrita el rastro de las danzas y en forma de *reducción trascendental* hecha carta.³⁷ Evidentemente, como una experiencia en primera persona que se vuelve, cada vez, más indispensable por estar en una frontera. Ese hacer-pensando que produce en la danza en una soledad y que se manifiesta como otra danza. De esta manera se visibiliza un conocimiento situado desde un *hacer* y un *pensar*; en otras palabras, desde la descripción de la vivencia danzada para desentrañar algo que no puede ser descrito en su totalidad por ser inefable.

Pero realmente, ¿son las danzas las únicas que reclaman este dinamismo de coexistencia dinámica entre el pensar y hacer? Varios pensadores lo han expuesto desde otras perspectivas; pero, lo que hace que en las danzas se vuelva un tema oportuno es su necesidad de construir su propia historia desde el discurso interno que acontece en *un estado de danza*. Así lo explica la coreógrafa Talía Falconí en su carta: “[...] todo ejercicio reflexivo se ha dado desde el lugar de la práctica y desde lo que implica la exploración del movimiento” (Respuesta de la maestra Talía Falconí, París, 17 de febrero de 2022; ver anexo 10). Todo esto conduce a un lugar donde es posible interpelar la investigación sobre la danza, la crítica y apelar a la necesidad de archivos escénicos, además, porque el espacio de creación coloca tantas preguntas como respuestas. En otras palabras, “el cuerpo en estado de danza” remite a la preparación, el cuidado, la consciencia y claro, la atención, y entonces ahí es cuando nos abrimos al mundo para estar en él. Habrá que estudiar lo que está antes, durante y después de un estado” (Respuesta de la maestra Raissa Pomposo. Ciudad de México 7 de julio de 2022; ver anexo 32).

Volviendo a esta “coexistencia dinámica” a la que apela Silvia Rivera Cusicanqui (2015) entre el *pensar* y el *hacer*, la maestra Hilda Islas subraya lo siguiente en una de sus cartas: “De verdad no sé por qué las personas se empeñan en separar lo que está unido de siempre, y que, después de décadas de separación, ahora necesitamos volver a unir... (palabra-

³⁷ Para esto me permito explicar la *reducción trascendental*, propuesta de Edmund Husserl en su obra *Ideas relativas para una de la fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* [1913], donde aparecen los conceptos de *la reducción eidética* y *la reducción trascendental*; la primera, como una forma de consciencia de la propiedad de las cosas; mientras, la segunda suspende la consciencia desde la propiedad de las cosas como una actitud natural a un conocimiento práctico y encarnado que teje con todo aquello que da sentido sin llegar a ser aporía.

movimiento)” (Respuesta de la maestra Hilda Islas, México 29 de julio de 2021; ver anexo 4.). Los cuerpos como textos y cercanos a la praxis se adelantan a la palabra; pero, para llegar a la palabra escrita desde la danza, se necesita más que un soporte de papel. Un lugar donde la complejidad de las danzas sea visible y transformadora al mismo tiempo. Más aún cuando, tradicionalmente, en la danza hay un rechazo al ejercicio de la escritura. “La danza se explica mejor bailando que publicando comentarios y tratados” (Duncan 2003, 123).

Al abordar la palabra escrita, las danzas y sus procesos revelan la fragilidad de la praxis misma donde se enfatiza como una actividad plenamente cognitiva. La maestra Gabriela Rosero lo aborda como un modo de reflexión y compromiso, entonces el cuerpo en estado de danza se despliega a lugares éticos de lo que implica el trabajo diario y personal de una creadora o creador y la importancia para que esta actividad de creación permanezca activa y respetada. El maestro Javier Contreras, en una carta, toca lo filogenético de las danzas cuando propone cómo devienen de la escucha con los otros, otras y otros, a través del *hacer* en un proceso de pensamiento que se permite, incluso, inventar palabras:

El movimiento entendido -y, sobre todo, experimentado- como una forma de enunciación, de escucha y de intelección. Enunciación, escucha e intelección corporeizadas que se juegan ante, con y por los otros y las otras. Enunciación, escucha e intelección vividas en la intensidad - tiempo y espacio energizados por la acción dancística- del aquí y ahora que se experimentan (“experian” es la palabra que se me ocurre) habitando, al mismo tiempo, el delirio y la precisión (la atención dividida de que habla Eugenio Barba). (Respuesta del maestro Javier Contreras. Ciudad de México, 29 de marzo de 2022; ver anexo 26)

En los escritos de Paul Valéry encontramos una dimensión tempo-espacial como característica persistente del *estado de danza*; donde, se desprende que las danzas abren y deben abrir otras dimensiones que todavía no se las ha estudiado y que son prevalentes aún sin tener un nombre. De ahí, que es relevante el trabajo del maestro Alberto Dallal quien se ha permitido inventar palabras y jugar con ellas para desarrollarlas en sus escritos. El desafío será escribir con las palabras de las personas que danzan o como lo realiza Raissa Pomposo en el Seminario de Fenomenología de la Danza donde se estudian palabras procedentes de la filosofía para pensarlas con la danza en un diálogo interno y bitácoras. “Pero lo que sí creo es que hay que encontrar otras formas de nombrar y de construir la micro política de los saberes. Se trata de un esfuerzo de escucha respetuosa, un esfuerzo político en el terreno de la epistemología”. (Respuesta del maestro Javier Contreras. Ciudad de México, 29 de marzo de 2022; ver anexo 26)

Afortunadamente, este diálogo interno y externo se ha materializado en los objetos

personales de las personas que danzan con el ímpetu de generar otros relatos paralelos a la búsqueda de un lenguaje dancístico. Muchos describen los caminos administrativos otros devienen en obras. Un ejemplo son las obras del coreógrafo Jérôme Bel: *Véronique Doisneau* [2004] y *Lutz Föster, a portrait of dance* (Lutz Föster, un retrato de danza) [2009], lo autobiográfico compone las danzas con la palabra que, al unísono con el recuerdo de la interpretación y a la dificultad de ejercer una profesión frágil, nos delatan los procesos y devenires de dos intérpretes en tiempo pasado, en un tiempo pretérito que se suspende para interpelar la institucionalidad dancística o para celebrar la fortuna de encuentros que, radicalmente, cambian nuestras danzas.^{38 39}

El laboratorio epistolar, más allá de una extensión de la tradición histórica de correspondencia dancística, se volvió un espacio de interlocución donde lo imaginario y los conocimientos cruzan, tácitamente, fronteras y otros sentidos que nos llevan a un desprendimiento epistémico; y, en donde se pondrían en pausa o se incorporaría otros elementos y actores del *estado de danza*. Un lugar de propuesta, tal como lo hace la coreógrafa Talía Falconí en el que faltaría describir la otredad percibida y que contempla las danzas: “¡Pienso que cuando podemos dejar que el otro perciba ese interior se convierte en un momento mágico!” (Respuesta de la maestra Talía Falconí, París 17 de febrero de 2022; ver anexo 12). Sin embargo, desde mi punto de vista, la escritura más prolífera sobre la danza y sobre todo del *estado de danza* proviene de aquellas personas que se han dejado tocar por ella. Esa otredad que se deja percibir con la palabra. Al mismo tiempo, considero que hay que preguntarse ¿quiénes son esas voces? Sin duda es un punto para debatir porque la dimensión entre el hacer y la contemplación de las danzas ha estado siempre presente; pero ha colocado a quien contempla, en la persona que piensa y escribe la danza sobre las personas que danzan.

Se podría pensar que *el cuerpo en estado de danza* también intenta expresarse recogiendo el pasado como un espacio donde se describe lo percibido con el cuerpo, donde se activa la memoria de los propietarios de las danzas como es el caso de las danzas de los pueblos originarios. También, desde un impulso externo como con la fotografía. Los mismos que pueden ir más allá de sí mismos para abstraerse como lo ha realizado Wassily Kandinsky con imágenes de la bailarina alemana Gret Palucca.⁴⁰ El maestro Francisco Villalobos afirma en su carta lo siguiente: “No sé si esté respondiendo lo que me preguntaste en tu carta, pero lo que sí

³⁸ Véase el siguiente video: <https://www.youtube.com/watch?v=OIuWY5PInFs&t=3s>

³⁹ Véase el siguiente video: <https://www.youtube.com/watch?v=kz3BhAvAqGs>

⁴⁰ <http://matemolivares.blogia.com/2017/111102-kandinsky-geometria-arte-y-simplicidad.-dance-curves-on-the-dances-of-palucca-19.php>

sé, es que recordar nos mueve y nos conmueve, creo que eso también ha sido parte fundamental para nutrir mi corporeidad en estado de danza”. (Respuesta del maestro Francisco Villalobos. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México, 07 de febrero de 2022; ver anexo 22.). Cabe destacar que el maestro Villalobos se permitió cambiar la palabra cuerpo por la palabra corporeidad. Lo que permite observar cómo con la danza es posible transformar conceptos, llenarla de palabras en varios idiomas incluso porque así está conformado el entrenamiento. Mientras otras disciplinas intentan fijar conceptos, en las danzas, estos se transforman porque quizás no se busque certezas sino la transformación como sinónimo de movimiento.

Las personas que danzan conocen y afirman en un movimiento, aunque sea pequeño, cómo intervino e interviene este en su pasado, presente y futuro para buscar *Räumlichkeit* (espacialidad) en movimientos fluidos y orgánicos. El tiempo pasado, que con frecuencia se encuentra en las cartas de este laboratorio epistolar, brindan información sobre las rutas que cada persona que danza ha tomado- y qué mejor con cartas para platicar desde la reminiscencia-. Este uso de analepsia y prolepsis es muy significativo porque sitúa geografías, rutas de técnicas dancísticas que han sido trasladadas por maestros con los cuales cada persona que danza ha formado y conformado su danzabilidad; al mismo tiempo se proyectan a un futuro. Así, sin requerir una línea temporal, se presenta la maestra Hilda Islas con el sentimiento retrospectivo que acompaña en ese recuerdo hecho suspensión:

Tomé clases con el maestro Carlo Grandi que nos daba una clase basada en el trabajo de Xavier Francis (y también tomé algunas clases con él, Francis, aunque sufrí un poco), un bailarín y coreógrafo formado justamente cerca de Dunham. Francis fue un rebelde en la danza mexicana; mientras la historia oficial de la danza en mi país se hizo en torno a las influencias de Martha Graham, el maestro Xavier se empeñó en seguir otra veta, vía Dunham, para marcar un sector belicoso que luego ha tenido su gloria. (Respuesta de la maestra Hilda Islas. S.f.; ver anexo 2)

Este mirar al pasado, volverlo presente es realmente un movimiento y quizás sea propio de las danzas que al no remitirse a una construcción formal; sino, desde otras lógicas, a veces ilógicas, del movimiento danzado. Una analepsia hecha de un conjunto textual que junto con el movimiento trabaja las fuerzas intangibles con las cuales se logra una interpretación escénica y que hace percibir a la persona que danza una prolepsis que vaticina la ejecución de un movimiento. Parecida a la conciencia anticipadora que menciona Ernst Bloch (2004) y que nos impulsa a desear, soñar y a tener esperanza.

Por otro lado, el maestro Xavier Francis fue maestro de varias generaciones de coreógrafos y coreografías entre los que conozco se encuentran: Cardiel Amezcua, Arturo

Garrido y Carlos Cornejo; de manera que siento, también, otro tipo de analepsia en mi recuerdo, no sé si detrás o enfrente de mi cuerpo, pero sí cómo una burbuja de tiempo donde debo pensar en ellos, sus calidades de movimiento y su voces que traían con la palabra y con el movimiento al maestro Francis; y por supuesto, también pensar en Birgitta Trommler que bailó con él en la compañía de Katherine Dunham. De manera que *el cuerpo en estado de danza* se teje en el recuerdo de un ser-danza que se imprime en la danzabilidad. Que trae otros seres danzantes al presente



Figura número 9. Foto del acervo de Nacho López del maestro Xavier Francis que pertenece a la Mediateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México.⁴¹

Desde estas lógicas, el maestro Paco Salvador se percata de: “Los trabajos sobre memorias sociales antiguas son construidos desde una visión espacio-temporal donde el pasado se localiza “detrás” del observador y en la que el proceso histórico se mueve “hacia delante”, es decir a la manera occidental” (Respuesta del maestro Paco Salvador, Ibarra 5 de julio de 2022; ver anexo 35). Por ello, vale traer la imagen del *Angelus Novus* [1920] de Paul Klee que,

⁴¹ Enlace de la Mediateca del INAH:
<http://www.mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A347297>

en una estrepitosa caída, mira hacia atrás para confirmar una huella con los sentidos entrecruzados con las sensaciones.⁴² De manera que el cuerpo es estado de danza no pertenece, únicamente, a las danzas se plasma en el movimiento de la imagen.



Figura número 10. *Angelus novus* de Paul Klee. Captura de pantalla realizada por Poveda desde la página web del Zentrum Paul Klee.

De la misma forma, en las cartas se expresan las posibilidades de un tiempo futuro gracias a la reminiscencia del movimiento que remueve a partir de la consciencia de la imagen propia y que se han potencializado con la presencia de las técnicas somáticas que se han trasladado a las diferentes técnicas y lenguajes de las danzas. La afirmación de la Maestra Gabriela Rosero pone presente a la lectura de esto: “No es casual que te pregunten con certeza y afirmación ¿Eres bailarina? Esto responde a que nuestro cuerpo en estado de danza se hace sentir, percibir, notar” (Respuesta de la maestra Gabriela Rosero, Ciudad de México, 3 de marzo de 2022; ver anexo 18.)

El cuerpo en estado de danza se integra al sueño, sobre todo, en los momentos que son álgidos para las personas que danzan como los tiempos con lesiones. Yo misma he soñado con

⁴²Vease la siguiente imagen: <https://www.zpk.org/de/exhibitions/review/2008/lost-paradise-n-the-angelrs-gaze-29.html>

saltos con piruetas en el aire. De manera que me es importante un fragmento de una carta de mi persona al maestro Francisco Villalobos que deja relucir otros lugares donde *el cuerpo en estado de danza* se extiende al sueño de la persona que danza y abraza el sueño danzado de quienes comparten su danza:

Cambiando de tema, sabes que un día amanecí con el recuerdo de un sueño. En el sueño se me susurró que para mi tesis profundice los conceptos de corporalidad y corporeidad. Tres horas después de eso, tú escribiste en el Chat de la Cátedra, lo siguiente: “La corporeidad en estado de danza”. (Carta al maestro Francisco Villalobos, Quito, 2 de febrero de 2022; ver anexo 21)

Esta cita última se complementa con la respuesta del maestro Francisco Villalobos:

Creo que así ha ido despertando en mí el concepto de corporeidad en estado de danza, sí, no sé si esto cambie tu percepción, pero la noción que manejo desde hace algún tiempo es justo la de corporeidad (el ser en unicidad de cuerpo, mente y espíritu), no sólo por lo que la palabra significa y que lo descubrí, después, en el seminario de fenomenología en el que nos encontramos, sino porque cuando llegó a mí me pareció muy rica en ritmo, en cadencia, en sonoridad, pero sobre todo, en esa unidad que despierta en todo ser y más en aquellos en estado de danza, es decir, los seres cuerpos que viven en la danza, que crean desde la danza permeándose de la alteridad. (Respuesta del maestro Francisco Villalobos, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México, 07 de febrero de 2022, ver anexo 22)

De otra manera *el cuerpo en estado de danza* se confirma, también, como un canal: “Por lo tanto mi cuerpo en estado de danza; esta noción porosa como muy bien lo describes, también me permite acceder y viajar con más amabilidad a los múltiples estados de mi ser” (Anexo 18. Respuesta de la maestra Gabriela Rosero. México, 3 de marzo de 2022). Este recuerdo, de estados del ser danzante, van acompañados, naturalmente, por el recuerdo del espacio de la experiencia y acompañados por el espacio como alteridad:

De allí que los cuerpos para la danza no se olvidan del espacio, es el lugar de quienes interpretamos en un escenario, y que ocupan los personajes en el performance y van desarrollando un discurso visual que se sostiene en la gestualidad de lo natural y lo cotidiano, donde viven, narran, lo defienden y bailan. (Respuesta del maestro Paco Salvador. Ibarra 5 de julio de 2022; ver anexo 35)

Desde la experiencia danzada, *el cuerpo en estado de danza* se conceptualiza. Tanto la Maestra Hilda Islas como la Maestra Talía Falconí coinciden en que un sólo concepto no basta para distinguir los diferentes estados del cuerpo que acontecen con las diversas danzas que existen. “Hay muchos estados de cuerpo, para muchos estados del alma que se asocian con ciertos códigos, y todos son distintos, igual de intensos, pero singulares. No sé si hay un estado

de danza, o estados muchos en que las personas están, viven y se empoderan en las danzas” (Respuesta de la maestra Hilda Islas. CDMX, 29 de julio de 2021 Anexo 1.)

En mi caso los estados del cuerpo al encarnar una danza varían todo el tiempo, están relacionados con los propósitos que cada una de las obras y cada uno de los momentos danzados tienen. Me refiero con los propósitos al universo que quiero plasmar con tal momento danzado en conexión con una escucha y un diálogo permanente entre un interior/exterior. (Respuesta de la maestra Talía Falconí. París 17 de febrero de 2022, ver anexo 12.)

Pese a la teorización que existe alrededor del *cuerpo en estado de danza*, en otras geografías se lo conoce de otra manera y que surgen ontogenéticamente espontáneamente; como, también filogenéticamente desde un grupo de personas o una tradición. Esta diversidad de nombres, en ningún caso son un palimpsesto; pero sí, como afirmación desde el pensar algo que se construye para ser exteriorizado. La maestra Inés Saguinetti habla de un “salto poético” como un abismo donde la persona que danza se moviliza entre los planos de la realidad y lo ficcional (Respuesta de la maestra Inés Sanguinetti. Buenos Aires 21 octubre del 2021; ver anexo 7). Mientras que la Maestra Montse Colomé, al responder mi carta, dice lo siguiente:

Los flamencos utilizan la palabra Duende. Este bailarín/na tiene duende?? Esta palabra es muy típica del flamenco. En teatro aquí, se utiliza la expresión "tener la bestia del teatro dentro" en este caso *la bestia* se podría traducir al castellano como animal salvaje.

Es muy difícil explicar en el flamenco que es el duende, pero me voy a atrever a darte mi versión. El baile flamenco es de los estilos más personales que existen, hay unos ritmos que se llaman palos del flamenco: Bulerías, Alegrías, Seguidillas, Soleares, unos zapateados, unos braceos que tu puedes aprender pues están bastante estructurados técnicamente, pero el Duende tiene que ver más con la expresión del baile que con su ejecución. Tener duende es como tener a alguien o algo metido en el cuerpo que te lleva casi a la exhaustación, al trance, al delirio, a poseerte con el arte. Creo que con esto se nace o se hereda de padres a hijos, o tu entorno te lo traspasa, pero no todo el mundo lo tiene. (Respuesta de la maestra Montse Colomé. 30 de enero de 2022; ver anexo 15)

Estas formas de recalcar este excepcional estado han enviado muchas veces a pensar a la danza como alegoría. “Yo no he inventado mi danza, existía antes que yo, pero dormía y yo la he despertado” (Duncan. 2003, 175). Un tema apasionante, sin duda, porque se le ha dado un cuerpo humano y femenino. Un ejemplo es la obra escultórica *La alegoría de la danza* ([mediados del siglo XIX]) de Albert-Ernest Carrier-Belleuse, artista del segundo imperio francés, que se encuentra en el Museo del Prado gracias a una donación privada.⁴³ Una escultura de la figura femenina con movimiento gracioso y sereno, acompañada de un coro de niños que se mueven con gran frenesí.

⁴³ <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/alegoria-de-la-danza/aeecf85a-f6d0-47c5-9b3f-aedaa6c09505>

Cuando se intenta exteriorizar *el cuerpo en estado de danza*, una de sus formas más comunes es una descripción analítica, pues a partir de un reconocimiento, pasa por la descripción física para introducir a las percepciones, emociones y sensaciones. Así, es posible una reflexión que pasa naturalmente por las acciones básicas de movimiento propuestas en el análisis de movimiento Laban Bartenieff que nos dan la noción de la calidad de movimiento y de su velocidad y peso pero que también subraya las referencias objetivas y referencias subjetivas. Se puede decir que algo está flotando o está presionando; y, a partir de esta adjetivación conocemos cómo es la relación con el espacio. Además, la descripción analítica, que puede también ser anatómica, nos detalla los niveles del espacio, los planos del cuerpo, nos ubica donde se encuentra la persona que danza antes de llegar al piso, en un salto, etc. Sin lugar a dudas *el cuerpo en estado de danza* es un lugar de movimientos orgánicos que toman distancia del movimiento cotidiano y que, pese a que terminan naturalizados, son susceptibles a transformación.

Así, por ejemplo, en cierto momento es importante que me derrita suave y delicadamente hasta caer abruptamente al piso, esto enseguida activa mi imaginación, mis emociones, mis sensaciones, y por supuesto tiene ciertos significados. A partir de ahí me entrego incondicionalmente a ese estado de movimiento o de danza”. (Respuesta de la maestra Talía Falconí. París 17 de febrero de 2022; ver anexo 12)

Inicialmente el *estado de danza* se conforma ontogenéticamente, pero requiere de toda una construcción filogenética.

