

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría de Investigación en Estudios de la Cultura

Mención en Artes y Estudios Visuales

Devenires del movimiento auténtico

Natalia Buñay Velasco

Tutora: Alicia del Rosario Ortega Caicedo

Quito, 2025

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional		
	Reconocimiento de créditos de la obra	
	No comercial	
	Sin obras derivadas	
Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia		

Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Natalia Buñay Velasco, autor de la tesis intitulada “Devenires del movimiento auténtico”, mediante el presente documento dejo 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 Magíster en Estudios de la Cultura, Mención Artes y Estudios visuales 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.

22 de enero de 2025

Firma: _____

Resumen

Devenires del movimiento auténtico es una investigación que plantea crear un corpus textual que dé cuenta de cualidades de la práctica del movimiento auténtico que no he encontrado estudiadas, pues su abordaje se limita al campo de la danza movimiento terapia. Desde los estudios culturales y visuales —a través de planteamientos como el giro corporal/sensorial/afectivo, blanquitud, descolonizar el inconsciente, el otro, devenir animal/ vegetal, oclocentrismo y antropología de la imagen— propongo un diálogo entretejido y a la par con el conocimiento, reflexiones y experiencias de Viviana Sánchez, Denise Neira, Nadyezha Loza, integrantes del *Colectivo Bruma acción/reflexión en movimiento*, Marcela Correa y Vanesa Guerrero, artistas independientes de la danza, quienes emplean esta práctica en sus investigaciones/creaciones.

Este corpus textual construido a varias voces también es testimonial, pues incluye mi propia vivencia de esta práctica a lo largo de 13 años, tanto como practicante, acompañante de la práctica y artista escénica que usa el movimiento auténtico como recurso de investigación/creación. Se apoya en conversaciones, imágenes y análisis de bitácoras de trabajo que develan que el movimiento auténtico puede ser analizado y profundizado desde los estudios culturales y visuales que acogen, visibilizan y dan materialidad a los devenires de esta práctica encarnada, relacional, creativa y emancipatoria de lo sensible.

Palabras clave: ecoar, diada moviente/testigo, descolonizar, otredad, sensorial/afectivo, devenir.

Agradecimientos

A mis padres y hermanos por su amor incondicional. Por nunca negarme su ayuda y estar para mí. A mi Nunis por su paciencia, espera y ánimos. Gracias hijo amado. Gracias por todo Sergio.

A Vivi, Dee, Nady, Vane y Joha por su cariño y presencia. Es un regalo contar con su amistad y compartir la danza que tanto nos convoca. Les quiero y admiro.

A Marcela, por su apoyo, confianza e inspiración y porque me mostró el movimiento auténtico del cual ahora puedo escribir.

A mis amigos de la vida que me han acompañado en este proceso. Gracias por la escucha atenta, los consejos, los ánimos, las risas, los silencios y su presencia.

A mi querida tutora Alicia. Sin ella no sé si lo hubiera logrado. Gracias por confiar en mí y dejarme ver lo que no veía. Gracias por el impulso para crear desde el sentir y las palabras.

A mis profesores Santiago Cevallos y Alex Schlenker, por estar siempre dispuestos a responder mis dudas y mostrarme como comprenderlas mejor. Gracias por su disposición y generosidad.

A mis lectores de tesis, Alex Schlenker y Angélica Ordóñez por su minuciosa y cuidadosa lectura que me ayudó a ampliar mi comprensión sobre mi práctica, su contexto e implicaciones.

Y a la Universidad por confiar en mí. Sin su apoyo no hubiera podido transitar esta etapa de mi vida.

Tabla de contenidos

Introducción.....	11
Capítulo primero: Espiritualizar el cuerpo, corporizar el espíritu. Creación escénica desde el movimiento auténtico de las obras <i>La escucha</i> (2011) y <i>Gravis, diálogos sin diálogo</i> (2012) del grupo de danza <i>Talvez</i>	15
1. El movimiento auténtico	17
2. <i>Ecoar</i> : ser moviente y aprendiendo a ser testigo	26
3. Imágenes del movimiento auténtico: Expresión visual del diálogo entre consciente e inconsciente	35
4. Horizontes. Creación escénica desde el movimiento auténtico. La experiencia y saber del grupo de danza <i>Talvez</i>	43
Capítulo segundo: Constelando el MA desde la experiencia y el saber de Viviana Sánchez, Nadyezhda Loza, Denise Neira y Natalia Buñay, miembros del Colectivo <i>Bruma</i> , acción/reflexión en movimiento.	55
1. Desaprender la danza contemporánea/descolonizar el inconsciente. De la mano con Viviana Sánchez, Suely Rolnik y por un momento también con Bolívar Echeverría.....	57
2. Yo era mi garganta, lo sensorial/afectivo	64
3. De la mano con Marie Bardet.....	69
4. De la mano con Nadyezhda Loza y Merleau Ponty. “La relación silenciosa con el otro”	76
5. Detrás de una imagen de Viviana, también hay una gallina.	81
6. Recuerdo un acantilado. De la mano con Denise Neira	84
Conclusiones.....	95
Obras citadas.....	99

Introducción

El movimiento auténtico es una práctica simbólica encarnada —se vive en y a través del cuerpo—, relacional —necesita de otro—, meditativa y creativa. En ella se experimenta un diálogo e interrelación entre el mundo interno subjetivo, conocido como inconsciente y el cuerpo, así como su expresión a través del movimiento, palabra, escritura, escultura, imagen. Los materiales surgidos en la práctica del movimiento auténtico pueden ser usados como puntos de partida para procesos de investigación/creación escénica.

Hace 14 años (2011), Marcela Correa, bailarina, coreógrafa, danza terapeuta y directora del *Grupo de Danza Talvez*, me invitó a formar parte de esta agrupación. Mientras trabajé con ella, conocí la práctica del movimiento auténtico y su uso como herramienta creativa. Posteriormente, como parte del *Colectivo Gatos en la barriga* (2012), pude continuar explorando en esta práctica guiada por Esteban Donoso, bailarín, psicólogo y coreógrafo, quien la utilizó en procesos de investigación en movimiento y creación de varias obras. Es en el *Colectivo Bruma, acción/reflexión en movimiento* (2017, hasta la actualidad), donde con mis colegas, Viviana Sánchez, Nadyezhda Loza y Denise Neira, asumimos el Movimiento Auténtico (MA) como una herramienta de entrenamiento y de investigación/creación con mayor detenimiento. Pudimos crear algunas variantes en su uso como recurso en la indagación del movimiento y creación escénica, que me permitieron vislumbrar aún más potencialidades en su abordaje.

Durante estos procesos, simultáneamente continué explorando y aprendiendo sobre esta práctica que me cautivaba y en torno a la cual mi quehacer artístico estaba constituyéndose. Fue así como pude realizar una formación intensiva de la misma con Karin Fleischer (2018), creé *Exuvia* y *Cicatriz* (2018), obras en pequeño formato, basadas en el MA. Hace 5 años propongo espacios de encuentro para realizar la práctica del MA a manera de talleres introductorios y sesiones permanentes.

Estos acercamientos e investigaciones basadas en el MA fueron despertando en mí varias inquietudes y observaciones. Pude intuir que el MA, además de su concepción terapéutica, tiene otras aristas e implicaciones —políticas, estéticas, culturales, sensoriales— que no se encuentran teóricamente planteadas y que no podía responder, pues las investigaciones existentes sobre el MA se reducen al campo de la danza movimiento terapia, donde se desarrolla ampliamente. Las cualidades que considero inherentes al MA y que planteo propician ciertos devenires —enunciados más adelante—

no son abordadas por quienes han escrito sobre esta práctica. De tal modo que es muy difícil contar con información que permita visibilizarlos, comprenderlos y pensarlos en contextos de diálogo y reflexión necesarios en el ámbito dancístico. Por tal razón, surge en mí la necesidad de investigar planteamientos teóricos, conceptuales del campo de los estudios culturales y visuales que me permitan crear un corpus que visibilice y dé palabras a estos devenires que intuyo son inherentes al MA.

Los estudios de la cultura y, específicamente de las visualidades constituyen un abordaje pertinente para dilucidar las intuiciones que la práctica del movimiento auténtico ha provocado en mí. Investigar y crear un corpus textual que materialice los devenires del MA me permitirá, desde estas áreas del saber, complejizar y profundizar el conocimiento y ejecución de esta práctica, así como resaltar su pertinencia en procesos de investigación/creación y reflexión sobre el cuerpo, la danza y la creación ya que esta puede ser entendida no como un saber/verdad dada y definitiva, sino como una práctica creativa en indagación permanente, que posibilita procesos terapéuticos y creaciones escénicas que responden a contextos e intereses específicos.

La concepción y metodología de trabajo del MA constituyen una postura micropolítica que evidencia condicionamientos estéticos/funcionales, narrativas sociales de productividad y expectativas que atraviesan al cuerpo, su movilidad y expresividad, particularmente en el ámbito de la danza. El MA cuestiona estos discursos normalizados, los desafía y transforma desde un saber interno intuitivo alojado en el cuerpo (que esta práctica permite vivenciar), el mismo que pone de manifiesto necesidades, deseos y potencias creativas propios de cada ser. Así, el MA es una propuesta emancipatoria de la subjetividad y lo sensible, y con ello de una potencia para la reconfiguración del ser, nunca fija o determinante, sino transitoria en permanente construcción y reinención. De este modo, a través del MA —experiencia encarnada, relacional y procesual— es posible pensar conceptos como blanquitud, descolonización del inconsciente, otredad, giro sensorial/afectivo y devenir.