Trato de ir dando sentido a mis narraciones anteriores, para explicar cómo se estructura mi corporeidad en estado de danza. En primer momento, considero, esta estructura se logra por una serie de resonancias a nivel literario, de la tradición oral, de mi compartir con otras corporeidades (sean estas del medio de la danza y del cotidiano, cuyos cuerpos guardan historias y saberes que enriquecen lo que soy como ser humano, como bailarín y coreógrafo. (Respuesta del maestro Francisco Villalobos. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México, 14 de abril de 2022; ver anexo 24)

Como lo menciona Francisco Villalobos, las danzas son atravesadas por el compartir de tradiciones, historias personales, saberes cotidianos y dancísticos; esto, se afirma cuando el maestro Javier Contreras recalca la continua relación de lo ontogenético con lo filogenético como ventanas epistemológicas (2020, 00:06–00.16:42). Ventanas que surgen para problematizar, intertextualizar e interpelar las danzas mismas; como también, revalorizar un discurso polifónico que emerge desde la diversidad de los cuerpos y de las danzas como un acto de resistencia frente a los relatos y verdades absolutas. Los mismos que desestabilizan y contribuyen a romper el paradigma de un solo relato según el maestro Contreras (2020).:

El cuerpo en estado de danza es memoria del dolor, pero también de las alegrías de la lucha. Todo esto danza en quien danza. El cuerpo en estado de danza sería entonces el propio de un/una sujeto que ha decidido vivir la audacia de “movilizar” todas las historias que lo/la habitan (desde las pulsionales hasta las colectivas) ante este sentido, es un cuerpo que es todo estética/política. (Respuesta del maestro Javier Contreras. Ciudad de México, 29 de marzo de 2022; ver anexo 26)

En este punto, con la información que han desplegado las cartas del laboratorio, se podría decir que en *el cuerpo en estado de danza* su gran fortuna es que aparece para transformarse y replantearse de manera cíclica. Un concepto en permanente movimiento para celebrar la experiencia de lo que se manifiesta al danzar y con todo aquello que dé sentido a quienes danzan y la piensan para estar en permanente interrogación. “Atreverse a comunicar desde la vitalidad y la sabiduría del cuerpo a través de creaciones basadas en la acción y en la danza y también con escritos” (Barnsley. 2015, 3). Un concepto que, como suspensión, posibilita realizar una traducción de la vivencia danzada; donde considero, fundamental las técnicas cotidianas y las técnicas dancísticas para observar y describir el movimiento que propone Hilda Islas (1995, 202-207). Las mismas que serían de gran utilidad para comenzar a recuperar de manera escrita la experiencia con las danzas.

Por esas y muchas preguntas, considero que es un concepto “aglutinante” de provocación filosófica, es decir, cada palabra dispuesta así en su conjunto forma un solo concepto, pues no se piensa a la danza sin cuerpo, ni estado sin danza, ni al cuerpo sin estado. Una vez generado el concepto, provoca a la pregunta, provoca a la indagación por los elementos constituyentes de dicho estado, pero no como sistema cerrado ni universal, sino como los elementos de cada cuerpo danzante encuentra en sí, y el reto es reconocerlos y nombrarlos, hacemos memoria compartida. (Respuesta de la maestra Raissa Pomposo. 22 de marzo del 2022; ver anexo 30)

Entonces desde este conjunto textual polifónico que ha sido el laboratorio epistolar, se buscó la profundidad del *cuerpo en estado de danza* porque aparece como una innovación, cuando en realidad, se ha mantenido allí. Aparece nuevamente para replantear los relatos que las danzas construyen y que dejan de construir. Sin embargo, creo que con más tiempo y en un espacio cuidado con mis interlocutores, se podría abrir para realmente escribir desde ese estado de danza que, de alguna forma, les ha marcado su vida. En las cartas se encuentra una descripción racionalizada con varias lecturas y vivencias, pero quizás su potencial sería describir desde la huella danzada que da inicio a lo que en un futuro puede ser la expresión de una nueva danza. Como lo enfatiza Walter Mignolo (2006, 15) en su obra *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática descolonialidad* ([2010]): un lugar que requiere de otro tipo de traducción de lo que ha acontecido, muy distante

de lo literal pero poético y que reactiva el pasado como pensamiento fronterizo crítico.

Carlina Derks, miembro del colectivo Yama y directora de la obra *De cómo murió el teatro* [2022], en el proceso de investigación para crear la dramaturgia de esta obra que recoge la experiencia de artistas escénicos en pandemia, me preguntó: ¿cómo te imaginas la muerte de la danza? Mi respuesta fue contundente: “¡La danza siempre se ha enfrentado a la muerte porque convive con lo efímero!”

Conclusiones

Sucede entonces que el sujeto solitario y vulnerable que narra su cotidianidad está, sin embargo, muy sólidamente inscrito en una cultura secular que le ofrece sentidos y referencias múltiples y lo instala en un masivo interdiscurso con el que dialoga espontáneamente y fructíficamente.
(Cornejo Polar 2003, 209)

Mientras acabo este escrito siento que apenas comienzo a asimilar todo, como si fuese una nueva etapa de una reconciliación con la danza hecha palabra. Al llegar a esta parte, seguramente extrañaré las lecturas con las cuales se teje este escrito. También siento una gran tarea por delante: el escribir sin parar desde la reminiscencia de mi propio escrito y, sobre todo, desde mi danza. Además, con esta investigación he asegurado mi tarea personal que acompaña y acompañará mi danza: describir cómo ella se manifiesta. Gracias al laboratorio epistolar, que plantea esta investigación, constaté que hay en la escritura del *estado de danza* un potencial para la creación; en términos coreográficos, de interpretación dancística y de construcción de un lenguaje. Al recuperar instantes del *cuerpo en estado de danza*, los mismos que se encuentran en curiosas fronteras que se desbordan, es posible encontrar los dispositivos que estructuran nuestras obras o metodologías para componer de manera plástica cada cuadro de una coreografía. Justamente, porque se evidencian sutiles conexiones del cuerpo en el movimiento danzado para germinar una idea, transformar el tiempo y el espacio dentro de una construcción que se estructura entre lo ontogenético y filogenético, desde lo personal y en contacto con la otredad; pero sustancialmente, donde la repetición es una forma de reconocimiento; y al mismo tiempo, de consciencia.

El título de esta investigación *El discurso del cuerpo en estado de danza* entabla claves de un estado que se consolida con varias voces y sentidos que construyen nuestra corporeidad y sobre todo nuestra danzabilidad. Estas varias voces se componen, en una misma clase de entrenamiento, con varios idiomas a la vez, pero con un discurso que, aunque silente, es sonoro por el sistema de equilibrio de laberinto que se intensifica con la fricción en la tierra o en el tacto con la otredad. También se escribe de manera danzada *en el aire*, -haciendo alusión al ensayo *Escribir en el aire* [2003] de Cornejo Polar-. Los mismos discursos que, a su vez, se deconstruyen pues en ellos acontece una reversibilidad de la percepción porque, aunque fuese siempre la misma danza, siempre sería distinta para rebasar las indicaciones formales del mismo danzar. Los escorzos serán diversos -de ellos está llena la Historia del Arte-; así, que es tiempo

de resaltar los que se encuentran con las danzas. Sobre todo, con las primeras voces de quienes las danzan.

Desde el *Laboratorio epistolar* se desprende que *el cuerpo en estado de danza* es un concepto en construcción y en constante transformación, sobre todo de carácter aglutinante y que permite hacer una adición y sustracción de palabras con las cuales cambiar su semántica. De allí, que se retorne al *estado de danza* como Paul Valéry le habría otorgado; pero, para arriesgarse desde otro saber o lugar y llamarlo de otra manera. Justamente por la *pluriversalidad* que despliega en la diversidad de voces que aterrizan para cuestionar todo aquello que totaliza. Un suceso que debe ser abordado por las personas que danzan como un lugar de una riqueza inexorable, de esfuerzos simbólicos y acontecimientos estéticos, pero que no puede ser considerado como una innovación reciente; sino como un lugar con muchas raíces.

La atención que requiere *el cuerpo en estado de danza* antes de llegar a un salón de danza exhorta, incluso, otras lógicas menos convencionales porque, sin una profundidad, es muy posible que se convierta en una expresión vacía, romantizada y, posiblemente, sexualizada. Por esta razón, me resultó imperioso revisar este concepto que se traslada con velocidad en Latinoamérica y que se reconstruye gracias a las voces heterogéneas dedicadas a la investigación dancística, las y los coreógrafos y las personas que danzan. Ciertamente, *el cuerpo en estado de danza* hace una diferenciación entre movimiento corporal cotidiano y el movimiento danzado, que la teoría y la práctica dancística reclaman desde hace algún tiempo; pero, también, interpela algunas formas de danzar que se vinculan con la coreopolítica, en cuanto dictan qué es danza y qué no es danza desde visiones muy homogeneizantes. Creo fundamental que al aplicar las técnicas cotidianas y técnicas dancísticas que propone Hilda Islas se logra observar y describir el movimiento para comenzar a recuperar de manera escrita la experiencia con la danza. ¿Cómo toca a las personas que la estudian?

Es evidente que las danzas proponen y se atreven a cambiar algunas formalidades. ¡De ahí su gran potencial! Las danzas al estar en un lugar relegado encuentran la fortuna para ser desobedientes y rebeldes. Entonces construyen un contrarrelato frente a la Historia, pero también, se vuelven cercanas a esta. No dejó de afirmar la plasticidad con la que las danzas pueden llegar a tejerse con otras disciplinas, justamente porque no hay que olvidar que las otras disciplinas han sido realizadas desde cuerpo hecho pensamiento.

Pese a la negativa de algunos coreógrafos e intérpretes de la escritura, el concepto de *estado de danza* de Paul Valéry rescata una suspensión que estaba y está prevalente en las

danzas como memoria que permite trascender. Este concepto exige la revisión del concepto de Aíthesis por lo perceptivo, sensible y a su vez abstracto. Su escritura, desde las personas que danzan, es un desafío porque por largo tiempo se ha homogeneizado al sector dancístico como: “sólo piernas sin pensamiento”. Pero, además es un lugar donde acontece otras formas de memoria, como *la imagen dialéctica* que propone Walter Benjamín y que permite traer el pasado para intervenir en el presente para componer otros enigmas. Donde, además, no se requiere de una aplicación cronológica pues sucede una analepsia y prolepsis, de manera sincrónica o no; pero, que muy bien pueden ser utilizadas como dispositivos estéticos de nuestras obras o lugares para problematizar nuestras investigaciones. Considero que este concepto puede incentivar a que los bailarines se sumerjan a la práctica de la escritura y combinarlo con su hacer-danzando del cual se puede desprender otras preguntas para enriquecer nuestros procesos de creación o interpretación. De manera que queda como otra tarea personal, el analizar y escribir el rastro del cuerpo en estado de danza en la imagen o video, en la escultura, la pintura y el cine.

Ciertamente, *el estado de danza*, es un estado reconocido por el mundo andino como un momento elevadísimo de consciencia, pues está presente en la fiesta, en la minga, en jornadas como las hemos vivido en Ecuador en octubre del 2019. Un lugar especial, como se lo evidencia en la película *La Nación Clandestina* [1989] de Jorge Sanjinés, donde el personaje principal decide despedirse de este mundo danzando. *El cuerpo en estado de danza* enlaza las imágenes del pasado con el presente danzado para intuir un futuro que se arma de manera personal con lo pequeño, con lo subjetivo, con imágenes fugaces que provienen de otras imágenes para acoplarse con la otredad en un nosotros conjunto. Liberador y hermanador: un lugar de resistencia.

Por lo tanto, es una pena que en el laboratorio epistolar no fuera posible romper con el estatus de quienes escriben sobre las danzas y quienes las danzan. El laboratorio epistolar evidencia esas jerarquías que todavía son difíciles de romper. Dentro de este paisaje, todavía el escribir *sobre y desde* las danzas es un ejercicio atravesado por operaciones coloniales, donde la escritura se posesiona como un *pensar* sobre el *hacer*; incluso, para desplazar a quienes *hacen* las danzas. Rebasar esa frontera abre susceptibilidades; aunque la gran cantidad de investigadores provienen de la danza son lugares reservados y poco compartidos. La democratización de ese espacio permitiría una igualdad de inteligencias, como apela Silvia Rivera Cusicanqui (2018); entonces, los saberes que circulan con la oralidad, que es otra forma de escritura y que se sitúan como un lugar de afirmación de algo que no es asible, tomaría otra preocupación para no quedarse sin archivo. Justamente, porque sus formas de escritura

comprometen detalles particulares, algunos vinculados con el espacio donde la danza fue concebida y sentida; pero, como una traducción que brinda una distancia para acercarse a un nuevo inicio.

Desde la experiencia del laboratorio epistolar que esta investigación propuso, muy pocas cartas describen este estado. Esto se debe a que la relación con el medio carta ha sufrido radicales transformaciones con la tecnología. A menudo reflexiono sobre la posibilidad de extender este intercambio epistolar; ¡pero, los diálogos interrumpidos y los silencios son dolorosos para el remitente que espera una respuesta! ¡De ahí, que es complejo atender a un cronograma! Pero, también, porque es parte de lo colonial el reservarse los saberes. Quizás por esta razón, las famosas cartas de Jean George Noverre no estuvieron dirigidas a una persona específica; sino, a un lector sin tiempo. Así, que se vuelve un gran desafío *el hacer y pensar* las danzas desde un nosotros conjunto. Sobre todo, como una forma emancipadora para la escena dancística latinoamericana, que dialoga con herencias andinas y para construir espacios de autogestión o proyectos futuros comunitarios con la posibilidad de consentir formas de enunciación que no necesariamente deben acoplarse a un canon y a paradigmas.

La gran preocupación de los jóvenes coreógrafos está vinculada a buscar la originalidad, entonces, el escribir vivencias danzadas brinda distancias y cercanías que garantizan responder y ubicar, en relación con nuestro cuerpo y nuestro entorno; y también, dónde nos encontramos en nuestra búsqueda artística. Importa, además, ubicar y reconocer categorías reflexivas; es decir, un lugar para proponer estrategias de creación y transmitir saberes híbridos. En el Ecuador, la joven profesionalización de la carrera de danza se presta para considerar, dentro de la formación técnica e interpretativa, la escritura de la vivencia danzada para fusionar, justamente, los saberes y valores autorreferenciales con la investigación académica y la investigación-creación. Para mí misma, esta investigación constituye una línea base que me permite, en mis procesos creativos, introducir una práctica de traducción escrita de los *estados de danza*, los mismos que facilitan construir archivos de procesos de creación que permiten interpelar al evento o a la monumentalidad de mi propia danza.

Cuando se escribe *sobre el cuerpo en estado de danza* se recurre a citas que provienen del canon filosófico, muchas veces masculino, para validarlo; entonces, la democratización de su escritura entre las personas que danzan colocaría otras voces en nuestros escritos y la oportunidad de un diálogo en un nosotros conjunto. Aunque el *hacer* y el *pensar* están amalgamados en la atención de la persona que danza, ha sido la persona que contempla quien

ha llegado a la palabra escrita con más regularidad. De ahí que se abra un espacio donde se visibiliza a quien *piensa y escribe* la danza, mientras se ha relegado, y a veces humillado, a las personas que *hacen* las danzas. El reconocer las experiencias fundantes que operan como heridas sobre nuestros afectos, las mismas que después se convierten en inquietudes académicas. La enseñanza de la danza y educación dancística, muchas veces dirigida a resultados casi acrobáticos, se encuentran llenas de experiencias que vulneran y abren heridas; las mismas, que al dirigirse al futuro se pueden transformar en su escritura. Así, que a partir de una herida fundante hecha inquietud académica cierro este escrito y comparto lo liberador que ha sido para mí zambullirme con la palabra en la búsqueda de un nuevo inicio con mi propia danza. No quisiera hacer un ejercicio de parresia, desde luego hay varias heridas, pero ninguna ha deshabilitado mi enorme gratitud con los momentos mágicos, todavía suspendidos, que la danza me ha brindado.

Ciudad de México. 15 de mayo de 2022.

Día de luna llena, eclipse y el día del maestro en México.

Así, me preparé a desayunar con mis compañeros del Seminario de Fenomenología de la Danza de la Cátedra Gloria Contreras de la UNAM. Entonces surge la propuesta de desistir a un temazcal para dirigirnos a un festejo, al cual lo llaman “El Son para Milo”. Sin mucha idea de lo que voy a visitar me dispongo con confianza a ir para allá. El trayecto es largo y debemos desembarcar en la estación de metro del Zócalo, donde al esperar a otros compañeros, me proponen que me realice una *limpia*. Si una *limpia* con las mujeres que acompañan a los concheros que danzan en la plaza del Zócalo. Con mucho escepticismo me pregunté: ¿sí esto tiene únicamente una función turística? Entonces me dispongo a escuchar los tambores, observar su danza y esperar en una fila mi turno. Segundos antes de mi turno, la música se paraliza y la mujer curandera me brinda un agua florida en las manos. Entonces comienzo desde mi coronilla a realizar círculos en dirección de las manillas del reloj y paso cerca de mi rostro, para limpiar mis brazos y mis piernas. Realicé círculos alrededor de mi ombligo y lumbares. Todo esto con los ojos cerrados segura de sus rutas que había realizado.

Curiosamente, aunque me encuentro vestida de negro, tengo la sensación de estar vestida de blanco. Siento unas avenidas grandes con una gran perspectiva y llenas de flores. Me da la sensación que esa plaza tuvo un gran movimiento comercial, de muchos perfumes y lenguas. La mujer curandera se aproxima y me hace una *limpia* muy detallada con hierbas. De repente, me mira y me dice con una voz que afirma:

-Tú vienes de una casa con muchas lenguas, ¿verdad? ¿De dónde eres? ¡Anda, cuéntame tu pena! ¡Pero no me digas nada! ¡Deja que tus huesos me lo cuenten!

Lentamente, respetuosa y dulce, la mujer me toca todos los huesos de mi espalda, como una extraña auscultación que distingue varios tiempos y varias vidas.

Así con esa experiencia mágica me dirigí con mis compañeros al “Son para Milo”, un lugar que estaba repleto de gente zapateando. Había tres carpas gigantes, dos para danzar y una para la feria de degustación. Creo que llegamos a las 12 del día en la explanada Gustavo Madero; pero estaba repleto de personas vestidas con trajes típicos, familias enteras, abuelos y personas en sillas de ruedas todos zapateaban. Naturalmente no conozco el zapateo de estas danzas, pero me dejé llevar por la música y la cantidad de personas que al unísono zapateaban con elegancia en un chorus conjunto al cual yo no pertenecía; pero en ese momento, yo era parte de ellos. Me fui al centro y cuando comenzaba el zapateo gritaba, gritaba de la alegría porque mis gritos ni

siquiera yo misma los lograba escuchar. El zapateo de todos retumbaba el piso como si la tierra se moviese. El zapateo tocaba mis huesos y mi corazón mientras las imágenes de los otros me hacían soñar con los ojos abiertos una infinidad de obras que deseo hacer. Así que cerré los ojos para sentir esa sensación de una nueva danza que se introducía en mi sangre y me permitía, al mismo tiempo, sentir lo que deseo hacer con mi danza. Donde no importaba que fuese extranjera, no importaba mi origen, mis mezclas, no importaba que desconocía los pasos; simplemente, era. Estaba. (Cuaderno de viaje de Poveda 2022; ver anexo 37)

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. 2010. *Ninfas*. Valencia: Pretextos.
- . 2014. “Giorgio Agamben. Resistance in Art”. Video de YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=one7mE-8y9c>
- Badiou, Alain. 2008 “La danza como metáfora del pensamiento”. *Revista Latinoamericana de ensayo y pensamiento: Fractal* 13 (50): 15-36. <https://www.mxfractal.org/RevistaFractal50AlainBadiou.html>
- Bachmann, Ingeborg, y Paul Celan. 2012. *Tiempo de Corazón. Correspondencia*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Barba, Eugenio. 1992. *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral*. México. Grupo editorial Gaceta.
- Barnsley, Julie. 2015. *El cuerpo como territorio de rebeldía*. 2.a ed. Caracas: Universidad Nacional Experimental de las Artes.
- Bartenieff, Irmgard. (2002). *Body Movement*. N.Y. Routledge.
- Bastien van der Meer, Kena. “Introducción”. *Filosofía de la danza* de Paul Valéry. *Revista Universidad de México* (2001): 45-50. <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/86e600b8-1f4c-4a08-9cf7-9e3d98946772/filosofia-de-la-danza>
- Benjamín, Walter. 2008. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Ciudad de México: Editorial Itaca.
- Buttá, Licia. “Danza y paradigma: una introducción”. *Danses imaginades, Danses relatadas. paradigmas iconogràfics del ball des de l'antiguitat clàssica fins l'edat mitjana.*, de Butta, Licia, Carruesco, Jesús, Massip, Francesc, y Eva Subías, 7-8. Tarragona: Trama, 2014.
- . ”Danza en los márgenes: sobre las escenas cortesanas en el salterio de la reina María”. *Danses imaginades, dansas relatadas. Paradigmas iconogràfics del ball des de l'antiguitat clàssica fins a l'edat mitjana*, de Butta, Licia, Carruesco, Jesús, Massip, Francesc, y Eva Subías. 109-122. Tarragona: Trama, 2014.
- Brozas Polo, María Paz. “El cuerpo en la evolución de la escritura de la danza contemporánea”. *Revista Movimiento*, vol.: 19. nº 03 (2013): 275-294.
- Cooper Abbright, Ann. “Tocada por la danza”. En *Pensar con la Danza* de Sanabria Bohorquéz, Carlos Eduardo y Ana Carolina Ávila Pérez, 35-42. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano, 2014.
- Copeland, Roger y Cohen, Marshal. 1993. “What is dance? Readings in Theory and criticism”. *Performing Arts Journal* 7, nº 2: 115-116. Oxford University Press. muse.jhu.edu/article/655440.
- Coloma, Eleonora. 2021. “El decir de la música: riesgo, sonido y sociedad”. Video de YouTube, a partir de la conferencia organizada por la I Congreso Internacional de Artes y Cultura. Proyecto CIDE. https://www.youtube.com/watch?v=9Q_uSc16ZQk&list=PLKw_OOJPfJ26DsdxkZIIbXQ7fSi584gu5
- Contreras, Javier. 2017. “Las apuestas de la danza”. Video de YouTube, a partir de la conferencia organizada por III Congreso Nacional sobre la Educación Superior en las artes <https://www.youtube.com/watch?v=4JcMzge56b0>
- . 2021 “Hablemos de danza”. Video en YouTube, a partir de la conferencia organizada por la IVC. <https://www.youtube.com/watch?v=NGELub5DU0o>

- . 2020. “La danza en América del sur. Conferencia con Javier Contreras”. Video de YouTube, a partir de la conferencia organizada por el Festival de Veracruz Escena Contemporánea. <https://www.youtube.com/watch?v=ALScbOwf9uw>
- Coria, Marcela. 2019. “Petrucci, Armando, Escribir cartas, una historia milenaria”. *Revista Circe*. 23, n° 1: 125-129. <http://dx.doi.org/10.19137/circe-2009-2301010>. <https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/circe/article/view/3977/4060>
- Cornejo Polar, Antonio. 2003. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio cultural en las culturas andinas*. Lima: Centro de estudios literarios “Antonio Cornejo Polar”. CELACP/ Latinoamericana Editores.
- Cots, Toni. 2010. “¿Puede el cuerpo ocupar el lugar de la palabra y vaciar un espacio tiempo saturado de sentido?” *El combate del pensamiento*, marzo: 243-250.
- De Santiago Guervós, Luis Enrique. 2008. *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*. Madrid: Editorial Trotta.
- Di Luciano, Gilda. 2022. “Entrevista personal”. Entrevistada por Rosa Amelia Poveda. Audio en Anchor, 31 de julio. <https://anchor.fm/amelia-poveda/episodes/Entrevista-con-Gilda-Di-Luciano--Parte-I-e-l-ohmui>
- Dallal, Alberto. 1990. “El aura del cuerpo”. En Mery Buda. www.merybuda.com. <http://merybuda.com/pongamonos-academicos/coleccion-de-citas/dallal-alberto-el-aura-del-cuerpo/>
- . 1996. “Dos hitos en la trayectoria coreográfica de Guillermina Bravo”. En *Estudios sobre el arte coreográfico*, de Alberto Dallal, 135-140. México: Universidad de México.
- . 1997. “Procesos espontáneos e inducidos en el arte dancístico”. *Revista mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, vol. 41, n° 170: 13-33. DOI: <http://dx.doi.org/10.22201/fcpys.2448492xe.1997.170.49297>
- Didi-Huberman, Georges. 2008. *El bailaor de soledades*. Valencia: Pre-textos.
- . 2009. *La imagen superviviente. Historia del arte y el tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- Dodds, Eric Robetson. 1997. *The Greeks and the irrational*. Los Ángeles: University of California.
- Dubatti, Jorge. 2020. “Diez preguntas que me gustaría responder sobre el teatro y producción de conocimiento”. Conferencia en “El artista investigador y la producción de conocimiento desde lo escénico”. Video de YouTube, a partir de la conferencia organizada por la Cátedra Ingmar Bergman, 14 de febrero de México. UNAM. <https://www.youtube.com/watch?v=u7sr0tKNETM&t=3663s>
- Dubatti, Jorge, y Didanwy Kent. 2020. “Seminario El artista investigador y la producción de conocimiento desde lo escénico Día 1”. Video de YouTube, a partir de la conferencia organizada por la Cátedra Ingmar Bergman, lunes 10 de febrero de 2020. México. UNAM. <https://www.youtube.com/watch?v=ooyERVWs7sY>
- Dubatti, Jorge, y Didanwy Kent. 2020a. “Seminario El artista investigador y la producción de conocimiento desde lo escénico. Día 2”. Video de YouTube, a partir de la conferencia organizada por la Cátedra Ingmar Bergman, martes 10 de febrero de 2020. México. UNAM. https://www.youtube.com/watch?v=BUtPOu_IFsQ
- Duncan, Isadora. 2003. *El arte de la Danza y otros escritos*. Madrid: Ediciones

Akal.