En esta investigación, vuelvo en el tiempo, junto a Vanesa Guerrero, Marcela Correa, ambas artistas independientes y mis compañeras de *Bruma*, para recordar lo que significó para cada una el uso del MA en nuestros entrenamientos y procesos creativos personales. A través de nuestras conversaciones y los escritos que las acompañaron, saco a la luz un saber que hemos ido descubriendo/construyendo a lo largo de varios años de investigación/creación y pensamiento compartido sobre nuestros intereses creativos, que se apoyan entre otras herramientas en el MA. Por lo tanto, en esta

investigación me interesa plantear un corpus textual, creado a varias voces, que visibilice los devenires del MA. Este será un entretejido de conocimientos, reflexiones y experiencias de las artistas que conforman esta investigación, así como de planteamientos, conceptos de los estudios culturales y visuales que me interesa analizar pues dan cuenta de aspectos del MA que no he encontrado referenciados.

Las vivencias de las artistas mencionadas, constituyen un aporte imprescindible en la construcción de sentido de mis intuiciones, además de ser lugar geo político de enunciación del saber del MA. El corpus textual resultante de esta investigación me aporta perspectivas nuevas para el planteamiento del MA, tanto en su práctica regular como en la investigación/creación en danza y los procesos pedagógicos que la acompañan. El ámbito terapéutico del movimiento auténtico puede encontrar soporte y mayor desarrollo en los conceptos y planteamientos teóricos de los estudios culturales y visuales que componen este corpus textual.

Devenires del movimiento auténtico enuncia el saber del MA, entendido como potencia crítica/reflexiva y de creación de sentido que, al enlazar movimiento, meditación, presencia para el otro, imagen, escritura y palabra, propicia una construcción simbólica y estética propia en quienes lo practican. Estas escapan a la imitación y normatividad impuestas socialmente y son respuesta de lo más genuino e indómito en el ser, su saber intuitivo corporal.

Por otro lado, uno de los principales intereses de esta investigación es registrar el conocimiento que las artistas de *Bruma, acción/reflexión en movimiento*, Marcela Correa y Vanesa Guerrero, han desarrollado en sus procesos de investigación/creación gestados desde el MA y, así, poner en palabras y valor el saber que estas artistas disponen sobre esta práctica. Finalmente, materializar y fundamentar los devenires del MA que me interesa aprehender, requiere crear un diálogo a la par entre el conocimiento de estas mujeres artistas y el de los autores de los estudios culturales y visualidades necesarios en esta investigación.

Devenires del MA, se basa en la Investigación Acción Participativa (Borda et al. 1991) por lo que se utilizaron conversaciones con las artistas del *Colectivo Bruma, acción/reflexión en movimiento*, quienes usan el movimiento auténtico como recurso de investigación coreográfica y de entrenamiento corporal. Sus relatos hicieron énfasis en el proceso de *8 cuerpos*, que usó el MA como recurso exploratorio de las obras a crearse por cada una de ellas. De igual modo, se recurrió a las técnicas orales a través del testimonio, el trabajo con imágenes y el registro de experiencias contenidos en diarios de

trabajo y conversaciones de Vanesa Guerrero, bailarina independiente que ha realizado por varios años prácticas regulares de MA. Por último, también se profundizó en la entrevista realizada a Marcela Correa, directora del grupo de danza *Talvez*, que trata sobre el uso del MA como herramienta de creación en las obras *La escucha* (2011) y *Gravis, diálogo sin diálogo* (2012). Ya que esta investigación tiene un carácter testimonial, se usan materiales contenidos en mis diarios de trabajo desde el año 2011 hasta la presente fecha. La información que surgió de las artistas fue puesta en diálogo y se articuló con los conceptos pertinentes para la comprensión del MA en sus múltiples connotaciones.

El primer capítulo de esta investigación está centrado en la descripción de la práctica del MA y su metodología de trabajo. Hace un énfasis especial en la diada moviente/testigo y su relación de *ecoar*, o resonar empático desde el cuerpo. Hay un acercamiento puntual en el estudio de las imágenes sensoriales y en movimiento que emergen en esta práctica, pues me interesa destacar la importancia de reconocerlas como imágenes sensibles con contenido emocional y no un registro de la experiencia del MA. Finalmente, a partir de una cálida e interesante conversación con Marcela Correa se describe la importancia del uso del MA como recurso coreográfico en el *Grupo Talvez*, y se enfatiza en el saber que Marcela dispone de esta práctica, lo que sin duda constituye una manera de conocer a mayor detalle el MA y sus abordajes en la creación escénica.