- Echeverría, Bolívar. "Homo Legens". *Opinión*. Abril (2003): 12-15.
<https://www.revistadelauniversidad.mx/articulos/8d6c4995-a23d-46c9-8d33-5dd139bd4caa/homo-legens>
- . "Homo Legens". *New Left Review* 79. Marzo (2003): 139-142. IAEN.
- Fernandez, Viviana. 2017. "Cuerpo y escena contemporánea. La experiencia sensible y el vínculo con lo real en la práctica de la improvisación compositiva". Tesis doctoral. Universidad de Córdoba, Córdoba.
<https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/6840>
- Federici, Silvia. 2010. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Foster, Hall. 2001. *El retorno de lo real*. Madrid: Ediciones Akal.
- Fratini, Roberto. 2009. "Danzas del fin del mundo. El apocalipsis del narrar". Seminario realizado en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, 3 al 12 de febrero. <https://www.cccb.org/es/actividades/ficha/danzas-del-fin-del-mundo-la-danza-como-apocalipsis-del-narrar/218096>
- . 2011. *A contracuento. la danza y las derivas del narrar*. Barcelona: Centro Coreográfico Gallego, Mercat de Flors e Institut del Teatre.
- García, Andrea Karina. "Jean-Luc Nancy: una búsqueda praxeológica entre cuerpo y danza". 2012. <http://liberatorio.org/?p=1857>
- Glen, Marie. "Inventer une technique scripturaire au XVII siècle: la «Chorégraphie ou l'art de décrire la danse". *ARTEFACT*, n° 4 (2016): 199-214.
<https://journals.openedition.org/artefact/429>
- Graham, Martha. 2011. "A Dancers World". Video de YouTube. The Metropolitan Pittsburgh Educational. Televisión Station. Martha Graham and her Dance Company ([1959]). <https://www.youtube.com/watch?v=aFTNmGBKC2Y>
- Gautier Theophilo. 1925. "Brief an Heinrich Heine". *Der Tanz Berlin* de Max von Boehn. Berlin: Volksverband der Bücherfreunde.
- Hegel, Georg W. Friedrich. 2003. *Lecciones de Estética*. Madrid: Mestas. Hesíodo. s.f. *Teogonía*. Madrid: Luarna.
- Hoghe, Raimund. 2019. *Im Gespräch mit Raimund Hughe*. Video en Vimeo. Berlin. Kulturstiftung WDR,. <https://vimeo.com/358272567>
- Hoghe, Raimund. 1986. *Pina Bausch. Tanstheatergeschichten von Raimund Hoghe*. Baden Baden: Surkamp.
- Husserl, Edmund. 2013. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Islas, Hilda. 1995. *Tecnologías corporales: Danza, Cuerpo e Historia*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- . 2016. *El juego de acercarse y alejarse. La traducción performática de "otras" danzas*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- . 2021. *Un itinerario de investigación-creación en danza: Traducción performática y narrativa espacial de "Afectos Humanos" de Dore Hoyer*. México DF: Cenidi-Danza José Limón.
- . 2021a. "La creación desde el cuerpo". Video de Facebook, a partir de conferencia organizada por la Fundación Integrando Fronteras/ la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano/ la Red de Investigación Cuerpo, danza y movimiento/ Universidad Javeriana de Bogotá/ Corporación Universitaria Cenda/ la Alcaldía Mayor de Bogotá,
https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=18920020

[04315](#)

- Jodorowsky, Alejandro. 2011. "Alejandro Jodorowsky. Una belleza nueva". Video de YouTube, a partir de una entrevista con Cristian Warken, <https://www.youtube.com/watch?v=oS5agudoVWY>
- Kafka, Franz. 2003. *Carta al padre*. Quito: Colección Diario Hoy.
- Laban, R. (1987). *El dominio del movimiento*. Madrid: Fundamentos.
- Langer, Susane. (1966). *Los problemas del arte*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Lepecki, André. 2021. "Danzar los espacios desde la Libertad de los cuerpos". Video de YouTube, a partir de la charla-conferencia organizada Cátedra extraordinaria Gloria Contreras UNAM. <https://www.youtube.com/watch?v=bP9z3QSHBdl>
- Linsel, Anne. (2019). *El legado de Pina Bausch*. arte.tv.
- Macias, Zulai. 2010. "El poder silencioso de la experiencia corporal en la danza contemporánea". Tesis de maestría. Universidad nacional Autónoma de México, México, 2010. https://repositorio.unam.mx/contenidos/el-poder-silencioso-de-la-experiencia-corporal-en-la-danza-contemporanea-3492449?c=5611Ze&d=false&q=*&i=2&v=1&t=search_0&as=2
- Macho Román, Ramón. 2016. "El Tiempo de las imágenes. Notas acerca de la Historia del Arte según Didi-Huberman". *Revista Escritura e Imagen*, vol. 12: 7-26. doi: <http://dx.doi.org/10.5209/ESIM.54028>
- Mbembe, Achille. 2011. *Necropolítica*. Santa Úrsula. Melusine.
- Meleau-Ponty, Maurice. 1993. *Fenomenología de la Percepción*. Barcelona: Planeta-De Agostini.
- . 1964. *El ojo y el espíritu*. Buenos Aires. Paidós.
- Mier, Raymundo. 2007. "La experiencia estética como recreación de lo político". *Versión*, nº. 20 de diciembre, 101-121. Ciudad de México: UAM X
- . "Leer a Valéry: la danza las puntuaciones de la mirada". En, *La danza en México. Visiones de cinco siglos* de Ramos Smith, Maya, y Patricia Cardona [dirs.], tomo I: Ensayos históricos y analíticos: 1001-125. México, D.F.: Cenidi-Danza/IMBA/Escenología. 2002.
- . 2008. "Leer a Valéry: la danza, las puntuaciones de la mirada". *Revista Iberoamericana de la Danza. Edición independiente*. En <http://dcodiario.blogspot.com/>. Última revisión el 21 de julio de 2021: <http://dcodiario.blogspot.com/2008/12/leer-valry-la-danza-las-puntuaciones-de.html>
- . 2016. "Híbridos el cuerpo como imaginario". Entrevista. Video de YouTube, a partir de la conferencia organizada por el Museo del Palacio de Bellas Artes. <https://www.youtube.com/watch?v=GSEtXkgxrmE&t=30s>
- . "Identidad y vértigo: la antropología ante los límites de la experiencia estética". En *Identidades del movimiento* de Mier, Raymundo, Flores Dávila, Julia Isabel, Vergara, Gloria, Contreras, García Collino, Anna Dólores, y Jan De Vos: 9-39. México: Editorial Praxis. 2004.
- Mignolo, Walter. 2006. "Introducción". *El desprendimiento: pensamiento crítico y giro descolonial*. *Interculturalidad. Descolonización del estado y del conocimiento*. Buenos aires: Ediciones del Signo.
- . 2010. *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad. lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- . 2014. "Sonia #197 Walter Mignolo". Grabación de Radio a partir de la

- conferencia organizada por el MACBA.
<https://rwm.macba.cat/en/sonia/sonia-197-walter-mignolo>
- . 2015. *Habitar la frontera. Sentir y pensar la descolonialidad*. Barcelona: CIDOB y UACJ.
- Mendoza, Lisandro. 2013. “El canto de las Musas y el origen del cosmos en la Teogonía de Hesíodo”. Acta académica de *XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza*. Cuyo: Universidad Nacional de Cuyo.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1964. *El ojo y el espíritu*. Barcelona: Paidós.
- Müller, Hedwig. 1987. *Leben und Werk der großen Tänzerin*. Berlin: Quadriga.
- Nancy, Jean-Luc. 2015. “Imagen-Danza”. Video de YouTube a partir de la conferencia organizada por la Biblioteca Vasconcelos, México.
<https://www.youtube.com/watch?v=g5LBm6IZStE>
- . “Aisthesis: la danza y el cuerpo”. Conferencia dentro del foro de Filosofía en Madrid. En *Teoría de la danza*, 23 de abril de 2012.
<https://teoriadeladanza.wordpress.com/2012/04/23/la-danza-es-una-intensificacion-del-cuerpo-jean-luc-nancy/>.
- Nietzsche, Friedrich. 2019. *Así habló Zaratrustra*. Madrid: Verbum.
- Noverre, Jean-Georges. 1985. *Cartas sobre la danza y sobre los ballets*. Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Parrini, Rodrigo. 2011. “Memorias del Cuerpo. Cuerpo, memoria y olvido”. *Subversiones. Memoria social y género. Ataduras y reflexiones* (Escuela Nacional de Antropología/ Fondo Nacional para la Cultura y las Artes): 323-343.
- Paxton, Steve. 2011. *Small dance*. Video de Vimeo. Body Cartography Project:
<https://vimeo.com/19001115>
- Petrucci, Arnando. 2018. *Escribir cartas, una historia milenaria*. Buenos Aires: Ampersan.
- Preciado, Paul Beatriz. 2008. *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa.
- Polo Pujadas, Magda. “Presentación”. *Filosofía de la Danza* de Polo Pujadas, Magda, Fratini Serafide, Roberto, y Barbara, Raubert Nonell, 9-11. Barcelona: Universidad de Barcelona. 2015.
- Poveda, Rosa Amelia. 2022. “De la potentia gaudendi al entusiasmo”. Dentro del foro abierto en el Seminario de Fenomenología de la danza. México. Danza UNAM.
- Poveda, Rosa Amelia y Fernando Quezada. 2021. “Oralidad para *saber ser, saber hacer y saber hacer con los otros*”. Ensayo para la materia de Enfoques plurales sobre el Mundo Andino de la Universidad Andina Simón Bolívar del Ecuador.
- Poveda, Rosa Amelia. 2016. “Aplicación del análisis de movimiento Laban-Bartenieff en un taller de danza contemporánea con las mujeres de la escuela popular feminista “Mujeres de frente” de la ciudad de Quito”. Tesis de grado. Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, 2016.
<http://repositorio.puce.edu.ec/handle/22000/2472/browse?value=Poveda+N%C3%BA%C3%B1ez%2C+Rosa+Amelia&type=author>
- . 2021. “Terpsicore se sueña danzando en un hiperrelato para eternizarse.” Audio en Podcast Apple: <https://podcasts.apple.com/us/podcast/terpsicore-se-sue%C3%B1a-danzando-en-un-hiperrelato/id1562789964>

- . 2021a. “La danza y su intertextualidad con la fenomenología”. Video de YouTube. A partir de una clase abierta desde el Teatro Capitol para el Seminario de fenomenología de la danza de la cátedra Gloria Contreras de danza UNAM. <https://www.youtube.com/watch?v=aYs1KSrV2zs>
- Rilke, Rainer Maria. 1903-1908. *Briefe an einen jungen Dichter*. Leipzig: Insel
- Rivera Cusicanqui, Silvia. 2015. *Sociología de las imágenes*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- . 2018. “Historias debidas VIII: Silvia Rivera Cusicanqui”. Video de YouTube, a partir de la entrevista organizada por Canal Encuentro. <https://www.youtube.com/watch?v=1q6HfhZUGhc>
- Rosales, Gustavo Emilio. 2012. *Epistemología del cuerpo en estado de danza*. Ciudad de México: Revista DCO Danza, Cuerpo y Obsesión.
- . 2020. “Encuentro con Emilio”. Video de YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Yt9KuZy0FdY>.
- Rojo Mulla, Pedro. “La catarsis en la “Poética” de Aristóteles”. *Ensayos de Filosofía*. n. 12 artículo 10 (2020): <https://www.ensayos-filosofia.es/archivos/articulo/la-catarsis-en-la-poetica-de-aristoteles>
- Sánchez, José Antonio. 2002. *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- . “Introducción”. *El arte de la danza y otros escritos* de Isadora Duncan. Madrid: Ediciones Akal. 2003.
- Sanjinés, Jorge. 2014. “En Historias debidas. Latinoamérica. Jorge Sanjinés”. Video en YouTube, a partir de la entrevista con Ana Cocopardo de canal Encuentro. <https://www.youtube.com/watch?v=RTJHhHRRYz8&t=2475s>
- Sierra Freire, Natalia. 2018. *Territorios disidentes*. Ensayos sobre sociedades en movimiento. Quito: Ediciones Abya-Yala.
- Schmidt, Jochen. 2000. “*Ich sehe Amerika tanzen*”. *Isadora Duncan*. München: List Taschenbuch Verlag.
- Sriram, Angelika. 1989. *Lotosblüten öffnen sich. Indischer Tempeltanz ein Weg zur Selbstentfaltung*. München: Kösel.
- Tobar, Carina. 2017. “Reminiscencia del movimiento. Quito, 24 de enero de 2017”. *Las mujeres y la danza*. Quito: Editorial artesanal de “Mujeres de Frente”.
- Valéry, Paul. 2021. “Filosofía de la danza.” *Revista Universidad de México*: 45-50. <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/86e600b8-1f4c-4a08-9cf7-9e3d98946772/filosofia-de-la-danza>
- Valéry, Paul. 1972. *El alma de la danza*. Buenos Aires: Losada.
- Vallejo, Juan Ignacio. “Usos del libro y de la escritura en el ballet europeo del siglo XVIII; el caso de las cartas sobre la danza y el Ballet de Jean- Georges Noverre”. Artículo en Cuadernos de la Historia Moderna de Ediciones. En *Revista de la Universidad Complutense de Madrid*, nº 41, (2016): 129-146. DOI: <https://doi.org/10.5209/CHMO.52762>
- Varón Gabai, Rafael. 1990. “El taki Onqoy: las raíces andinas de un fenómeno colonial”. *El retorno de las huacas. Documentos del siglo XVI*, de Luis Millones, 332-379. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Von Samosata, Lucien. 1925. “Dialog von der Tanzkunst”. *Der Tanz Berlin* des Max von Boehn. Berlin: Volksverband der Bücherfreunde.
- Villarán, Magdalena. 2021. “De la danza a la Palabra”. Video de YouTube, a partir de la conferencia de Profesionales de la edición AC. Academia de las artes de

la escritura. <https://www.youtube.com/watch?v=9RLg7R-wDNA>
Virilio, Paul. 1998. *La estética de la desaparición*. Barcelona: Editorial Anagrama.
Zambrano, María. 2006. *Filosofía y poesía*. México. Fondo de cultura económica.

Anexos

Anexo 1: Primera carta a la maestra Hilda Islas. Quito D.M. 29 de junio de 2021

Querida maestra Hilda.

Le escribo desde mi ciudad natal, la ciudad de los hijos del sol reto. Justo la semana pasada fue el *Inti Raymi* que se celebra cada 21 de junio de cada año. ¡A las doce del día no hay sombra! Le escribo desde la casa de mis padres, mirando al Ruco Pichincha (el viejo Pichincha) mientras escucho algo sobre el *Angelus novus (1920)* de Paul Klee que inspiró a Walter Benjamín como emblema de la historia y pensar el tiempo. -Me encanta esa obra porque juega con el equilibrio, de manera ensimismada con cierto retorno; además, me acabo de enterar que pertenece al número nueve los Aforismos de Benjamín-. Coincidentalmente, son nueve cartas que deseo escribirle, pero para empezar debo primero mirar al pasado y considerar mi historia de ¿cómo llegué al tema del discurso del cuerpo en estado de danza?

Desde 1993 que escribo diarios personales. Esto gracias a la herencia de Birgitta Trommler que trabajó con Katerine Dunham en Estados Unidos. Llegué a la compañía del Tanztheater de la ciudad de Münster en 1993, con 21 años como la más joven, mi tarea desde ese momento era no olvidar todos los milagros escénicos que viví con intensidad desde esa época. Mis compañeros escribían sus improvisaciones con el propósito de recordarlas o transferirlas a otra persona, pero yo escribía todo, todo porque sentía que debía aprender de todos. Escribía lo que decía Brigitta, lo que decía Ángela Dauber o Vivian Newport. Sobre todo, tomaba nota de aquellos compañeros que habían estudiado en Stuttgart y París. Las preguntas para improvisar partían de una metodología propia del Tanztheater. ¿Cómo mueves a otra persona? ¿Cómo se protege tu cuerpo? Aparentemente fáciles, las preguntas tenían algo para deconstruir mi danza.

Siempre sentí que ya en el inicio de un movimiento, entre movimiento y movimiento, e incluso en la reminiscencia del movimiento, había un misterio que se manifiesta. Un lugar en la danza que es silente, pero con una potencia que se revela de manera metonímica o de modo general en el cuerpo. Entonces, los llamé *milagros escénicos* porque comencé a reconocer ese estado en los demás. Lo veo con mis alumnos, lo veo y lo he visto con las personas que danzan conmigo y es, justamente, lo que en este

momento más anhelo. En este momento, un poco introspectivo, deseo poner toda mi atención en *el estado de danza*, como un tributo a todo aquello que la danza me ha regalado. Como un tributo a la danza que me sostiene, a un hacer pensando que me da valor para emprender de la nada y buscar en la repetición algo que nunca será lo mismo. ¡Un lugar para la reversibilidad de la percepción!

La pandemia me obligó a parar toda actividad y volver a casa de mis padres, justo en el momento en el que con el Laboratorio Coreográfico habíamos desarrollado una clase que articulaba lecturas y escritura a partir de la reminiscencia del movimiento; incluso estábamos experimentando con el curso introductorio de Johanes Itten. Para mi suerte fui admitida al Seminario de Fenomenología de la Danza dirigido por Raissa Pomposo que es parte de la Cátedra Extraordinaria Gloria Contreras de la UNAM donde el cuerpo en estado de danza se lo citaba con regularidad. Conocí el libro de Emilio Rosales, *Epistemología del cuerpo en estado de danza* que para mí es una importante cartografía. Recientemente, he empezado a abordar el libro de Adriana Guzmán *Revelación del cuerpo. La elocuencia del gesto* donde apela a historizar desde el cuerpo. Coincidentalmente, la pandemia también abrió una serie de conversatorios y talleres que me llamaron la atención porque desde Latinoamérica los bailarines independientes articulan textos con su danza y mencionan el estado de danza como un lugar político.

Así, el *discurso del cuerpo en estado de danza* deviene para mí como un valor de cambio latinoamericano, pues son varios los coreógrafos y maestros que se encuentran en sincronía con esta noción donde la danza se manifiesta y donde el tiempo pierde su carácter ordinal para volverse espacial. Personalmente, creo que esta empatía alrededor de esta noción se da porque la danza ha sido un lugar de resistencia para los pueblos originarios. Sin embargo, no se elevan las voces primarias que surgen del estado de danza, quizás, por la dificultad de su transcripción escrita ya que sus dimensiones presuponen la ausencia de modelos y verdades absolutas. Así, que se retorna a citar las voces filosóficas -muchas veces masculinas-.

He tenido la oportunidad de ver a varios compañeros, sobre todo mexicanos como Héctor Reséndiz, realizando diarios de campo desde la antropología, relacionando cuerpo y danza para problematizar. Incluso encontré un video donde se explicaba que usted y el Maestro Serafín Aponte tuvieron procesos de talleres donde no necesariamente la danza fue registrada con la palabra, sino que permitieron que se la registre de manera alternativa. Permítanme compartir algo que he escrito recientemente:

Mis huesos me recordaron y me hablaron de una nueva danza. Me la susurraron. De repente, se me cambiaron las imágenes que me perturban. Así que me sumergí en las imágenes desde mis huesos. En una arquitectura al parecer hasta ahora no sentida. Entre el periostio y el hueso esponjoso. Allí está mi experiencia... en el medio. Sentí que nunca estoy sola, que me acompaña la danza. Y al danzar un poquito me imaginé otra danza. Entonces me paré donde me toqué el sol para con el calor bañarme y hacer me una limpia. Sacando el frío que me hace estornudar. Empecé lento y después pasé a estar frenética, sintiendo mis manos sobre mis clavículas. Luego la mano derecha con una fricción larga recorría mi brazo izquierdo hasta la mano. Subía y pensaba en Pina. La luz del sol me ayudaba a imaginarme mi próxima danza. ¡Qué tal si le pido al público que me acompañe con el mismo movimiento!
¡Qué gozo saber ser con la danza!

Esperando su respuesta a mi primera carta querida maestra, me despido

Amelia Poveda

Quito D.M. 29 de julio de 2022.

Anexo 2: Respuesta de la maestra Hilda Islas (sin fecha)

Amelia, bella y talentosa...

Mientras leía tu primera carta, me fui a ver el Angelus novus de Klee y, sin duda, me atraparon los ojos: curiosos como de niño, encantadores y brillantes, como tu espíritu. He de contarte que tengo una obra del Paul frente a mis ojos cada vez que despierto.

Me pregunto de dónde viene esa atracción tuya por el NUEVE, pero más allá de necesitar respuesta, me dejo llevar por tu demanda de cartearnos y, sin más, acá te estoy escribiendo. No tengo tantas referencias sobre Brigitta, pero sí sobre Katherine Dunham. Tomé clases con el Maestro Carlo Grandi que nos daba una clase basada en el trabajo de Xavier Francis (y también tomé algunas clases con él, Francis, ... aunque sufrí un poco), un bailarín y coreógrafo formado justamente cerca de Dunham. Francis fue un rebelde en la danza mexicana: mientras la historia oficial de la danza en mi país se hizo en torno a las influencias de Martha Graham, el maestro Xavier se empeñó en seguir otra veta, vía Dunham, para marcar a un sector belicoso que luego ha tenido su gloria.

Pero me parece que tu formación se ha dado fundamentalmente en Europa. Te confieso que después de muchos años de vivir los cánones norteamericanos de la danza encontré la danza alemana a través de los maestros chilenos Valentina Pavez y Rodrigo Fernández. Así que tu referencia a Europa me parece significativa y pertinente para mi historia dancística.

Me encanta que hables de tu escritura: si entiendo bien, tus compañeros escribían sobre movimiento, pero tú escribías sobre los significados, hasta donde alcanzo a leer, expresados por la vía del lenguaje, ¿estoy equivocada?, Sácame de dudas, por favor.

Si pudiéramos comunicarnos mediante los códigos corporales que hemos aprendido, te cuento que mi historia de danza tiene que ver con el placer- rigurosidad de la escuela francesa de ballet de Martin Parmain, el Graham- Horton de Bernardo Benítez, el Francis de Isabel Hernández, la danza moderna chilena de Isabel Herrera, pero, ante todo, el modelo educativo para la creación de Anadel Lynton. Aunque no llego a las dos cuartillas que necesitamos para tu objetivo, creo que, si me esperas un poco, podré compartir mil cosas.

Sigo acá.

Anexo 3: Segunda carta a la maestra Hilda Islas. Quito D.M. 5 de Julio de 2021

Quito D.M. 5 de Julio de 2021

Querida maestra Hilda.

¡Qué alegría leer su carta! ¡Justo en este momento me encuentro feliz y nerviosa al mismo tiempo! Porque ya mi clase abierta, dentro del Seminario de Fenomenología de la danza de la Cátedra Gloria Contreras, está agendada para noviembre de este año. ¡Mis compañeros han puesto el listón bien alto! Creo que Claudia Rodríguez articuló la técnica Graham con los textos que hemos visto con Raissa Pomposo de manera excepcional. ¡Aunque he tomado muy pocas clases de Graham en la clase de Claudia sentí espirales y escribí lo siguiente!

Exaltar todo aquello que no es visible, qué es sentido y desde el movimiento,
desde lo que se encuentra en el “entre” para habitar desde lo ritual.
La repetición en la danza nunca es la misma; y aunque se repite, siempre es un
“Ereignis”. Bendita forma aleccionadora del pasado que se vuelve presente.
Cuántas dimensiones significa el cuerpo en estado de danza.

Sobre su pregunta si yo escribía sobre los significados. No lo pondría en comparación, pero con seguridad yo escribía todo, sobre todo los movimientos con dibujos y también lo que significaba para mí pues era la oportunidad de hacer de mi diario, mi *habitación propia*. Por esta razón mis diarios comparten mi vida privada, incluso lo silenciado de mi persona. No tuve la oportunidad de mirar los cuadernos de mis compañeros porque pensaba que eran espacios privados. Únicamente pude ver alguna vez, el diario de Birgitta Trommler -que además escribía con lápiz- y ella dibujaba como Mary Wigman los movimientos de escena. Recientemente alguien me preguntó: ¿Por qué escribe diarios de sus obras? ¡No confía en su cuerpo! Pues, al contrario, quería elevar algo trascendente y misterioso como un espacio lúcido que se experimenta en la danza y que, recientemente, sé que lo conoce como: *el cuerpo en estado de danza*. Un lugar que me imagino que sus dimensiones deben tener un nombre o habrá que bautizarlas. Usted, querida maestra, ha logrado darle nuevas epistemologías para la danza como lo dijo el maestro Javier Contreras en Vindictas danza TV UNAM.

Sobre el número nueve, deseo hacer una referencia al punto que se encuentra sobre nuestra cabeza en la kinesfera y que se remite al cielo, al pensamiento, a pensar la danza.

ese hacer pensando que produce la danza en una soledad y que se manifiesta como otra danza También representa una porción de los 27 puntos de la kinesfera de Laban y que se los relaciona con la elíptica del Sol donde los 108 pasos de la danza cósmica entre el Sol y la Luna se hacen: los Natyanshastras.

Curiosamente, conozco algunos maestros que usted menciona a través de otros maestros. El Maestro Xavier Francis lo conozco por el maestro Arturo Garrido y por Cardiel Amezcu. Por medio de videos y por el Seminario de fenomenología de la danza, conozco el trabajo de la Maestra Anadel Lynton -Qué ternura de persona-. A la maestra Isabel Herrera, la conocí en México DF en 1998. Por estas tierras del sol reto, se la recuerda como una gran intérprete y miembro fundador de la Compañía Nacional de Danza (1976). Aquella vez, platicamos un poquito en Av. Churubusco y sus ojos miraban al pasado con cierta tristeza. Esa extraña forma de sentir y recordar el pasado como el *Ángelus novus*. Mientras ella hacía ese viaje, yo la recordaba en imágenes de su danza.

¡Es interesante como la fotografía capta el cuerpo en estado de danza! De la imagen pensada a la imagen en soporte existe en una dimensión importante; pero en el *cuerpo en estado de danza*, las imágenes se materializan de manera inmediata, es recordable porque es, quizás, una sublimación de la danza que se sella gracias a la huella de la reminiscencia el movimiento. La imagen en soporte, la fotografía es una huella de un acontecimiento; mientras el *cuerpo en estado de danza* se multiplica en imágenes sentidas de manera analítica como sintética. ¿Qué es para usted el cuerpo en estado de danza?



Figura 11. Dibujo realizado por Rosa Amelia Poveda, dentro del taller Juguemos con la Bauhaus al otro lado del mundo en el MAE 2019.

Anexo 4: Respuesta de la maestra Hilda Islas. CDMX, 29 de julio, 2021

CDMX, 29 de julio, 2021

Querida Amelia...

He tardado un poco en responder y me disculpo.

Debo decir que leerla a usted y responderle quedan para el momento de tranquilidad, el momento privilegiado, Mi momento de leerla, y pensar, recordar y responder. Agradezco mucho esta oportunidad que me ofrece.

Genial que esté con Raissa en Fenomenología de la danza y con Claudia Rocío, pensando en la técnica Graham. Le confieso que esta técnica nunca fue lo que me hizo bailar, es decir, no fue la forma en que mi cuerpo se vivía pleno.

Sin embargo, le puedo decir que cuando ví a Claudia en escena (sin saber quién era o cómo se llamaba) me pareció que era el cuerpo más pleno y maravilloso para bailar con ese entrenamiento. Ella era, y seguro sigue siendo, espléndida. Me sorprendió ese comentario que le hicieron: "Recientemente alguien me preguntó: ¿Por qué escribe diarios de sus obras? ¿No confía en su cuerpo?" Podría decir, ¿por qué baila sus obras? ¿No confía en sus letras?

De verdad no sé porqué las personas se empeñan en separar lo que está unido de siempre, y que, después de décadas de separación, ahora necesitamos volver a unir...(palabra- movimiento)

Sobre el asunto del "cuerpo en estado de danza"... mmm

No sé si me funciona el concepto para entender los estados de alma asociados a tantas danzas...

Danzas jaliscienses Danzas modernas Danzas contemporáneas

Danzas "de salón"... En México: cumbias, salsas, danzones...

Hay muchos estados de cuerpo, para muchos estados de alma, que se asocian con ciertos códigos, y todos son distintos, igual de intensos, pero singulares.

No sé si hay un estado de danza, o estados muchos en que las personas están, viven y se empoderan en las danzas.

La abrazo con cariño desde CDMX.

Anexo 5: Tercera carta a la maestra Hilda Islas. Quito D.M. 1 de agosto de 2021

Quito D.M. 1 de agosto de 2021.

Querida Maestra Hilda,

Recientemente tuve una entrevista con Gilda di Luciano, de quien proviene la noción del cuerpo en estado de danza. Entiendo, también, que esta noción pueda llegar a viciarse con una metafísica mal dirigida, pero me llama mucho la atención, pues su uso es cada vez más frecuente en los salones de danza y que, a mi parecer, corre el peligro de convertirse en una formulación vacía. Sin embargo, entiendo y concuerdo con usted que los estados del cuerpo son diversos y que se intertextualizan con otros saberes. Por otro lado, pienso que la noción del cuerpo en estado de danza posibilita construir una grieta porque suspende de otra forma la danza, como un *epoché*, que permite historizar la danza desde sus primeras voces. También pienso en aquellas voces especializadas que hacen *quiasma* con la otra edad que danza. Las dos posibilidades son completamente necesarias para mí porque son analogías en herramientas análogas.

Leo textos de Raimund Hoghe y Josephine Ann Endicott y siento que la necesidad de escribir desde el *pensar con mover* siempre ha estado presente pero aprovechada de diferentes formas. Unas más ocultas y otras más presentes. Hay algo en la danza que es completamente difícil de describir y no importa la técnica o el tipo de danza que sea, ella se manifiesta. Como una epifanía que hace que “(...) las demás artes vuelvan los ojos ante ella” (Dallal 1993, 19). Es como un discurso que acontece, como un estado liminal y atemporal, donde el recuerdo queda como una *huella* que, incluso, se distancia de la persona que danza. Abre un infinito, donde la repetición presiente y sueña una nueva forma, como un regreso de mí misma diferente o como un reconocimiento que me interpela.

Antes del movimiento, segundos antes de saltar o girar, se lo presiente, pero también se lo percibe en la reminiscencia del movimiento. Eugenio Barba dice: que todo esto no puede ser transmitido porque se encuentra en silencio. Sin embargo, pienso, como Licia Buttá, que es un lugar de memoria que posibilita preguntas, como un espejo, y que se evidencia en las referencias visuales y archivos que detallan su pragmatismo para la filosofía. ¡Cómo usted bien lo dice! Siempre la escritura ha estado cercana a la danza. Veo pinturas rupestres y tengo la certeza que se imprime en ellos los momentos en que la danza habita como algo mágico. Algo donde la danza me brinda sentidos temporales y espaciales que me dan un sentido y que, incluso, tengo la certeza que son espirituales. Seguramente usted ha sentido algo así en la danza y seguramente también lo ha visto en otras u otras personas que danzan. ¿Cómo ha sentido usted este misterio en la danza? ¿Cómo la ha vivenciado?

En Ecuador hacemos *mingas* que son formas colaborativas y solidarias que prevalecen como herencia de los pueblos andinos. Las personas se reúnen para colaborar en la construcción de una casa, en la limpieza de un lugar de trabajo, en fin y donde, siempre, siempre se encuentra una mujer en un canto silencioso golpeando de manera cadenciosa con sus pies la tierra. Cada golpe, y recogiendo su falda, genera una danza pequeña, íntima y que

augura buenos deseos para la comunidad y para lo que se está emprendiendo sobre todo en la siembra del maíz. Así también, los danzantes de Pujilí que danzan en un paso en cruz con su vestimenta de varios kilos donde se colocan todos los deseos de la comunidad. Dinero, autos de juguete, espejos, muñecos y frutas para augurar la abundancia. Todo esto en una danza que resuena y que se convierte en un vórtice para llevar los deseos al cielo.



Figura 12. Dibujo de la autora para esta carta 2022.

Desde pequeña, en la clase de Danza Clásica sentí conexiones de mi cuerpo. Sentía el hombro que se acomodaba en un *attitude* o que muchas veces el cuerpo se corregía sólo para una mejor postura, y, esta sensación era como una revelación. No importaban las tormentas, no importaba nada. Llegaba mojada a las clases de danza que se encontraban en el centro de la ciudad. La danza me enseñó a tomar un bus desde mis nueve años para llegar a mi escuela y tener un reencuentro conmigo misma y con el futuro de mis sueños. Sentía un gran cariño porque era algo que me sostenía y donde me sentía plena. Estas experiencias con la danza eran tan trascendentes que llegaba a casa para recordarlas. Porque era un lugar de algo que acontece y no sabía como describirlo ¡Ahora, añoro más esos momentos! En Quito, el Laboratorio Coreográfico trabaja en un espacio que se llama el Sótano de Nijinsky, muy cerca de las universidades y de las discotecas, pero no tenemos ventanas, razón por la cual hemos buscado la danza en el estudio o en la video danza, mientras, pasa la pandemia. ¡Qué vaya! No sé cuando acabe, pero esperar que esto ocurra no es una opción. Así que decidí darle a la palabra la reminiscencia de mi danza y las epifanías que ella me ha permitido contemplar.

Como dice Susanne Langer: “La danza es una apariencia: o si, ustedes prefieren, una aparición” (1966). ¿Puede ser la danza considerada como un ser subalterno?

Un abrazo fraterno.

Amelia.

Anexo 6: Primera carta a la maestra Inés Sanguinetti. Quito D.M. 23 de octubre de 2021.

Quito D.M. 23 de octubre de 2021.

Querida Inés

Muchas gracias por tu pronta respuesta. Me dió una alegría inmensa que me escribas y me compartas tu experiencia. Pues sí, las danzas deben estar presentes justo en los temas más incómodos para los funcionarios.

Leo, en un primer momento, que lograste hacer quiasma con aquellos con los cuales nos cuesta tener empatía y lograste hacer de sus movimientos una danza que los abraza. Y justamente, esas cosas son las que me apasionan de la danza. Yo las había considerado como “Milagros escénicos”, por lo menos hasta ahora. Les digo a mis compañeros que se llaman así para mí -con la posibilidad de que esto cambie-. Pero con la seguridad que ese contagio democratizador de la danza nos hace olvidar que estamos enfrentados; pero que nos revela, lo diversos que somos. Realmente somos muy afortunadas de vivir estas epifanías.

Se podría decir que, como lo dice Susan Langer: “La danza es una apariencia: o si, ustedes prefieren, una aparición” ¿la danza se manifiesta? ¿Puede ser considerada la danza como un ser subalterno?

Abrazos danzados

Amelia.

Anexo 7: Respuesta por mail de Inés Sanguinetti. Buenos Aires, 21 octubre de 2021

21 oct 2021 23:50

Querida Amelia,

Que maravilla tu carta y tu búsqueda en ella. Salto poético es lo que relatas: un conjunto de bailarines "danzó para reunirse en un compás de resistencia".

Me recuerda un episodio parecido que vivimos en Crear vale la pena.

Hace algunos años un grupo de bailarines de Crear fuimos a apoyar una protesta contra el Alcalde de la ciudad de San Isidro, reacio a mejorar la situación de las personas en barrios marginales. En un momento bajaron de un bus un grupo grande de "matones" para intimidar a los que protestábamos y se puso frente a nosotros. Para darnos miedo golpeaban con fuerza y a buen ritmo unos tambores. Entonces organicé una coreografía muy simple de movimientos que eran una ilustración exacta del ritmo de los matones que como en un "flash mob" empezó a ejecutar nuestro grupo de protesta.

¡De pronto los dos grupos enfrentados eran uno solo unidos en la música y la danza! El salto poético es ése que nos expulsa de un plano de la realidad hacia otro, el ficcional, donde sin embargo encontramos que somos más reales que en la realidad.

Ese salto sucede entre dos espacios: el escenario y la platea, separados por un vacío que es el borde del proscenio. Ése borde es un abismo para el intérprete y así debe sentirlo.

Abismado el intérprete toma el riesgo de arrojar a él en la esperanza de ser rescatado por el cuerpo del público o simplemente alguien del público.

Ese instante que "ES" es aquel en donde mágicamente se enlazan en el aire como dos acróbatas actores y público.

El intérprete debe tener siempre gran arrojo y salir de sí mismo revelándose, abriéndose, haciéndose vulnerable para manifestar esa necesidad del otro sin el cual no hay hecho artístico.

Una obra puede tener perfecta ejecución sin ese salto poético que reúne con "lo otro". Pero entonces lo poético está ausente. Es decir, se repite el esquema de la estructura de una obra, como si fuera un ensayo sin gente. Crear algo con lo que no soy yo para que entonces suceda "lo que no estaba allí" es el salto poético.

Espero haber satisfecho en algo tu bella pregunta, cariños.

Inés.

Anexo 8: Segunda carta a la maestra Inés Sanguinetti. Quito D.M. 23 de octubre de 2021

Quito D.M. 23 de octubre de 2021.

Querida Inés

Te escribo mientras escucho las noticias de Ecuador, donde alguien habla de cómo la urgencia nos desvía de lo importante. En Quito, octubre es un mes complejo, pero, al mismo tiempo, se siente la reminiscencia de lo que fue octubre del 2019. Donde, organizaciones sociales y los movimientos indígenas en un levantamiento, han planteado preguntas al Estado desde un “Nosotros conjunto”; paralelamente, también se danzó para reunirse en un compás de resistencia. Después de octubre de 2019, me he preguntado ¡Y ahora! ¿Cómo se danza?

En el diplomado, tú hablaste de un “salto poético” y me gustaría saber ¿cómo es ese “salto poético”?, ¿cómo lo recuerdas? y ¿cómo lo traes a la palabra escrita? El “salto poético” que tú mencionas ¿se equipara al *estado de danza* que habla Valéry?

Esperando tus respuestas, danzaré pacientemente.

Un abrazo danzado

Amelia.



Figura 13: Captura de pantalla realizada por la autora el 23 de octubre de 2021 de la foto de David Díaz en Diario la Hora.

Anexo 9: Primera carta a la maestra Talía Falconí. Quito D.M. 13 de febrero de 2022.

Quito D.M 13 de febrero de 2022.

Querida Talía,

Muchas gracias por responder mi carta. No he respondido inmediatamente por todo el caos que en la ciudad reina. Es importante lo que eleva tu carta: el cuerpo como un archivo. Veo varias danzas afroamericanas que contienen un código, una historia, un mapa e incluso una semilla en el cuerpo; pero mucho de aquello llega a mí a través de la palabra escrita. Verdaderamente lo que me preocupa es que llega por medio de voces autorizadas o desde una *hybris* que se concede determinar qué es danza, mas no proviene de las voces que se han construido desde la praxis del danzar. Las mismas que podrían revelar varias relaciones tempo espaciales como también cómo se aproximan las personas que danzas a su propia danza.

Justamente, las dificultades de traducción de la danza a la palabra escrita es lo que tangencialmente toca mi tesis y mi búsqueda en este momento en mis clases de danza contemporánea. Pero pienso que, a pesar de quedarse a medias, esta traducción logra delimitar bien las formas en las que nos encontramos con la danza. Formas de cómo la abordamos y cómo nos acercamos; y estas son: la analítica y la sintética. Siento que estas dos formas se combinan o se diferencian radicalmente. A veces he pedido a los bailarines que describan algo que danzan y me parece un gran ejercicio. Algunos describen con las cuentas de compases de la frase, otros realizan dibujos de palitos y algunos describen imágenes. Muchas veces, yo misma realizo, simplemente, un dibujo sobre algo que he visto o de algo que voy a probar.

Pero una de mis preguntas que te realicé es si pudieses escribir sobre lo que experimentas con la danza, aquellos momentos en que el cuerpo se encuentra en un estado de danza que queda como huella. ¿Cómo es? ¿Cómo lo has experimentado y cómo, seguramente, lo has contemplado?

Abrazos danzados

Amelia.

Anexo 10: Respuesta de la maestra Talía Falconí. París, 17 de febrero de 2022.

París, 17 de febrero 2022

Querida Amelia,

Gracias por invitarme a ser parte de tu investigación. Es un gusto enorme detenerme a reflexionar sobre esta idea de los diarios de trabajo.

Me parece una idea muy hermosa acercarse a la experiencia dancística desde distintas vías, sin embargo, como intérpretes sabemos que el transitar por el cuerpo es vital. En mi caso, como bailarina, como docente y con un acervo de un poco más de 30 obras coreográficas realizadas, todo ejercicio reflexivo se ha dado desde el lugar de la práctica y desde lo que implica la exploración del movimiento.

Justamente estos días estaba escribiendo un artículo, donde retomo las notas de trabajo de un proceso creativo realizado en la UARTES, más que bitácoras prefiero llamarlos cuadernos de trabajo, porque a pesar de que las notas diarias me ayudan a no desviarme de los propósitos de cada ensayo, pero en los cuadernos anoto de manera desordenada y no necesariamente cronológicamente, todo lo que ayude a descubrir acerca del universo creativo de cada una de las obras. Mis cuadernos contienen varias cosas: descripciones de algunas secuencias de movimiento, palabras, sensaciones e imágenes evocadoras, enumero objetos que me despiertan un vínculo afectivo, están llenos de dibujos y diseños espaciales referenciales (a pesar de mis fuertes limitaciones en el dibujo). Debo confesarte que para mí es fundamental la organización espacial, así como el aspecto cualitativo del movimiento, la composición la abordo desde esa configuración en el espacio, y a partir de ahí me acerco al trabajo rítmico.

Regresando a los cuadernos, cuando los vuelvo a revisar, hay muchas sensaciones que despiertan en mí acerca del proceso vivido, pero es un testimonio personal y caótico, donde muchas veces la metodología experimentada no está plasmada. Siento que si quisiera compartirlos necesitaría ponerlos en contexto y situación. De alguna manera, son apuntes de trabajo referenciales, porque finalmente el momento de la práctica dancística todo se transforma. Los considero valiosos en la medida de que cumplieron una función específica, aquella que se concretó en los resultados coreográficos.

Te envío un abrazo grande, Talía

<https://www.taliafalconi.com/>

Anexo 11: Segunda carta a la maestra Talía Falconí. Quito D.M 13 de febrero de 2022.

Quito D.M. 13 de febrero de 2022

Querida Talía,

Muchas gracias por responder mi carta. No he respondido inmediatamente por todo el caos que en la ciudad reina. Es importante lo que eleva tu carta: el cuerpo como un archivo. Veo varias danzas afroamericanas que contienen un código, una historia, un mapa e incluso una semilla en el cuerpo; pero mucho de aquello llega a mí a través de la palabra escrita. Verdaderamente lo que me preocupa es que llega por medio de voces autorizadas o desde una hybris que se concede determinar qué es danza, mas no proviene de las voces que se han construido desde la praxis del danzar. Las mismas que podrían revelar varias relaciones tempo espaciales como también cómo se aproximan las personas que danzas a su propia danza.

Justamente, las dificultades de traducción de la danza a la palabra escrita es lo que tangencialmente toca mi tesis y mi búsqueda en este momento en mis clases de danza contemporánea. Pero pienso que, a pesar de quedarse a medias, esta traducción logra delimitar bien las formas en las que nos encontramos con la danza. Formas de cómo la abordamos y cómo nos acercamos; y estas son: la analítica y la sintética. Siento que estas dos formas se combinan o se diferencian radicalmente. A veces he pedido a los bailarines que describan algo que danzan y me parece un gran ejercicio. Algunos describen con las cuentas de compases de la frase, otros realizan dibujos de palitos y algunos describen imágenes. Muchas veces, yo misma realizo, simplemente, un dibujo sobre algo que he visto o de algo que voy a probar.

Pero una de mis preguntas que te realicé es si pudieses escribir sobre lo que experimentas con la danza, aquellos momentos en que el cuerpo se encuentra en un estado de danza que queda como huella. ¿Cómo es? ¿Cómo lo has experimentado y cómo, seguramente, lo has contemplado?

Abrazos danzados

Amelia.

Anexo 12: Respuesta de la maestra Talía Falconí. París 17 de febrero de 2022.

París 17 de febrero 2022

Querida Amelia,

Voy a tratar de ir directamente a tu pregunta. En mi caso los estados del cuerpo al encarnar una danza varían todo el tiempo, están relacionados con los propósitos que cada una de las obras y cada uno de los momentos danzados tienen. Me refiero con los propósitos al universo que quiero plasmar con tal momento danzado en conexión con una escucha y un diálogo permanente entre un interior/exterior.

La conexión con un interior está vinculado a mis sensaciones, mis emociones, mis ideas y mi imaginación, y como ellas devienen movimiento. Y, a un exterior con la necesidad de establecer un puente con el otro. ¿Cómo es? Si hago el ejercicio de intentar nombrar (lo que a veces es innombrable), inmediatamente empezaría mencionando los aspectos cualitativos del movimiento, como el tono del cuerpo, la energía que uso, en qué espacio y en qué tiempo es realizado el movimiento, si es pesado, o ligero. ¿Cómo qué? ¿Qué tan lento o rápido es? Mientras más preciso estos aspectos hayan sido trabajados, considero que enriquecen el universo estético que propone cada obra. Así, por ejemplo, en cierto momento es importante que me derrita suave y delicadamente hasta caer abruptamente al piso, esto enseguida activa mi imaginación, mis emociones, mis sensaciones, y por supuesto tiene ciertos significados. A partir de ahí me entrego incondicionalmente a ese estado de movimiento o de danza.

Pienso que cuando podemos dejar que el otro perciba ese interior se convierte en un momento mágico. Creo que tu pregunta es difícil y no menor, contiene una inmensa subjetividad. Pero, si trato de resumir (tal vez por ahora), podría responder con un concepto que vengo trabajando últimamente y que lo llamo el *cuerpo imaginario*, y es eso: la relación entre el pensamiento y la acción / lo visible y lo no visible.

Te envío un abrazo grande,

Talía

<https://www.taliafalconi.com/>

Anexo 13: Carta a la maestra Montse Colomé. Quito D.M. 20 de enero de 2022

Quito D.M. 20 de enero de 2022.

Querida Montse.

Te escribo deseándote un feliz año, desde la casa de mis padres que ahora tiene una terraza cerrada desde el cual se logra observar como la lluvia te cae sin mojararte. Esta carta la preparé desde octubre, pero la pandemia ya me sobrepasa en muchas cosas y luego me enteré que habíamos, con La ciudad de las mujeres innobles, ganado un fondo para ir al Festival Internacional de Artes Vivas de Loja 2021. Me tomó un tiempo digerir todo y hacer informes. ¡Así que retomo la carta, pero preguntándome lo curioso que es que a las artes escénicas tengan el nombre de artes vivas! Como si la lectura de un texto no te renovara la vida o la convivencia con una obra de artes visuales o musicales te sacuda un rato el espíritu. Bueno son cosas con las cuales también se puede renovar el lenguaje.

Recuerdo que una vez en Quito, en el convento de San Francisco, nos contaste un poco de Breska. De cómo él se había cambiado del teatro a la danza en el Institut del Theatre en Barcelona donde tenían una maestra que supo inyectar el veneno. Este veneno a ¿qué se referían? Yo supuse que era una forma de decir que la maestra lo pudo emocionar tanto que optó por la danza de manera inmediata. Yo he oído sobre este *veneno* en varias clases de danza, sobre todo de flamenco y en documentales. Incluso, le he oído decir a Roberto Fratini. ¿Cómo es ese *veneno* del cual hablan los bailarines? Pareciera como si fuese una poción mágica ¿cómo se la puede traducir en palabras? y ¿Cómo se llamaba esa maestra? ¿Cómo ha sido para ti ese veneno?

Un abrazo grande.

Amelia.

Anexo 14: Respuesta por Mail de Montse Colomé. Barcelona 15 de febrero de 2022

Barcelona, 15 de febrero de 2022.

Querida Amelia, es precioso todo lo que me cuentas y tienes toda la razón, hay maneras de bailar y cuerpos que se conectan directamente con su naturaleza y el entorno. Con los africanos me pasa lo mismo cuando veo sus cuerpos los siento muy conectados con su tierra, cerca de ella y ahora siento que nos quieren alejar de esta sensación.

Ahora mismo estoy preparando un solo hablado, contando un poco mi historia con el movimiento y la danza y cuando me pongo a bailar, me conecto con el cielo y la tierra para poder expresar lo que quiero, ¡¡¡cosa que cuando era más joven no lo vivía de la manera que lo vivo ahora!!!

¡¡¡Este fin de semana creo iré a Canet, van a inaugurar el nuevo teatro y Jaumet es el director artístico!!!

¡¡Un abrazo y que sigas bien, besos también para tu familia!!

Montse Colomé.

Anexo 15: Segunda carta a la maestra Montse Colomé. Quito D.M. 30 de enero de 2022

Quito D.M. 30 de enero de 2022.

Querida Montse,

¡Qué alegría recibir tu respuesta! Con ella gratos recuerdos vienen a mi. Envía mis saludos a Breska y al Xavi, pero también a Jaume y Jin Hua. Cuéntale, por favor, a Breska que una parte de mi tesis, él está presente.

Ayer tomé clases de danza hindú porque vino una maestra colombiana que ha estudiado en Kalakshetra. Es un entrenamiento muy fuerte, pero ella nos dio mucho sobre la estructura y un índice temario de cosas por conocer. Pasamos rápidamente lo que varias escuelas lo ven minuciosamente en tres años, pero lo hizo de esta manera para que la gente se enganche y se enamoró de esta danza. En Ecuador no hay personas que puedan dar clases de Bharatanatyam. Por supuesto, hay de Bellydance, danza Odissi pero de Bharatanatyam cada cinco años un taller de dos días. Así que fui al templo krishna a recibir esas clases y, también, con la esperanza que se organice un grupo para aprender más. En Alemania, si tomé clases y talleres, pero justamente me interesaba mucho el corporizar de dioses que tiene esta danza y recientemente vimos en la UNAM “fenomenología del cuerpo hindú”. A veces practicó sola las Mudras pero no es lo mismo que con una maestra. Así que es una suerte tener por unos días a esta maestra que te inyectó el veneno.

Ayer sentí el tiempo en mi cuerpo, todo el peso de guardarse en esta pandemia y sentarse a pensar la danza desde la escritura. Es un tema muy interesante esto de guardarse en función de la vida; mientras, el capitalismo ya impulsa al comercio sin dudar en ponernos a todos en peligro. Creo que el tiempo en que nos guardaron a todos, la naturaleza nos dio signos de una potencia para regenerarse. Me pregunto si es real la normalidad a la que deseamos volver y me pregunto a qué forma de danza quiero que sea mi danza después de todo esto.

Pero, volviendo a la Clase de Bharatanatyam, esta danza te impulsa a sentir o recoger otro espíritu de la danza. ¡Cómo lo que me has contado en tu carta! Desde la última fila cerraba los ojos para dejar que mi cuerpo recuerde y al mismo tiempo registre lo que estoy haciendo. Veía la elegancia en los gestos de la Maestra con su lenguaje muy hindú

en el templo krishna de Quito ayudaba a sentirse dentro de una casta. Es una danza donde no puedes descuidar el axis pues con él te conectas con el cielo y la tierra. Difícil y al mismo tiempo hermosa, abres el cuerpo para comenzar con una oración que te recuerda que el universo resuena en todas las cosas y que la danza como un ser se manifiesta en el cuerpo como una serendipia divina te lleva a considerar un paso como un universo. Aquí, en esta danza el *duende* como lo llamas es encantador, no enloquece, pero su rapidez todavía me mantiene dentro de un control.

¿Hay sincronicidades entre el flamenco con la danza hindú, no te parece?

Para mí Carmen Amaya tiene un poder casi volcánico en su danza. El libro que me regalaste sobre ella deja ver que es una bailarina que, poseída, continua hasta que se le desata el cabello. Sin perder el ritmo, ella se transforma en el elemento fuego. Inmediatamente sus cejas se juntan como sintiendo algo que la transforma. No me sorprende que Didi Huberman la aprecie tanto para revivir la en sus ponencias y pensar el tiempo, el espacio como las diferentes lecturas que la danza y su relación con la tierra produce.

¿Se podría decir que la danza se manifiesta como un ser, como un ser subalterno?

¡Lo has visto en algún bailarín!

Un abrazo danzado desde la casa de mis padres.

Amelia.

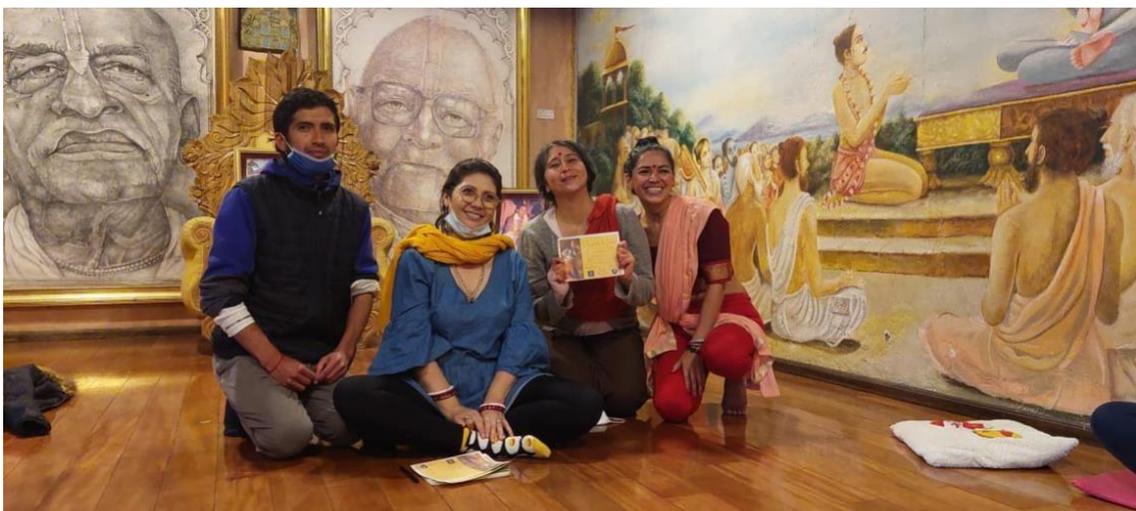


Figura 14: Foto de archivo personal de la autora realizada en el templo Govinda de la ciudad de Quito 2022.

Anexo 16: Respuesta por mail de la maestra Montse Colomé. Barcelona, 30 de febrero de 2022

Barcelona. Dom. 30/02/2022 05:24 PM

¡Querida Amelia!

¡Cuánto tiempo sin conversar! Pero es que el tiempo vuela. Hoy comentamos con Jordi que ya pasó un mes del año 2022 y es impresionante. Nosotros estamos bien, Jordi está haciendo una comedia en el Teatre Borrás de la Plaza Urquinaona, *El sopar dels idiotes*, inspirada en la película francesa de hace bastantes años, pero le apetecía estar unos meses en el teatro y allí está.

Ahora en un ratito lo voy a buscar y nos vamos a Sant Pol a pasar dos días, nos lo merecemos. Este verano estuvimos trabajando bastante y necesitábamos unos días y, como se acercan nuestros cumpleaños, hemos decidido escaparnos con el tren del Maresme que tú muy bien conoces.

Yo estoy bien, ahora mismo trabajando con un actor en una pieza de teatro, él habla y yo estoy. Un trabajo bien bonito es el de estar con tu cuerpo y actuar según tus emociones. El martes de bajada a Barcelona, comeremos con Bresca y Xavi, te mandaré una foto.

Por aquí todos están bastante bien, no nos podemos quejar.

En cuanto a tu pregunta, Bresca hablaba del veneno como que alguien, normalmente un maestro, te seduce a través de la danza y tu ya quedas en adicción con el movimiento. Los flamencos utilizan la palabra Duende. Este bailarín/na tiene duende?? Esta palabra es muy típica del flamenco. En teatro aquí, se utiliza la expresión "tener la bestia del teatro dentro" en este caso *la bestia* se podría traducir al castellano como animal salvaje.

Es muy difícil explicar en el flamenco que es el duende, pero me voy a atrever a darte mi versión. El baile flamenco es de los estilos más personales que existen,

hay unos ritmos que se llaman palos del flamenco Bulerias, Alegrias, Seguidillas, Soleares, unos zapateados, unos braceos que tu puedes aprender pues están bastante estructurados técnicamente, pero el Duende tiene que ver más con la expresión del baile que con su ejecución. Tener duende es como tener a alguien o algo metido en el cuerpo que te lleva casi a la exhaustación, al trance, al delirio, a poseerte con el arte. Creo que con esto se nace o se hereda de padres a hijos, o tu entorno te lo traspassa, pero no todo el mundo lo tiene.

En teatro es algo parecido, a veces ves actores y actrices que actúan con técnica pero que llevan en el cuerpo algo más, es como una intuición de cuerpo y alma que te lleva más allá de tu actuación.

Los bailarines de Pina por ejemplo no podrían decir que tienen duende, pero si personalidad, pero es distinto, es como si el duende viviera en algún lugar dentro de tu cuerpo y la personalidad es algo igual más a flor de piel, no sé es una reflexión de un domingo por la tarde. Yo creo que no tengo duende. A mi la danza me la traspassó mi mamá, a ella le gustaba bailar y yo bailo por esto, pero tengo que decirte que si no bailo entristezco, mi cara y mi cuerpo lo notan.

No sé si te habré contestado bien, espero que te sirva

Un abrazo bien grande y hasta pronto

Montse Colomé.

Anexo 17: Carta a la maestra Gabriela Rosero. Quito D.M. 2 de marzo de 2022

Quito D.M. 2 de marzo de 2022

Querida Gabi

¿Cómo estás? Seguramente ya te encuentras extrañando algo de Ecuador y te pido que no lo hagas porque son pequeñas trampas de la mente que no nos dejan ver que la patria es el lugar donde estamos, y con seguridad, te digo que extrañarás los tiempos en donde era todo aún más difícil. En este tiempo donde una nueva guerra nos afecta, te cuento que de repente extrañé los edificios maltrechos de Moscú, inesperadamente, incluso extrañé ese difícil tiempo. Miro las noticias y todos esos lugares de Ucrania me llevan a Odesa. Una ciudad que primero llegó a mí por la palabra escrita de Ilf y Petrov en un libro que es muy popular: *Las doce Sillas* y que se hizo realidad en una época en conflicto con Chechenia. Esta guerra que empieza hace muchas cosas en mí. Desde el anhelo y la revelación de la crisis de estudios universitarios en Ecuador. Los chicos se van para allá porque la calidad de vida es más accesible y la posibilidad de una carrera universitaria es mucho más posible que en nuestro país. Pensé en un ejercicio que pedí a los bailarines que trabajaron conmigo en *Laberinto Introspectivo del alma*. Les pedí que traigan las cosas con las cuales ellos abandonarían un país inmediatamente en una maleta. Pero fue Pancho Ordoñez quien dijo no puedo porque mi hijo no cabe en una maleta; los demás tenían sus papeles.

Te escribo, por algo que estoy segura tú escuchas todos los días en los salones de danza en México y quizás, alguno de tus maestros ha logrado explicarlo. Pero me llama la atención, de manera que he emprendido esta investigación. Prácticamente lo escuchas en varias conferencias y en las clases y esta noción se ha trasladado a Ecuador gracias a los proyectos que se realizan con México y al regreso de varios estudiantes ecuatorianos que se han formado allá. Seguramente has escuchado del *Cuerpo en estado de danza* y más allá de ser una mera expresión esta contiene un sin número de definiciones y nombres gracias a la diversidad de danzas que existen. Me gustaría, en estas cartas, por favor que platiemos sobre esta noción. ¿Qué significa, qué toca y qué hace? A mí me llama mucho la atención porque es una noción muy porosa, ¡cómo la danza misma! Tan liberadora como encadenante, contiene luz y al mismo tiempo sombra; pero me queda claro que es como una suspensión y que permite recordar ciertos momentos en la danza y los mismos que tienen la posibilidad de ser descritos de manera escrita. Creo que varias veces lo intento describir en mis clases y que lo intenté, con ustedes, en la Compañía Nacional de Danza cuando les propuse escribir los diarios de campo. Ha pasado mucho tiempo desde eso. Ahora me encuentro escribiendo desde mis diarios personales, desde cartas que me recuerdan el camino danzado.

Abrazos danzados querida Gabi.

Amelia.

Anexo 18: Respuesta de la maestra Gabriela Rosero. Ciudad de México, 3 de marzo de 2022

Querida Amelia,

Se alegra mi corazón al saber de ti. Estoy bien, con mi atención en el presente, esta tarea diaria para sencillamente estar y disfrutar el vivir. Leerte y sentirte me mueve, me hace preguntar si verdaderamente extraño. Notar la falta de algo o alguien me genera ciertas sensaciones y al mismo tiempo me impulsa a ver mi interior, a preguntarme y descubrir si son sentimientos, heridas, emociones o fantasías, dónde se originan y si estas son reales o no. Y entonces cuando me preguntan si extraño Ecuador o si me gustaría regresar, mi respuesta es NO con amor, sin culpa ni temor. Un no que afirma mi elección y reafirma mis raíces. ¿Me comprendes?

Hablar del cuerpo en estado de danza siempre me pone reflexiva, hago una pausa de acciones físicas y empiezo a escuchar la danza de la mente, del intelecto. El cuerpo en estado de danza corresponde a una postura, a un modo de vivir, a una filosofía creciente, a una situación cuya condición está sujeta a cambios. Yo diría que entramos en este estado casi sin darnos cuenta y únicamente al nombrarlo nos ubicamos en él. Lo volvemos natural.

Esta naturaleza y organicidad del bailarín se asienta dentro de los modelos de la sociedad, como algo diferente o “poco común”. Nuestro ser, estar y accionar forman parte de la relación unificada del cuerpo y la mente a través del movimiento. Organizamos, construimos, traducimos, comunicamos, decodificamos, expresamos desde ahí. Por ejemplo, elementos como la estética, la belleza, la profundidad, la poesía, el mundo imaginario, lo abstracto, lo subjetivo... determinan ciertas características y cualidades que distinguen al bailarín del resto de perfiles o personalidades en general. No es casual que te pregunten con certeza y afirmación ¿Eres bailarina? Esto responde a que nuestro cuerpo en estado de danza se hace sentir, percibir, notar.

Comprendo cuando mencionas que es un tema tan liberador como encadenante porque puedo reposar en él y al mismo tiempo querer salir de él. También comprendo que te preguntes qué es, qué hace, qué toca y lo entiendo porque ambas somos muy curiosas. Pero ¿crees que en general los bailarines se lo pregunten verdaderamente o sepan de su cuerpo en este estado, si lo consideran o creen en él? La naturaleza del cuerpo en estado de danza

también se expresa a través del modo de reflexión, responsabilidad, respeto y compromiso que tenemos para con nosotros mismos. La congruencia con la que nos movemos y relacionamos en la vida está determinada por la convicción de sabernos danza, sabernos, cuerpo, sabernos mente, sabernos movimiento, sabernos diversos.

Ahora viene a mí la palabra “crisis” y me pregunto desde qué lugar o estado confrontamos una situación crítica. Qué tan resilientes somos y en qué momento la fuerza del arte que reside en nosotros, nos rescata.

En mi caso el arte actúa como “chaleco salvavidas” para salir de una crisis. Se vuelve un desahogo, un punto de partida, una posibilidad, una respuesta, un antídoto, un medio para depositar y transformar lo que albergo dentro de mí a causa del conflicto. Entonces me planteo la siguiente pregunta ¿Cómo (esta crisis) la puedo ver de otra manera? y sin responderlo inmediatamente mi subconsciente empieza a trabajar y la liberación sucede. Me dispongo a fluir entre los diversos estados del cuerpo y permito que dialoguen entre sí, para que suceda la manifestación. Por lo tanto, mi cuerpo en estado de danza; esta noción porosa como muy bien lo describes, también me permite acceder y viajar con más amabilidad a los múltiples estadios de mi ser.

En el transcurrir de la vida me he encontrado con diferentes fuentes de crecimiento, inspiración, aprendizaje que no son específicamente la danza. Mi eterna curiosidad, mis ganas constantes de jugar, crecer, aprender, compartir, confrontar, asimilar... me han acercado a disciplinas también retadoras y fascinantes que ahora forman parte de mis pilares de vida. Y admito que esta constancia y diversidad mantienen mi cuerpo en un estado latente de danza.

Hay tanto que podemos seguir escribiendo y compartiendo Amelia y el hecho de saberlo me emociona más. Gracias por abrir esta posibilidad de aterrizaje creativo y poético a la vez.

Te abrazo de corazón a corazón admirada y querida Amelia.

Gabriela Rosero C

Anexo 19: Segunda carta a la maestra Gabriela Rosero. Quito D.M. 8 de marzo de 2022.

Quito D.M. 8 de marzo de 2022

Querida Gabi,

¡Qué alegría tu respuesta! Es muy hermoso lo que escribes sobre el cuerpo en estado de danza. Creo que al danzar se piensa y percibe en varias dimensiones; incluso, de manera independiente a la partitura coreográfica que en ese momento se danza. Me ha pasado que he pensado en alguna hora del día cómo se me va ver danzando o he podido visionar mi futuro danzado. Es curioso, considero que el estado de danza se expande a las personas con las que danzas. Recientemente, Vanesa Moncayo perdió a su abuelita. No pudimos ir a su velorio por la normativa Covid pero se me ocurrió comprar algo para sopesar su tristeza. Pensé comprar flores, pero de repente compré una lámpara. Entonces, al momento de entregarle mi presente, se sorprendió mucho pues ella le había explicado a su hijo que ahora su abuelita es luz. De manera que pienso que este estado tiene algo que se expande. Cuando creo una obra, no me sorprende que en el proceso encuentre algo ligado a ella. Recientemente, nos avisaron de un lugar de telas, nos dirigimos al sur de la ciudad y encontramos a unas religiosas colombianas que tenían un proyecto con máquinas de coser y muchas telas que habían quedado sin uso. Una de ellas nos preguntó por nuestros nombres y había una religiosa con mi nombre y se emocionó tanto que nos dio varias telas e incluso el dinero para el taxi.

Para mí, cuando danzo es un espacio de inmanencia, de manera que pienso si en este concepto la palabra cuerpo cabe pues están cosas que pertenecen tanto a la corporalidad como a la corporeidad. Por eso entiendo lo que me preguntas y me preocupa mucho pues detrás de la romantización de algo siempre existe algo oculto. A veces pienso que es una noción más no un concepto; pero, se va difundiendo rápidamente y se lo formula en los salones de danza como si todos la conocieran con profundidad. Este apropiarse de algo sin mayor reflexión creo que es parte de lo colonial que prevalece y que se puede impregnar, incluso, en algo tan liberador como la danza. Para mí el *cuerpo en estado de danza* también está ligado a algo auto-constitutivo, al tacto y más aún a una nueva palabra: *ubiestesias* que estoy estudiando. Por lo tanto, el cuerpo está en estado de danza no define en su totalidad de manera semántica. Para mí la danza es un lugar donde la repetición nunca es la misma. Tan extraña como conocida al mismo tiempo, no tiene y no encaja en un tiempo ordinal sino en un tiempo espacial. A veces la encuentro cuando pienso en mi cuarto alguna nueva danza. Es un lugar para *mi yo cuerpo* en una experiencia integral con el cuerpo biológico y el cuerpo vivido. Un lugar donde desaprender y donde provienen nuevas lecciones al mismo tiempo.

No creo que todos los bailarines se preocupen como tú me lo preguntas. El sistema es tan perverso que al considerar al cuerpo como un instrumento este tiene fecha de caducidad y los jóvenes bailarines se dejan llevar por esta idea que deben bailar de manera urgente porque les queda poco tiempo. Entonces debes parecer un bailarín en lugar de ser un bailarín mientras todos intentan entrar en un formato para la monumentalidad.

Un abrazo danzado.

Amelia.

Anexo 20: Respuesta de la maestra Gabriela Rosero. Ciudad de México, 18 de marzo de 2022.

Ciudad de México, 18 de marzo de 2022

Querida Amelia

Me encanta saber y pensar que la comunicación, la danza, se expande y percibe en diferentes dimensiones, frecuencias, planos. Reconocer que este maravilloso vehículo de acercamiento y conexión, de contacto y penetración, de expresión y creación en el espacio tiempo, va mutando constantemente. Es un viaje infinito que elegimos hacer, donde cada lugar que descubrimos es virgen e inocente, nos sorprende y alimenta. Hay mucha riqueza dentro del planeta danza.

Me es muy familiar que el estado de danza se expanda a las personas con las que danzamos, vivimos, compartimos. Es un estado generoso, amoroso. Nuestros actos son danzas continuas, por decirlo de alguna manera.

También considero que cada estado tiene su lado contrario, opuesto; es decir, cuando las acciones son reflejo del miedo. Cito la palabra “miedo” para expandir la reflexión y reconocer que este detonador de crecimiento, o nos puede empujar para avanzar o detener para claudicar. ¿Cómo dialogamos con el miedo? ¿Le damos cabida a su existencia? Son cuestionamientos que tienen gran profundidad y provocan necesariamente que nuestro subconsciente y nuestro pensamiento se conecten para lograr bailar-solucionar con fluidez desde el interior y que nuestros actos manifestados sean reflejo de amor.

Conectó a su vez con otra palabra “futuro”. Es muy común que te pregunten cuál es tu proyección a futuro, visionar el futuro bailando, como bien lo mencionas. Pienso que el cuerpo en estado de danza se expande hasta el momento en el que nuestra alma se desprende del cuerpo, por lo tanto, la danza de la vida es perpetua hasta nuestra inexistencia en este plano terrenal.

Actualmente estoy preparándome para un Monólogo de Teatro al que fui invitada para interpretar y personificar a “La Exhibicionista” la historia de una actriz porno. En este universo de comprensión y diálogo, de profundización y revelación, mi cuerpo en estado de danza se manifiesta y comporta como gran receptor del poder de la palabra, la voz, la dramaturgia teatral, el mundo de las emociones... entonces entiendo, que tan nombrado estado, se sigue enriqueciendo, nutriendo y está presente de diferentes maneras, intuitivamente, creativamente, activa o pasivamente. Nuestro cuerpo, instrumento valioso para comunicar, es capaz de conectar con diversas dimensiones, planos y vibraciones a través del espíritu, del alma, desde lo profundo, lo sutil, lo no visible. Un “cuerpo en estado de danza” no es la única vía, ni el estado para la existencia... las posibilidades son infinitas y libres. Es nuestra, la elección de lo que nos sucede y queremos vivir.

Admiro tu elección de profundizar en temas que nos competen, de investigar, de indagar y no detenerte en la curiosidad por seguir descubriendo. Comparto ese modo de ser y actuar. Gracias por provocarme, por sacudirme, por moverme, por enseñarme. La expresión con total libertad es un alivio para el alma.

Un fuerte abrazo de corazón a corazón.

Gabriela Rosero C.

Anexo 21: Carta al Maestro Francisco Villalobos. Quito 2 de febrero de 2022.

Quito 2 de febrero de 2022

Querido Francisco

Te escribo desde la misma esquina de mi cuarto. La misma que ves en zoom todos los sábados, pero con la diferencia que hoy la atmósfera es triste y lamentable. Como quizás lo conoces hubo un aluvión en la ciudad de Quito y las personas que están entrenadas para salvar vidas descendían con varios cuerpos sin vida. La ciudad es un caos. Siempre había considerado al agua como un elemento lleno de bendiciones, pero esta vez aprendí que también puede ser implacable. Debido a la deforestación y corrupción hubo un aluvión que cobró la vida de personas, de desaparecidos, heridos y personas damnificadas. Perros buscando a sus dueños y ladrones acechando para despojar lo poco que le queda a la gente. Frente a esta calamidad, me pregunto dónde están las instituciones culturales, ¿dónde están los bailarines con los habitantes de la ciudad?

Cambiando de tema, sabes que un día amanecí con el recuerdo de un sueño. En el sueño se me susurró que para mi tesis profundice el concepto de corporalidad. tres horas después de eso tú escribiste, en el Chat de la Cátedra, lo siguiente: *La corporalidad en estado de danza*. A mí me da mucho sentido *la corporalidad en estado de danza*, entiendo que *el cuerpo en estado de danza* albergue una finitud. Y son estos desafíos de la palabra los que para mí se vuelven en incertidumbres constantes; y por supuesto, político. En Quito, gracias a los lazos fraternos con la danza mexicana la noción del *Cuerpo en estado de danza* se ha trasladado a los salones de danza, muchas veces como un enunciado vacío, pero para mí se ha convertido en una puerta que conjuga visiones disruptivas y esferas para exaltar las voces primarias de quienes danzan.

¿Dime tú, querido Francisco cómo llegaste a formular la corporalidad en estado de danza? y cómo está se ha presentado para ti?

Muchos saludos danzados

Amelia.

Anexo 22: Respuesta del Maestro Francisco Villalobos. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México, 07 de febrero de 2022

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México, 07 de febrero de 2022.

Querida Amelia

Leí tu carta, me conmovió mucho lo que en ella me cuentas. Las catástrofes son súbitas, arrebatadoras, mas la naturaleza no se equivoca, nos anuncia y muchas veces nos reprende, pero su represión no es como la de los humanos, ella es sabia, nos invita a la transformación y sobre todo, a la conciliación con la alteridad orgánica, con la vida misma, con la otredad, ahora, convertida en agua.

Te escribo escuchando Der Mond de Carl Orff, toda esta semana y la anterior me he deleitado con piezas de este gran compositor. No sé si recuerdas que en la clase del sábado 04 de febrero escribí, en el chat del seminario de Fenomenología de la danza, que me invitaron a hacer un montaje coreográfico a una estudiante que egresará de la licenciatura en danza de la escuela con la que colaboro. Decidí usar, para esta composición, piezas de Orff, pero precisamente hoy que llegó tu carta sonaba Der Mond: Ah, da hängt ja der Mond. Cuando te leí inmediatamente sentí transportarme al Nahual, ese espacio onírico que, muchas veces, nos da respuestas. No sé si la música fue ese hilo que me conectó súbitamente con tus palabras, he aquí nuevamente esa palabra: súbito, me adentré sin preparación, pero al leerte te sentí tan cerca y mi corazón latió más fuerte, sentía tu pulso, tu respiración y me solté a llorar.

Mi psicóloga me dijo en una de mis sesiones que todo está conectado, sólo debemos apaciguar el ruido de nuestra mente para lograr, aquí en el Tonal, escuchar la voz de quienes están en el Nahual, la trascendencia, la resonancia, el contacto con nuestros grandes maestros, con los seres de luz que nos conducen y que nos dan iluminación, es decir, respuestas, puentes para encontrarnos. Así llegaste tú Amelia, no sólo hoy con tu carta, sino desde siempre.

Mi linaje, dice Elenita (mi psicóloga), está compuesto por una ascendencia maya y otra quechua, por eso cuando te escucho hablar o cuando te leo, todo resuena en mí, me estremezco, cierro los ojos y siento que quien me habla es la sangre de ese linaje ecuatoriano, la voz y la memoria de los más sabios del camino, nuestras abuelas y abuelos, nuestros primeros sentidos, nuestras primeras pieles en contacto con el mundo.

Creo que así ha ido despertando en mí el concepto de corporeidad en estado de danza, sí, no sé si esto cambie tu percepción, pero la noción que manejo desde hace algún tiempo es justo la de Corporeidad (El ser en unicidad de cuerpo, mente y espíritu), no sólo por lo que la palabra significa y que lo descubrí, después, en el seminario de fenomenología en el que nos encontramos, sino porque cuando llegó a mí me pareció muy rica en ritmo, en cadencia, en sonoridad, pero sobre todo, en esa unidad que despierta en todo ser y más en aquellos en estado de danza, es decir, los seres cuerpos que viven en la danza, que crean desde la danza perméandose de la alteridad.

Soy, como ya sabes, de una comunidad rural llamada, anteriormente, Aquespala, un pueblo de ascendencia Coxoh (ramificación de los mayas del Quiché). Así que crecí entre mitos y ritos muy arraigados a la tierra, al agua, al fuego y al viento. Mi abuelo me enseñó a guardar los días de la Semana Santa, a adornar la casa en este momento sincrético entre lo español y lo amerindio. En esos días la casa se llenaba del aroma del Sabino,

árbol prodigioso que crece junto al río, por ende, decía mi abuelo, traía las voces de los dioses, de la culebra de agua y de Lencho: el hermano viento. El copal, preparado por las manos de mi abuela Antonia, purificaba el espacio y a nuestra corporeidad. Las velas eran imprescindibles, acompañaban a los rezos: “dale iluminación en el pensamiento, que sea buena persona y tenga un corazón grande, que la santa tierra te conserve y el viento te susurre las respuestas, el fuego te de abrigo y el agua te renueve”, así decía mi abuelo Javier Antonio y ahora que lo recuerdo, nuevamente he llorado, ¡Ay, Amelia, que gran tarea! ¡Qué felicidad y cuántas bendiciones!

No sé si esté respondiendo lo que me preguntaste en tu carta, pero lo que sí sé, es que recordar nos mueve y nos conmueve, creo que eso también ha sido parte fundamental para nutrir mi corporeidad en estado de danza. Ahora recuerdo a mi abuelo sentado en su butaca, leyendo con sus grandes lentes negros, su bicicleta, esa con la que aprendí a manejar, rumbo a la parcela o conduciendo la yunta para ir por agua al río en los tiempos de sequía. Así también viene a mi mente la imagen de mi abuela con su gabacha limpiando el fogón o haciendo el terraplén, sahumando la casa, poniendo la ofrenda y hablando con los muertos. Así me formé, Amelia, tocado por el misticismo, por el trabajo, por las historias de tío conejo, de tío venado y de Chucho el roto. Entonces, comprendo que la literatura también ha sido importante para esta concepción de lo que soy, es decir, leer sobre danza me ha nutrido, pero leer las nubes, el viento, el agua, los tambores, eso me ha hecho encontrarme, saber que hago danza porque es una revolución, un torbellino, una espiral que nos permite regresar al origen siempre enriquecidos de lo que en el camino encontramos.

Gracias por la oportunidad de volver a mi memoria, de entrar a mi conciencia y de compartirme contigo, mi bella Amelia.

Te envió un abrazo cósmico lleno de amor.

Anexo 23: Segunda carta al Maestro Francisco Villalobos. Quito 9 de febrero de 2022

Quito 9 de febrero de 2022.

Querido Francisco,

Gracias por tus palabras, gracias por el tiempo que te tomas para escribir. ¡Qué fortuna! Sabes. Esperar cartas es un espacio interesante. Para escribirte he tomado, también, *Der Mond* de Carl Orff. Lejos de mi casa llora un perro desde el aluvión, pero también ha bajado la temperatura. “Unter Stern” (bajo las estrellas) él siente el polvo de muerte que se agita en la ciudad. Hoy fui a la Universidad Central del Ecuador que se encuentra muy cerca del lugar del Aluvión. Los almacenes y comercios cercanos parecían cerrados, pero era únicamente para protegerse del polvo. Mientras escucho la música recuerdo lo afortunada que soy, de vivir varias lenguas y pertenecer únicamente al mundo. Ciertamente el nacer en Ecuador me permitió un sentimiento de pertenencia con un mundo mágico, pero gracias a tu carta me percaté que la gran herida de los pueblos originarios es también un rompimiento forzado con la naturaleza como otredad, como alteridad. Sabes, aquí las montañas y volcanes tienen género y profesión, incluso se les determina el carácter. El Ruco Pichincha es un viejo sabio enamorado del Ilaló. El Cotopaxi es un joven príncipe. Mama Tungurahua una sacerdotisa y el viejo y celoso rey Chimborazo. Yo vivo al final de un ex aeropuerto, así que tengo la fortuna de mirar al Cotopaxi en todo su esplendor y ver cómo amaneció el Ruco Pichincha.

Tienes razón, hay varias pieles que componen nuestra corporeidad; incluso pieles prestadas por momentos gracias a la empatía. A veces incluso pienso que la danza se manifiesta, pero esto podría ser malentendido. ¿Me podrías, por favor, contar cómo has visto o experimentado la corporeidad en estado de danza?

Amelia.

Anexo 24: Respuesta del Maestro Francisco Villalobos. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México, 14 de abril de 2022

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México, 14 de abril de 2022.

Querida Amelia

Te saludo con el entusiasmo de siempre, esperando te encuentres gozando de salud plena y una corporeidad llena de luz, de intensidad, esa intensidad que nos deja la danza y de un espíritu indómito, utópico y provocador. Recibí tu carta hace ya varios días. Debido a la carga de trabajo que ahora tengo (me nombraron encargado de la compañía de danza del Centro de Estudios para el Arte y la Cultura, de la Universidad Autónoma de Chiapas, para la cual trabajo) no me había dado el tiempo de sentarme y responder tu emotiva carta.

Hace algunos fines de semana atrás, tuve la fortuna de subir una montaña en la colonia Revolución Mexicana, municipio de Villa Corzo, Chiapas. Esta comunidad forma parte de la zona que, aquí en Chiapas, se conoce como La Frailesca. Según Eraclio Zepeda en su cuento De la marimba al son (antologado en el libro: De la marimba al son y otros cuentos, que editó la UNICACH en el 2000), dice que en La Frailesca se concentraron una gran parte de los negros adquiridos por “piadosos” dominicos para la siembra de caña.

Papaloapan arriba, río de las mariposas, Coatzacoalcos arriba, donde torció la culebra, las aguas desandaron el camino para llevar a los negros a futuras plantaciones. A Chiapas llegaron adquiridos por piadosos dominicos. Estaban inquietos los frailes porque los indios se les habían muerto, casi todos a causa de su natural flaqueza, incapaces de soportar rigores. Los padres vivían además en la zozobra provocada por las nuevas leyes de Indias –impulsada por ese Fray Bartolomé de las Casas- que en algo protegían a los indios de la barbarie española. En cambio, los negros no tenían detrás a ningún prelado loco, iluso defensor de utopías, sospechoso abogado de causas perdidas, obispo alcahuete de indiadas levantiscas.

A Chiapas llegaron los negros, y siguieron camino hacia el valle entre ríos donde los dominicos habían establecido haciendas de la iglesia. A sembrar cañaverales llevaron a los negros a esa tierra que se conoce desde entonces, por La Frailesca. (Zepeda, 2000, pág. 91).

Te cuento lo anterior, porque cuando leí que, allá en Ecuador, las montañas y volcanes tienen género, profesión y carácter, me llené de emoción. Las montañas son grandes maestras y nos revelan grandes misterios, muchas veces, velados cuando no se presta atención. Aquí también les damos nombre y género a las montañas. Me apena mucho no saber el nombre de la montaña que subí, pero voy a preguntar y luego te lo diré.

Estoy muy embelesado con la región Frailesca, porque, como dice el querido Laco, la afrodescendencia está presente ahí, bueno, en realidad, en todas partes, pero con mayor ahínco ahí. La gente de esas comunidades usa tantas palabras de origen africano, su sonoridad es maravillosa. Algunas de esas palabras me resonaron tanto que decidí hacerlas coreografía, una de ellas es Chimul/Chumul (envoltorio de ropa o aglomeración/montón de algo), se la monté a una chica como parte de su proceso de graduación de la licenciatura en danza y la más reciente es Calumnbo (en palabras de la abuela de una exalumna y ahora, amiga mía, Lupita de la Cruz, significa columna. Pero investigando un poco la palabra, me encontré que también significa sumergirse, echarse un clavado). Ésta última palabra será la base de mi próxima pieza (la trabajaré con les estudiantes de la licenciatura en danza que forman parte de la compañía de danza del

CEUNACH).

Ay, no sé si como empecé esta carta permita articular mis ideas para dar respuesta a una pregunta que, a pesar de encarnar cotidianamente el concepto, me parece compleja. Trato de ir dando sentido a mis narraciones anteriores, para explicar cómo se estructura mi corporeidad en estado de danza. En primer momento, considero, esta estructura se logra por una serie de resonancias a nivel literario, de la tradición oral, de mi compartir con otras corporeidades (sean estas del medio de la danza y del cotidiano, cuyos cuerpos guardan historias y saberes que enriquecen lo que soy como ser humano, como bailarín y coreógrafo). Por otro lado, los diversos talleres de técnica dancística en sus diversos géneros (danza tradicional/autóctona, danza folclórica escénica, danza barroca, danza aérea, danza contemporánea), los de composición interpretación escénica, también han contribuido a la comprensión de mi corporeidad en estado de danza. Así mismo el diálogo que se desarrolla en el Seminario de Fenomenología de la Danza, en el que tú también participas, sin duda alguna, me ha ayudado a darle mayor sentido al concepto y a encarnarlo de tal forma que en mi diario vivir se ve presente, a través de mis experiencias de vida, el cuerpo, la mente y el espíritu, en unidad.

La corporeidad en estado de danza, entonces, se vuelve una práctica de la experiencia y del reconocimiento del ser cuerpo en el espacio en el que vivo y convivo, un diálogo con los otros cuerpos, un continuum de movimiento que nos permite ser y existir en el mundo.

Te abrazo con mucho cariño y espero sirva de algo lo que aquí te escribo. Te quiero Amelia y gracias por estar en con-tacto, conmigo a través de estas cartas que me hacen sentirte tan cerca.

Francisco Villalobos.

Anexo 25: Carta al Maestro Javier Contreras. Quito D.M. 24 de enero de 2022

Quito D.M. 24 de enero de 2022

Querido Maestro Javier Contreras

Le escribo desde Quito, pero escuchando desde mi ventana los maravillosos cuentos del Subcomandante Marcos, ahora Subcomandante Galeano. ¡Es interesante como la palabra también puede transformar! Como en el escenario, hay cosas que hacemos a la derecha, pero estas llegan justo al corazón del espectador que se encuentra a su izquierda. En Ecuador en la lengua zapará se encuentra hablada por poquísimas personas y pienso lo importante y complejo que es dar palabras a mi danza. Usted lo hace muy bien porque va más allá; le ha dado palabras a danzas que no he podido mirar porque pertenecen a otro tiempo y lugar. Le ha dado palabras a danzas que ha contemplado. Entonces recordé su maravilloso libro *Tángram en una botella (cartas desde la danza)*. En el título, ya se presiente una acción de comunicarse con quien encuentre la botella. Desde otra geografía, desde otro tiempo, el libro también me relata la danza de personas muy cercanas a mi persona como Luis Enrique Muecay y quien sigo considerando mi maestro. Es un libro que abre la posibilidad para encontrar y comprender los vínculos de la danza ecuatoriana con la danza mexicana y esto sería un digno trabajo de investigación. El texto de “*Lourdes baila*” es más que bello y me llevó a recordar a Mabel Rivera. Yo la conocí en 1998 en el D.F. la vi danzar, ¡una bailarina de carácter!

Bueno, le escribo maestro porque, como usted sabe, yo estoy profundizando sobre esta noción del *cuerpo en estado de danza*. Pienso que esta noción se traslada con gran velocidad en Latinoamérica y corre varios riesgos, desde mi punto de vista, de quedarse como una formulación vacía de su origen e instalarse como generalizadora. Hecho que podría invisibilizar la diversidad de danzas que existen y los estadios del cuerpo cuando se danza o baila.

Le escribo como para invitarle a que en cartas discutamos sobre esto puesto que naturalmente, como poroso, tiene sus luces y sombras.

Un abrazo danzado

Amelia.

Anexo 26: Respuesta del Maestro Javier Contreras. Ciudad de México, 29 de marzo de 2022.

Ciudad de México, 29 de marzo de 2022

Querida Rosa Amelia:

Lo primero es disculparme por mi tardanza en contestar a tu invitación a establecer un intercambio epistolar sobre lo que reflexionamos de la expresión “el cuerpo en estado de danza”. Sin que eso signifique descargo -porque entiendo que mi retraso ha sido mucho- puedo decirte que en estos últimos meses estuve ocupado -y preocupado- por el proceso de cambio de dirección del CICO (proceso que se alargó durante dos años) y por las modalidades de regreso a clases presenciales, cuestión que todavía me tocó encarar durante las semanas previas al término de mi gestión como director. Agrégale mis otras responsabilidades -libremente aceptadas- en el INBAL (maestría y doctorado), mi infinita capacidad de aceptar tareas y mi también dilatada propensión al zigzagueo y la dispersión. Disculpa.

Con respecto a la expresión “el cuerpo en estado de daza” debo decirte que me provoca sentimientos encontrados. Por una parte, celebro que al emplearla se nombre la experiencia dancística en su carácter específico, que no se la asimile a otra modalidad de la acción. Por otra, me preocupa que muchas veces, quienes utilizan esta expresión, por lo menos en mi país, la usen para posicionarme desde un lugar de supuesta sapiencia exterior -y superior- a los y las danzantes, a quienes habría que revelarles si están o no cumpliendo con la condición de “lo dancístico”, si están o no “en estado de danza” (una especie de “estado de gracia” reconocible por el “sacerdote experto”).

Obviamente, la primera posibilidad me entusiasma mucho. Es la que observo, para citar sólo a autoras que conozco, en trabajos de Helena Katz, Hilda Islas, Lourdes Fernández y Zulai Macías. Me parece que estas cuatro autoras están tratando de pensar la corporeidad dancística desde la compleja experiencia de su praxis. Helena Katz piensa la danza como una acción kinésika corporal intelectual/afectiva/semiótica. Hilda Islas habla de la corporeidad dancística como una que se teje en la dialéctica entre las pulsiones de encuentro eróticas y las de autonomía (de movimiento). Lourdes Fernández reflexiona sobre las lecturas corporeizadas de las y los espectadores de danza; se trataría de una corporeidad ampliada de ida y vuelta entre bailarinxs y espectadorxs arraigada en una suerte de capacidad hermenéutica del cuerpo (valgan las redundancias). Zulai Macías hace una tipología de las corporeidades del bailarín y la bailarina.

Por supuesto que las estoy simplificando de manera excesiva, pero sí quiero señalar que me parece que ellas están pensando “el cuerpo en estado de danza” con base en sus operaciones pulsionales, intelectivas, enunciativas, semióticas, éticas, políticas específicas. Y lo considero importante porque quizá en la palabra escrita sobre la danza haya mucho de glosa poetizante y no tanto de elucidación conceptual (aunque creo que esta situación está cambiando y no le niego nada a la palabra poética como portadora de saber).

En lo personal, pienso el cuerpo en estado de danza como la propia de un sujeto en carne (para recordar la expresión de León Rozitcher) que se interroga a sí mismo y al mundo y que se permite desnudamente ser también interrogado por la realidad compleja a través del movimiento. El movimiento entendido -y sobre todo, experimentado- como una forma de enunciación, de escucha y de intelección. Enunciación, escucha e intelección corporeizadas que se juegan ante, con y por los otros y las otras. Enunciación, escucha

e intelección vividas en la intensidad -tiempo y espacio energetizados por la acción dancística- del aquí y ahora que se experimentan (“experiencian” es la palabra que se me ocurre) habitando, al mismo tiempo, el delirio y la precisión (la atención dividida de que habla Eugenio Barba).

A lo dicho, agrego que este sujeto en carne que danza en la intensidad del presente es también un cuerpo histórico, en el que hablan las huellas de las opresiones de clase, de género, de etnia, de la colonización, de la racialización pero también y, sobre todo, de las luces de las construcciones poéticas encarnadas de las resistencias y de lo que se ayuda a aparecer. Porque el sujeto en carne no es sólo víctima pasiva, sino que también ha sido eficacia creativa, posibilitadora de mundos nuevos y más justos. El cuerpo en estado de danza es memoria del dolor, pero también de las alegrías de la lucha. Todo esto danza en quien danza. El cuerpo en estado de danza sería entonces el propio de un/una sujeto que ha decidido vivir la audacia de “movilizar” todas las historias que lo/la habitan (desde las pulsionales hasta las colectivas) ante este sentido, es un cuerpo que es todo estética/política.

Con respecto a la otra vertiente (la de quienes buscan posicionarse frente a bailarinxs y coreógrafxs para valorarlos con base en una supuesta esencialidad de lo dancístico revelada a quienes pueden advertirla y nombrarla), me parece que es una repetición del vínculo jerárquico entre la palabra y el cuerpo. Trato de desplazarme de ese lugar, de no ejercer el poder de la palabra ante la praxis dancística. Sé que es difícil y que seguramente me he colocado -o me han colocado- en ese lugar. Y no estoy diciendo que haya que renunciar a la palabra, a su responsabilidad de colaborar a la fractura de la seducción de las prácticas concebidas sólo empíricamente. Pero lo que sí creo es que hay que encontrar otras formas de nombrar y de construir la micropolítica de los saberes. Se trata de un esfuerzo de escucha respetuosa, un esfuerzo político en el terreno de la epistemología.

En fin, espero que estas palabras muy generales puedan servirte. Te agradezco la invitación a establecer esta conversación epistolar. Me disculpo de nuevo por mi tardanza y quedo en espera de tu texto. Y que vegan más cartas.

Abrazo grande.
Javier.

Anexo 27: Carta al Maestro Javier Contreras. Quito D.M. 1 de abril de 2022

Quito D.M. 1 de abril de 2022

Querido Javier

No sabes la alegría que me da recibir tu respuesta. Entiendo muy bien los sentimientos encontrados sobre la expresión “el cuerpo en estado de danza” porque yo misma lo consideraba como un giro en la danza que proviene de Latinoamérica, como un lugar con la posibilidad de decolonizar, pero siempre hay algún peligro en la romantización de las cosas. Por otro lado, reconozco que es un lugar que provoca tensiones. Celebro que varias compañeras en toda Latinoamérica balancean su vida académica con sus procesos de creación independiente, de allí, que existen una gran cantidad de reflexiones escritas sobre la danza. En Alemania no he visto algo así, pese a toda la infraestructura, la Academia se encuentra muy lejos de las personas que danzan. Así, al escuchar de manera reiterada esta expresión del cuerpo en estado de danza en Latinoamérica, me he preguntado si su uso en salones de danza tiene que ver con un movimiento que apela a considerar los varios estadios del cuerpo cuando danza e incluso una atención a su antelación y reminiscencia de su presencia que genera algo tan inusual, pero al mismo tiempo tan sencillo.

En este momento tomo un *Curso de Filosofía e Historia de la Danza* con Adriana Dowling y me percaté que existe un patrón en la danza misma de buscar una grieta para interpelar a sí misma; pero, que termina reforzando lo que se cuestiona. En realidad, hay una asimetría entre las estéticas occidentales y las estéticas decoloniales; y me parecía que con la expresión del cuerpo en estado de danza algo se abriría. Pero... las palabras son así, dichas quizás con una voluntad, pero a veces no completan su destino.

He sentido como varios de mis compañeros que la palabra corporeidad en estado de danza remite a la diversidad de estadios y no los generaliza. De hecho, hice una entrevista a Gilda de Lorenzo, quien es la persona que renueva en la escena dancística latinoamericana esta expresión, y le pregunté si no consideró la posibilidad de corporeidad en lugar de la palabra cuerpo.

Me parece interesante la acción kinésica corporal/ intelectual/ afectiva/ semiótica de Helena Katz. Yo conocía algo de *Corpomídia*, concepto desarrollado en conjunto con Christine Greiner y Helena Katz, que resalta la cualidad del cuerpo como medio que recibe, procesa, registra e intercambia información para, incluso, ser transformado. Y me encanta que se recalque que la danza es una forma de conocimiento donde un paso danza es un sin número de compromisos equilibrados en una inseparable estructura: cuerpo, mente y alma. Naturalmente tengo que agradecerte porque no había escuchado *De el poder silencioso de la experiencia corporal de la danza contemporánea* (2010) de Zulai Macias. Ya el hermoso título me invita a comprarlo. Lo estoy revisando el pdf del repositorio de la UNAM y me da mucho sentido cómo ella advierte que entre la disciplina y la sensibilidad emerge una “expresión silenciosa de los cuerpos de la danza”.

De manera que reitero mi agradecimiento haberme alertado sobre estas teóricas que aterrizan “el cuerpo en estado de danza”.

Sin embargo, quisiera preguntarte una cosa más: ¿Es la danza un ser que se manifiesta?

Abrazos danzados.

Amelia.

Anexo 28: Respuesta del Maestro Javier Contreras. Ciudad de México, 7 de julio de 2022

Ciudad de México, 7 de julio de 2022.

Querida Rosa Amelia:

Me preguntas: ¿Es la danza un ser que se manifiesta?

Y yo me azoro porque tu pregunta es compleja. Me hace pensar en dos posibles respuestas que, en realidad, se encuentran interconectadas. La primera tendría que ver con la existencia previa a la danza de un ser que se manifiesta a través de ella. La segunda me remite más bien a lo que podría denominarse “condición ontológica de la danza” (asunto que ha problematizado André Lepecki). Las dos se reúnen, creo, en los planteamientos de Helena Katz sobre la compleja manera de ser de la praxis dancística.

Como recordarás (y te pido una disculpa por el carácter seguramente aproximativo de mis palabras), la investigadora brasileña formula que la danza es el pensamiento del cuerpo a partir de que encuentra una suerte de continuidad entre las dinámicas de la materia, su aprehensión/significación por lo biológico y su reelaboración en el terreno cognoscitivo humano. El hilo conductor -de alguna manera evolutivo- entre estos imbricados niveles de experiencia -porque no los separa- es el despliegue poiético en definición fenoménica constante, paso a paso, resultado de la circunstancia de que todo lo existente, para adoptar definiciones particulares, debe optar entre varias posibilidades de concreción. Esta acción de optar -es decir, de dudar, y de decidir- es la base del pensamiento -primero inconsciente, luego cada vez más consciente-. Digamos que todo lo existente se despliega, duda, opta y piensa. Y desplegarse es habitar el espacio y la temporalidad, es danzar. Con base en esta mi interpretación de los argumentos de Helena Katz, la danza sería una manifestación prístina de este proceso poiético/fenoménico/pensante. Cuando danzamos, movilizamos toda esta historia, toda esta manera de ser de lo existente. Y como la danza implica al mismo tiempo lo corporal matérico, la percepción significativa, el despliegue en el espacio y en el tiempo, y la toma de decisiones en la densidad de la acción, la danza es toda ella manifestación de un sujeto encarnado pensante. En la danza se desnuda esta manera de ser de lo que es. Bajo esta concepción, en la danza se manifestaría/revelaría, privilegiadamente, la manera de ser de lo que es.

Las reflexiones de Lepecki sobre la ontología de la danza, se instalan en el terreno acotado de la praxis artística. Recordarás también que el autor brasileño -ahora caigo en cuenta que los dos son brasileños- debate con la concepción dominante naturalizada de la danza como manifestación corporal del movimiento de flujo continuo matrimoniada con la música. Por siglos, nos dice, esta fue la definición ontológica de la danza, concepción que hizo crisis cuando coreógrafos y coreógrafas y bailarines y bailarines hicieron una pausa en este moverse perpetuo, para preguntarse ¿por qué nos movemos? e “inventaron” el no movimiento, la danza del no movimiento. Esto implicó pensar de otra manera la definición del ser de la danza. En lo personal, a mí me ha llevado a postular (y ya sabes que cuando uno dice “uno” está nombrando implícitamente a todas y todos aquellos que nos han posibilitado) la danza como la praxis enunciativa y elucidadora del sujeto en carne que se interroga, e interroga el mundo, con el cuerpo y las diversas posibilidades del movimiento, incluida su ausencia. En este sentido, la danza

sería la radical experiencia de nombrar(se) y de interrogar(se) del sujeto desde su condición original de sujeto en carne. La danza para mí es el sujeto desnudo interrogando y dejándose afectar/interrogar por los y las otrxs y por el mundo, a través del movimiento y de la irreductible experiencia/condición carnal. De aquí derivo que la danza revela la condición ontológica original del ser humano: su desnuda fragilidad y su desnuda audacia de ser un sujeto corporal - finito, deseante, curioso, necesitado y procurante- en la densidad del mundo.

Espero que estas apretadas palabras puedan serte útiles querida Amelia. Abrazo grande

Javier.

Anexo 29: Carta a la Maestra Raissa Pomposo. Quito D.M. 2 de marzo de 2022.

Quito D.M. 2 de marzo de 2022.

Querida Raissa

No sabes la emoción de hoy al ver la respuesta del IFICI sobre mi presupuesto de movilidad. De manera que hoy he comenzado hacer maletas, pero eso significa hacer maletas de mi propia danza. Así que corro, los días que puedo, y me voy soñando con mis próximas danzas y acojo mi añoranza de bailar las antiguas. La pandemia hizo que me de cuenta lo cobijada que he estado siempre con la danza. Pero las razones para escribirte son para comprender *el cuerpo en estado de danza*. Me pregunto si es una noción o si ya es una categoría. Entonces ¿Qué debe contener para ser una categoría? Pero para mí es una noción que viaja por el continente y que corre el riesgo de ser romantizada y para nada profundizada en el salón de danza.

En las últimas semanas he tratado que las personas que danzan conmigo escriban a partir de la huella de su danza, en sus cuerpos y me he encontrado con una fuerte confusión entre las notas de la clase y describir una experiencia. Lo reconozco y es como una parresia a la que pocos logran describir como un discurso interno, profundo y con la dificultad de traducir a la palabra verbal; y más aún, a la palabra escrita. Cuando les expliqué que es la única forma de escribir otra forma de historia de la danza, sentí que se animaron un poco, que comprendieron la urgencia política de lo significa visibilizar este pensamiento producto de nuestra danza. En Ecuador tenemos pocos libros de historia de nuestra danza y son urgentes aquellos que impriman las voces primarias de quienes danzan en lugar de las voces sobre la danza. Hace varios años una crítica de danza me dijo que: entre los bailarines ella era la única que pensaba porque tenía una instrucción académica. Entonces me indigné tanto porque era como recibir una bofetada desde mi propio gremio. Gracias a esa indignación, he buscado otras formas de colocar a la danza como un lugar de crecimientos cognitivos. Ahora sé que también en la academia hay cruzadas, a veces intolerables y algunas que buscan, de manera legítima, construir “el pueblo que falta”.

De manera que veo en las danzas algo más complejo porque es un arte que se relata a sí mismo, donde los ritmos visuales se multiplican en un tejido que se modifica tridimensionalmente y donde el *discurso del cuerpo en estado de danza* no es uno sólo; sino, que adquiere varias dimensiones; incluso, independiente de la coreografía que en ese momento se danza. Lo que se ha escrito sobre el *cuerpo en estado de danza* está ligado a una relación tiempo espacial y creo, con total vehemencia, que es mucho más complejo pues toca fibras del cuerpo, de la corporalidad y nuestra danzabilidad.

un abrazo danzado

Amelia.

Anexo 30: Respuesta de la maestra Raissa Pomposo. 22 de marzo de 2022, Ciudad de México

22 de marzo 2022, Ciudad de México.

A-me-lia, así, pausado lo digo, ¿cómo estás? Siempre me gusta empezar por esa pregunta antes de desarrollar una carta (si apelo a ese formato) porque de entrada implica a la otredad, si no es un monólogo y lo que se diga sobre la importancia de la comunidad o del otro es un poco una farsa... Ahora me doy cuenta de que escribiste tu carta el 2 de marzo del 2022 y yo te respondo el 22 de marzo del 2022: el 2 nos unió, nos unió a ambas (un par) en la palabra y en el intercambio de reflexiones. Me alegro que estés emocionada por tu viaje, hay una suerte de esperanza en la otra geografía, en el traslado de las danzas íntimas, así como el polen desde la intimidad de la flor viaja a otros territorios, a otros cuerpos, para seguir siendo y compartirse en lo naciente.

Vuelvo a la pregunta, ¿cómo estás? ¿Cómo estás tú, tu ser? ¿Estás presente? ¿Cómo lo sabes? *El cuerpo en estado de danza* apela a la presencia, a la forma de estar, yo diría a *eidós*, querida Amelia, y por ende no es una categoría. ¿Cómo es ese cuerpo en donde el tiempo fluctúa entre la adrenalina del placer y la transmutación? ¿Cómo es ese cuerpo que se presenta envuelto e inmerso en la eternidad? Por esas y muchas otras preguntas, considero que es un concepto "aglutinante" de provocación filosófica, es decir, cada palabra dispuesta así en su conjunto forma un solo concepto, pues no se piensa a la danza sin cuerpo, ni al estado sin danza, ni al cuerpo sin estado. Una vez generado el concepto, provoca a la pregunta, provoca a la indagación por los elementos constituyentes de dicho estado, pero no como sistema cerrado ni universal, sino como los elementos que cada cuerpo danzante encuentra en sí, y el reto es reconocerlos y nombrarlos, hacerlos memoria compartida.

Te invito a regresar (y a debatir) a Paul Valéry en su ensayo llamado *Filosofía de la Danza*, del cual nace la noción del *cuerpo en estado de danza*, cuando dice: "Una fórmula de la danza pura no debe contener nada que haga prever que tenga un término. Son los acontecimientos extraños los que la terminan; sus límites de duración no le son intrínsecos; son los de las conveniencias de un espectáculo; la fatiga, el desinterés son los que intervienen. Pero ella no posee con qué acabar. Cesa como cesa un sueño, que podría proseguir indefinidamente: cesa, no por la consumación de una empresa, puesto que no hay empresa, sino por el agotamiento de otra

cosa que no está en ella." Cuando Paul escribe esto, lo hace en su presencia como "espectador", diría yo como "testigo", pues testificó su manera de compartir sensibilidad y empatía con la contundencia flamenca, esa danza que se hereda, que se canta y que apela a la locura del coraje; esa danza que refleja historia ancestral en cada cuerpo que frunce el ceño y se deja acompañar por el otro. Cuando danzo, y cuando creo coreografía también, vienen a mí los gestos de tantos maestros, de tantos compañeros, de mis estudiantes mismos, de las personas con las que he compartido, inconsciente y conscientemente, vida, de otros seres como la hormiga y el ave (tengo una obsesión con las aves... Ahí está latente la búsqueda del pecho y brazos abiertos...), de lo que no sé, de lo que me pregunto, de lo que está ausente, en fin, creo que en el concepto hace falta nombrar a la diversidad, a los cuerpos en estados **danzantes**, a su multiplicidad, y por eso escribir se vuelve tan fundamental.

Se ha despreciado históricamente el escribir desde el sentir, desde la experiencia viva de la corporeidad que es fuente de conocimiento en sí misma, por priorizar, jerárquicamente, el uso de la razón pura como reflejo de verdad y de ciencia, como si el sentir, las emociones, las percepciones, no pasaran por la consciencia ni la razón, y como si la razón no fuera cuerpo. Por cierto, me quedo con la duda de por qué nombras a la parrésia al darte cuenta de la diferencia entre escribir las notas de clase y describir una experiencia, sé si no entendí bien el sentido de tu frase, pero me gustaría saber por qué la nombraste así, ¿qué verdades se dicen?

Abrazos, Amelia, hasta la próxima carta.

Raissa,
la danzante de la tierra preguntona.

Anexo 31: Carta a la maestra Raissa Pomposo. Quito D.M. 7 de abril de 2022

Quito D.M. 7 de abril de 2022

Querida Raissa.

¿Cómo te sientes? Pienso que es mejor preguntar cómo las personas se sienten. Si pregunto, ¿cómo están? A veces no hay respuesta porque se ha vuelto algo implícito en el saludo. De manera que preguntó ¿cómo se sienten? porque quizás se abran a mi persona y ese acto lo agradezco y lo respeto.

Ahora nado mucho porque antes de la pandemia lo hacía y me he dado cuenta que para mí el agua es un elemento que fortifica mi espíritu y me llega tanto al inconsciente porque convino cada frase que me repito y que me ayuda a imaginarme con danza o ser danza en cada brazada. Aunque al nadar el cuerpo esté presente no es lo mismo que en la danza porque me pide otro tipo de atención -Debo estar muy atenta con el agua que a pesar de ser una alteridad maravillosa no hay chance de distraerse; aunque las formas del agua son hermosas, transparentes y adquieren luz como reflejos-. Es como otro tipo de concentración. Mientras que, en la danza, yo comparto con plenitud con las personas y siento que crezco, y que, a pesar del tiempo, me mantengo como en la misma edad con la que empecé a sentir las epifanías que la danza produce en mi ser. Las mismas que hacían, que, a pesar de la lluvia, llegase a mi escuela de ballet. Un fulgor que me es necesario, y desde algún tiempo, describirlo porque considero que deja divisar dimensiones importantes que elevan a la interpretación dancística muchas veces opacada por la figura del coreógrafo o coreógrafa.

Coincido contigo que es importante nombrar las palabras: cuerpo y danza; pero, también reconozco que es una tarea que implica una vehemente exigencia para ser consecuente. De manera que me entusiasma la idea de "hacerlos memoria compartida" porque todos estos desarrollos *finitos e infinitos* se entretajan como experiencias que hacen del arte algo espiritual. He encontrado la *Conquista de la Ubicuidad* de Valéry, pero estos textos y libros se encuentran perdidos en la biblioteca de mi Universidad; así, que he recurrido a buscar PDF porque son necesarias para pensar la imagen en movimiento. Desde hace algún tiempo, y alrededor de Valéry, también pienso en todas las obras que he realizado y que no conviven conmigo. Como *Instrucciones para las lágrimas* que tú conoces y que curiosamente la has visto en la Black Box en México interpretada por Yansi Méndez mucho antes de conocernos. Varias de mis obras se encuentran lejos de mí y por eso mi afán por resaltar el proceso.

Por otro lado, no creo que el arte sea algo característico del ser humano pues observó la riquísima forma de combinar colores que la naturaleza tiene y que imprime una ubicuidad construida con una realidad sensible. De allí que soy afín a la idea de una *danzabilidad* que se va transformando y que evoca todos los maestros con los cuales me he formado. Me he percatado en los escritos de los chicos que trabajan conmigo que varios hacen notas de las clases o ensayos. A veces me leo en sus notas, curiosamente, también puedo ver a través de ellas sí algún tema ha sido realmente comprendido, pero son pocos aquellos que toman el valor para darle palabra a las serendipias que germinan en sus danzas. Por esta razón me parece un ejercicio de parresia donde la palabra no basta para describir la experiencia

danzada. Incluso pareciese que este estado de danza se germina de manera continua cada día y otras veces independiente de la estructura coreográfica; y lo que me es más sorprendente que se manifiesta, incluso, en los lugares donde la danza es anhelada o soñada. Que el estado de danza se da también fuera de los escenarios y salas de danza. Me ha pasado escuchando música, he pensado una nueva danza -siempre con una multitud de personas pero que terminan siempre como un solo- y creo que fue en un estado de danza que me dije ¡Qué el lenguaje del ballet no abarcaba la totalidad de cosas que deseaba expresar! De manera que fue a través de ese estado de danza que decidí ser bailarina contemporánea. Lo recuerdo muy bien porque estaba en mi cuarto, escuchando a Silvio Rodríguez y con nueve años. Me pregunté ¿cómo danzar esto con ballet? No es posible. Pero llegué a la conclusión que había que inventarse un lenguaje.

¿Cómo has vivido tú el estado de danza? y ¿qué rutas has cambiado al experimentar el estado de danza?

Te agradezco muchísimo el tiempo que te tomas para contestar.

Amelia.

Anexo 32: Respuesta de la Maestra Raissa Pomposo. 7 de julio del 2022, Ciudad de México.

7 de julio del 2022
Ciudad de México

Amelia,

¿Cómo estás y cómo te sientes? Es bello pensar ambas preguntas juntas, ambos estados del cuerpo sensible en donde todo se hace importante, tanto la manera de habitar el lugar en donde nos encontramos, como todo lo que atraviesa la sensibilidad en ese estar, es decir, a mi parecer se pregunta por la presencia, se invita a la introspección. La demora en mi respuesta ha sido larga, te ofrezco una disculpa, he estado desbordada. Han pasado exactamente 3 meses, el 7 de abril me escribiste la última carta, y hoy, 7 de julio, te respondo. En las cartas anteriores nuestro número fue el 2. Creo que finalmente sí hay algo que nos une además del interés por el cuerpo danzante. Jung decía que: "El siete representa el más elevado estado de iluminación y se convertiría así en el anhelado objetivo de todos los deseos", así que me emociona que el número que entrelaza este intercambio epistolar sea el que evoca a la iluminación, pues la luz es aquello que muestra y permite la epifanía. La palabra "desbordada" me fascina, me es líquida, muy corporal, hace tácitos los bordes del ser-cuerpo... Y así me siento porque he tenido que sacrificar el sueño durmiendo casi diario a las 3:30am y levantándome a las 7:00am para que el día me alcance, pero lo he elegido así y al final hay resultados que satisfacen todo mi ser. Hay veces que el "desborde" me deja vacía, pero en esta ocasión incluso me ha dado nuevas sensaciones para mi danza.

Sé, por lo que me has dicho y las noticias que has compartido, que la situación en Ecuador es muy grave y delicada, eso me hace preguntarte con más profundidad: ¿cómo está tu corazón y qué necesitas? Supongo que toda esta situación ha interrumpido tu nado, aquel con el que fluyes cual pez, pero tu danza nada la detiene, y ahí también puedes nadar de alguna forma. Cuando estuve en el homenaje al maestro Arturo Garrido, Serafín Aponte mencionó que Arturo seguramente estaría en pie de lucha en las calles haciendo algo por la sociedad ecuatoriana en esa situación. Yo quisiera preguntarte, ¿cómo está respondiendo la danza en ese contexto?, ¿cómo se está manifestando la constante que mueve al ser con

un sentido de totalidad y unión?, ¿cómo responden las artes del cuerpo ante las políticas del miedo que tanto castigan a la carne? ¿Cómo seguir danzando?

Recuerdo cuando desaparecieron a los 43 estudiantes de Ayotzinapa y todo colapsó, lo recuerdo porque sentí el quiebre en mi ser-cuerpo, el estallido social no se dejó esperar y eso trajo consigo más desapariciones, hasta la fecha, pero ahora de periodistas, de aquellos que tratan de indagar la verdad, no la verdad histórica de la que hablaron, sino la del cuerpo presente que manifiesta la responsabilidad compartida. En ese momento, mi estado era el hueco en el estómago, las náuseas, el nudo en la garganta, la incertidumbre, el deseo de ayudar en algo, el impulso de danzar el dolor en comunidad. Salimos muchos a danzar a las calles, en las coreografías de la UNAM contábamos con la garganta desgarrada "1, 2, 3, 4, 5... 43" y sabíamos, como sociedad, que estábamos dejando toda nuestra energía en los escenarios para hacerlos espacio de protesta, no de olvido ni divertimento. Además, siendo jóvenes, teniendo las edades de ellos, sabiendo que también éramos propensos a ser borrados entonces, sabiendo que no sólo eran ellos, sino miles y miles más. Así también en las calles. Creo que esa época fue una de las más contundentes para mi danza, porque me di cuenta de que aunque todo lo corporal es político, ejercer una lucha social a través de la danza es fundamental para visibilizar el delito.

Como te comenté en la carta anterior, para mí decir "el cuerpo en estado danza" es una provocación a reconocer la historicidad de todo lo que se implica en el movimiento, incluyendo las ausencias mismas, y a sostenerlo. Tú hablaste de la "atención", pero me pregunto si realmente es un concepto implícito cuando hablamos de "estados", pues un estado no necesariamente implica de facto a la consciencia ni a la voluntad para darle el foco a nuestro ser danzante, sino que, a mi parecer, más bien es el despertar sensible del fenómeno danzante el que clama atender el estado del cuerpo a través de un ejercicio perceptivo profundo. En otras palabras, "el cuerpo en estado de danza" remite a la preparación, el cuidado, la consciencia y claro, la atención, y entonces ahí es cuando nos abrimos al mundo para estar en él. Habrá que estudiar lo que está antes, durante y después de un estado.

Por ahora debo retirarme a practicar Ashtanga, aquel lugar en el que también he encontrado el continuo, la presencia plena y la posibilidad de sostener el contento en el movimiento. Esta noche tarde te dedico mi práctica, para enviar un poco de flujo en el inhalar y exhalar social del tu entorno.

Abrazos, Amelia, abrazos fuertes y sinceros.

Raissa.

Anexo 33: Carta al Maestro Paco Salvador. Quito D.M. 19 de enero de 2022

Quito D.M. 19 de enero de 2022.

Querido Paquito

¿Cómo estás? Mi carta tiene una fecha, pero realmente la he escrito por partes en varios días. Hay veces que me imagino que me falta mucho por leer para mi tesis y me llega, acompañado por esta pandemia, una necesidad de danzar. Me salen las lágrimas porque todavía estoy atada a un escritorio. Las convocatorias, los procesos que no se cierran con el ministerio y la búsqueda de nuevos financiamientos para las danzas soñadas que deseo aterrizar. La angustia que me provoca que me pregunten en qué institución me encuentro con la danza; aunque, me gustaría que me pregunten en dónde me encuentro en mi búsqueda con la danza. Es muy duro ser independiente y tú lo conoces mejor que yo. Estoy viendo tu puesta en escena de *Taki Onkoy*. ¡Es muy bello por cierto! Sabes que Silvia Federici menciona algo en su libro *Calibán y la Bruja* sobre el Taki Onkoy. Jorge Sanjinés también lo aborda en su film en *La nación clandestina*. Pienso que hay algo en las danzas andinas que eleva el espíritu, que te lleva a otro lugar y, fervientemente, siento que ha sido una forma de resistencia. ¿No es verdad? Cuéntame por favor cómo fue el proceso de tu obra Taki Onkoy por favor. ¿Cómo te imaginaste a las warmis?

Gracias a los lazos con la danza mexicana, en la danza ecuatoriana se ha trasladado la noción de *Cuerpo en estado de danza*. Parece todo tan poético; pero, al mismo tiempo considero que se convierte en algo propio de la “cultura sustitutiva”. Justamente, lo encontré en la primera parte del Libro de la maestra Hilda Islas: *Tecnologías corporales: Danza, Cuerpo e Historia*. Ella parte de una cita de Alberto Dallal para advertir cómo la interpretación generalizada de un texto como *Don Quijote* puede desestabilizar la “percepción directa con el texto”. Así que lo menciona maravillosamente de esta forma: “La obra se ha convertido en sus menciones, hemos sustituido la percepción directa del texto por las interpretaciones de las interpretaciones, sin que el comentarista tenga, la mayoría de las veces, algún contacto directo con lo escrito por Cervantes” (Islas 1995, 10) Entonces pienso que lo mismo puede pasar con la noción de *cuerpo en estado de danza*; pues casi todos los bailarines lo mencionan en la clase; pero realmente, ¿sabemos qué es? Acaso nos detenemos para pensar algo que, por muy poético, lo mencionamos y lo mencionamos hasta desgastarlo. A veces la palabra puede ser tan profunda, otras veces hiriente y vacía.

Cierra los ojos, por favor y dime tú ¿Qué te imaginas qué es el *Cuerpo en estado de danza*? Así no más y ¿cómo lo sientes y cómo te lo imaginas?

Un abrazo danzado

Rosa Amelia.

Anexo 34: Respuesta del maestro Paco Salvador. Ibarra 5 de julio de 2022

Ibarra 5 de julio de 2022.

El cuerpo en estado de danza es un ejercicio espiritual que te lleva lejos, te compromete con lo que quieres, como un acercamiento a la luz y a un tiempo interior libre

En Muyacán, con base en la experiencia descubre que en el runa andino todo está relacionado con imágenes del mundo natural de lo vivido, de lo sentido, en el sueño y en la percepción sensible de un cosmos cultural particular y significativo. Cada cultura ha construido un tipo expresivo corporal, gestual y textual reconocible; con el que elaboran movimientos y significaciones específicas en un campo llamado Pacha, (universo). La fisiología indo latinoamericana, en su arquitectura corporal enfatiza un cuerpo más real y menos volátil o etéreo como pondera el ballet.

En las sociedades tradicionales el cuerpo es una composición holística, no se fragmenta, comparte con el cosmos la naturaleza, la comunidad. Es una imagen de sí mismos, toma un sentido de parentesco y participación de la totalidad del mundo viviente, da cuenta de huellas de participación con elementos naturales: tierra, agua, aire, madera, fuego, que curan, afirman la correspondencia del cuerpo humano con el cosmos. El principio andino de reciprocidad, se manifiesta a nivel práctico y ético: a cada acto corresponde como contribución complementaria un acto recíproco, entre seres humanos y naturaleza. En regiones andinas el culto a la danza es un deber cósmico, refleja un orden universal del que el ser humano forma parte.

En el fondo, se trata de una "justicia natural" del intercambio de bienes, sentimientos, personas y valores. Probablemente la clave de este saber hacer sea la eficacia comunicativa de la danza para vivir, pedir, agradecer, sanar, celebrar, homenajear como actos rituales de justicia que van desapareciendo en las sociedades urbanas, cada vez más destradicionalizadas (Estermann 1998, 25).

El hombre participa en el lazo social no solo mediante su sagacidad y sus palabras, sus empresas, si no también mediante una serie de gestos, de mímicas que concurren a la comunicación, a través de los innumerables rituales que pautan el transcurrir de lo cotidiano (Breton 2007, 25).

La filóloga ecuatoriana Ileana Almeida, indica que:

...en la sociedad quichua, se expresan ideas espaciales que son complementarios a estas otras palabras que expresan ideas temporales, las primeras unidades quichuas de medición están vinculadas con las partes del cuerpo o con su movimiento... las relaciones espaciales y temporales se expresan muchas veces con

las mismas y pocas palabras, por ejemplo, el término: Pacha = universo, tiempo espacio, mundo, karu = lejos, suni = largo, ukcu = profundo, adentro, kinra = ancho, anan = arriba, urin = abajo chuyto = ovalado, elíptico, muyu = círculo, redondo, chekay = derecho, chaupi = mitad, centro, medió (Almeida-Vélez 2005, 57).

Se reconoce también que en la semántica espacio temporal de la noción detrás en el pensamiento indígena andino tiene una particular interpretación:

"huasha" es lo oculto y significa también pasado, que se representa en la espalda, "huasha". Sujeto a este campo de fuerzas, que definen las condiciones de enfermedad y sus equilibrios de salud, se encuentra el organismo humano, el cual a su vez reproduce en su propia anatomía, como un microcosmos, estas diferentes dimensionalidades del espacio, en donde intervienen también sus propias fuerzas centradas en la sangre "Yahuar" (Sánchez-Parga 1988, 191 ss).

En el mundo andino las palabras no son cárceles, encierran en diferentes niveles metáforas y polisemia entre principios simbólicos de múltiples significados:

para desentrañar, desenterrar, en ese juego, trabajo de profanación y desciframiento, hacer surgir los signos ocultos, que aguardan en nuestra memoria para así conocernos mejor en base a nuestros orígenes, con los cuales el intérprete andino debe reflexionar, participando en la performance como individuo que se incorpora a ellas (A. Kurapel 1999, 57).

Bajo estas consideraciones, las personas andinas vinculadas al teatro o la danza, damos particular importancia al concepto de *lugar* o *espacio*, somos seres situados por un deseo indisociable de dar una dirección de existencia a los personajes que se encarnan,

La relación entre el espacio y la memoria que de acuerdo a Keirh Basso (1997: 5-7):

ha señalado la importancia del concepto de *lugar* o *espacio* en nuestras memorias del pasado: 'construir lugares' (place making), es una estrategia universal de la imaginación histórica por la cual las memorias verbales y visuales del lugar se convierten en una forma de construir el pasado, las tradiciones y las identidades personales y sociales, citado en (Muratorio 2005, 139).

... la parte de realidad que subyace en la fantasía nativa, y en la ilusión etnológica donde la organización del espacio y la constitución de lugares son, en el interior de un mismo grupo social, una de las modalidades de las prácticas colectivas e individuales que trasmuta a la persona, forman al individuo (A. Kurapel 1999, 57).

De allí que los cuerpos para la danza no se olvidan del espacio, es el lugar de quienes interpretamos en un escenario, y que ocupan los personajes en el performance y van desarrollando un discurso visual que se sostiene en la gestualidad de lo natural y lo cotidiano, donde viven, narran, lo defienden y bailan.

Los trabajos sobre memorias sociales antiguas son contruidos desde una visión espacio-temporal donde el pasado se localiza "detrás" del observador y en la que el proceso histórico se mueve "hacia delante", es decir a la manera occidental. Los indígenas tienen otra manera de construir la memoria y la tradición donde el pasado este "frente al observador" y se mueve "en retroceso". En el Taky Onkoy, los muyacanes dimos énfasis a la historia familiar de cada uno, recurriendo a la religiosidad profesada a nuestros ancestros para resignificarlo ritualmente. Un juego de adhesión al pasado, imaginando sensaciones antiguas, con una ideología típicamente andina de saber vivir todos los días re existiendo, como ahora ante las culturas modernas.

El Taki Unquy, se basaba en la creencia que las huacas abandonadas por la expansión del cristianismo, podían tomar posesión de los indígenas a través del éxtasis iniciático generado por la danza y el ayuno ritual, de ahí que Taky Onkoy significa "enfermedad de la danza o el canto" ceremonias como esta, vencia al dios europeo y anulaba el bautismo para ellos. Así, el objetivo de este movimiento era derrotar al Dios católico, recuperar a los indígenas bautizados y expulsar a los españoles. Luis Millones (Millones 2007, 17, 21, 23).

Los hechos originarios de Huamanga, encendieron la memoria intuitiva, suscitaron proposiciones para expresar la vertiente original que conforma nuestra manera de ser. Evocando celebraciones y gestualidades protocolares religiosas insertas en la tradición que guardan los descendientes actuales. La puesta en escena en base a sensaciones y emociones suscitadas por textos históricos referidos a estos hechos, y otros sobre ancestros del panteón andino: los monumentos de Tiahuanaco, Sacsayhuamán, Cochasquí, en el paisaje de los Andes.

Esta ductilidad es la que remite diversas interpretaciones de ellas, dan razón de la popularidad que aún goza el Taky Onkoy, y otros temas surandinos, que sirven para dar nociones cambiantes del tiempo y la historia, - en ellas el tiempo cíclico y el tiempo histórico lineal-, coexisten en armonía para retratar las memorias del pasado.

El movimiento escondía una realidad más allá de la creencia de culto a los ancestros. Fue productor de acciones rebeldes y sentidos de impugnación que generaron altercados ante las autoridades coloniales. Fue una estrategia que aspiró crear un sistema de oposición al sometimiento de los colonizadores. En la persistencia de la tradición y la memoria la Allpa mama, o Pacha (tiempo-espacio), dan pie a maneras de comprender el pasado, sentido al presente y contemplan el futuro. Las percepciones se encuentran en variedad de textos que aparecen y circulan en distintas regiones y en diferentes épocas, donde se comprueba que la persistencia de la memoria y la tradición aún afectan en las concepciones populares del

tiempo y destaca la multiplicidad de significados que genera la idea de la tradición, así como los incontables usos que se han hecho de ella.

Anexo 35: Carta sin enviar a Paco Salvador. Quito D.M. 11 de mayo de 2022

Quito D.M. 11 de mayo de 2022

Querido Paquito,

Te escribo y no sé cómo decirte pues espero tu respuesta a mi carta.

Lo más duro de realizar una maestría son las horas interminables que te sientas a leer y escribir. Añoro bailar y siento que mi cuerpo me cambia. Sé que me toca comenzar a bailar desde el principio. Añoro los días en que con la música bailaba y no había nada más importante que eso.

Parecería que una misma se mortifica por estar en un escritorio en lugar de bailar. Desde que amanezco es como que despierto con una deuda pendiente.

No bailar es cómo el ataque de un unicornio. Ves con tus ojos el dolor de tu víctima. Yo me veo en un círculo vicioso, clavada a preguntas que me gustaría resolver pero que no terminan. El escritorio me recoge varias veces al día para escribir una tesis, un proyecto o una aplicación sobre danza, cuando yo adoraría seguir escribiendo en el aire con mis brazos.

En un ensayo, reciente, de *La ciudad de las mujeres innobles* ([2017]) escribí lo siguiente en mi diario:

Curioso, cómo en la danza percibo, segundos antes, cómo va ser la ejecución de un movimiento. ¡Cómo si la soñara o cómo si la danza necesitase ser soñada! Incluso, con los ojos abiertos, me imagino la sensación de mi cuerpo en un futuro; y, al mismo tiempo, sentir lo que estoy descubriendo y que inmediatamente se hace pasado. Cuando pasa eso, curiosamente, no tengo edad, pero danzo recordando, asociando y edificando mi posible futuro.

Ya mismo parto a México y eso es un respiro para mí porque sé que voy a estar con mucha danza.

¡Te quiero mucho Paquito!

Rosa Amelia.

Anexo 36: Foto del cuaderno de viaje de la autora "México 2022".

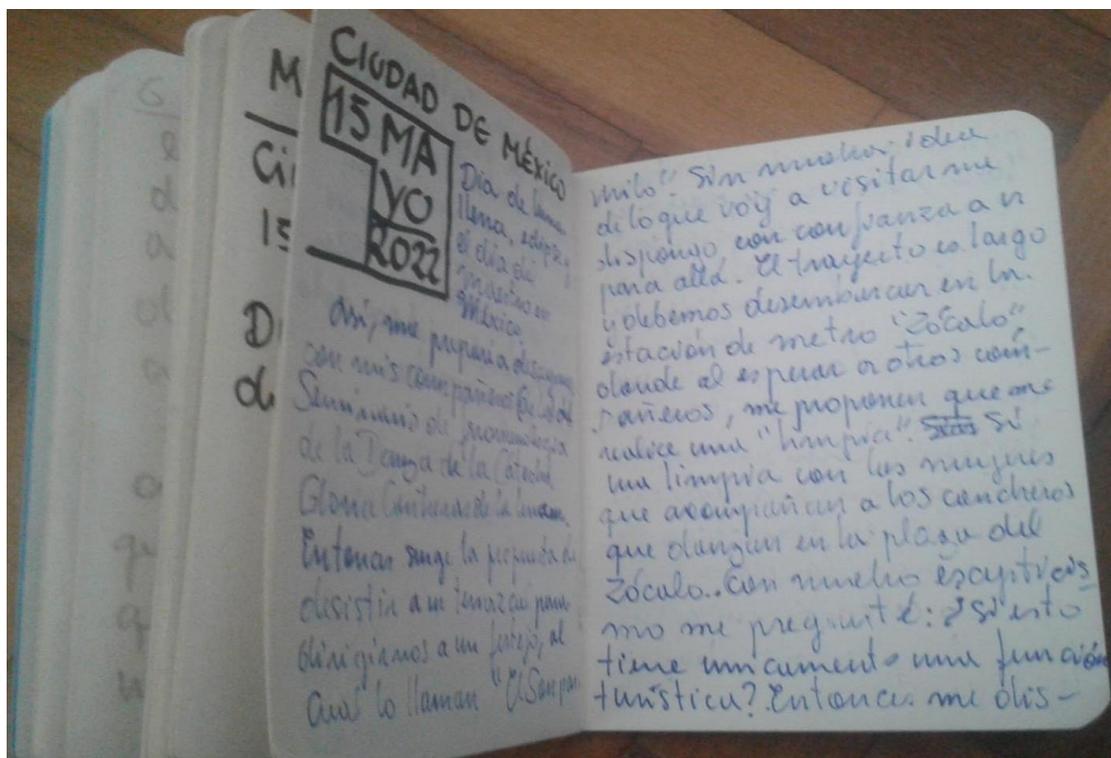


Figura número 15: captura de pantalla realizada por la autora de su diario de viaje.