En el segundo capítulo se despliegan intuiciones del MA que pueden esbozarse como sus devenires. En un diálogo entre pares, el conocimiento de mis colegas de *Bruma, acción/reflexión en movimiento* y autores como Suely Rolnik (2014 y 2019), Bolívar Echeverría (2010), Merleau Ponty (1945), José Ezcurdia (2019), Marie Bardet (2021), entre otros, me permite ir construyendo un corpus textual para materializar los devenires que sus relatos evidencian. Así se sugieren devenires: descolonizador/desaprendizaje, mancomunidad, otredad, meditativo, animal y vegetal.

Capítulo primero

Espiritualizar el cuerpo, corporizar el espíritu. Creación escénica desde el movimiento auténtico de las obras *La escucha* (2011) y *Gravis, diálogos sin diálogo* (2012) del grupo de danza *Talvez*

Me pregunto cómo dar forma escrita a una vivencia sensible, corporal, imaginativa, emotiva, creativa que me resulta complejo describir por sentirla y experienciarla abstracta, efímera y múltiple. El MA es complejo, cuestionador, desafiante pero también es aprendizaje, potencia creativa y trascendencia. ¿Qué palabras pueden dar cuenta de un lugar/tiempo/experiencia interna, única e irrepetible que sucede en movimiento, silencio, intimidad y compañía? Lugar/tiempo/experiencia que revela el mundo subjetivo de quien realiza la experiencia y sus devenires.

El giro corporal en los Estudios Culturales me permite enmarcar el MA para comprenderlo más allá de sí mismo, en su relación y pertinencia con los debates contemporáneos que tienen al cuerpo, el movimiento, la performatividad y sus saberes en un lugar central de la aprehensión e interacción con el mundo. De manera muy general (pues el giro corporal es un tema que excede a esta investigación) puedo mencionar que, desde esta perspectiva, un punto importante en el campo del arte hace referencia al conocimiento encarnado, experiencia vivida, diferente al pensamiento racional y lingüístico. Siguiendo a Julia Castro (2011, 4-6) quien parte de autores como Csordas y Merleau Ponty esta encarnación es:

entrecruzamiento entre la cultura y el sujeto anidado en la condición corporal existencial. Se basa en el reconocimiento del encabalgamiento existente entre la cultura (necesaria para hacerse humano) y el cuerpo (en el sentido de cuerpo viviente) [...] ‘ser-en’ y ‘ser del mundo’ [...] La unidad con el mundo vivida por el sujeto se desenvuelve y se actualiza a través del cuerpo propio. De esta manera, la cultura no reside únicamente en los objetos y en las representaciones, sino también en los procesos corporales sensibles y de percepción, en los cuales deviene en subjetividades y corporalidades.

En este sentido el MA enfatiza el movimiento y ser cuerpo en el mundo como un modo de pensamiento, conocimiento, registro de memoria, creación de estéticas propias, desde la dimensión de lo sensible. Así, en esta investigación asumo el MA como una práctica que tensiona “la vigencia de modos de concepción respecto al ‘cuerpo’ basados en el pensamiento dicotómico fundante del paradigma del cuerpo en occidente [...]entre

las prácticas de la danza clásica, la danza contemporánea y la expresión corporal” (Castillo 2015, 13).

El uso del MA corresponde a una necesidad personal y de quienes sustentan esta investigación, por traer de regreso a nuestra práctica personal tanto de entrenamiento, investigación y creación, la conciencia, organicidad del cuerpo y la búsqueda de una movilidad propia afín a nuestros intereses escénicos. De este modo pudimos contrastar la vivencia de un cuerpo que es danza (MA) frente a un cuerpo que es medio, representa, y debe asumir la exigencia de un virtuosismo/eficiencia técnica como requisito principal al servicio de danzas demasiado estructuradas y centradas en la forma.

A la luz de lo que implica el giro corporal, se puede reconocer en primer lugar, la significancia que el MA tiene como proceso de auto conocimiento, auto transformación y emancipatorio en relación con el otro. Del mismo modo, permite resaltar su condición micropolítica para construir y desarrollar prácticas de subjetividad sensible encarnada y la vivencia corporal de la vida, donde el otro importa. Finalmente, teniendo en cuenta este marco contenedor del giro corporal, se puede advertir que en el MA no hay separación entre el pensar, hacer, sentir, imaginar, mover, crear, siendo esa interrelación una de sus potencias y modo de generar conocimiento. “El encuentro entre danza y técnicas de conciencia corporal está en el estado de meditación que proporciona la danza e implica la búsqueda de un ‘cuerpo en devenir’ frente al ‘cuerpo dado’, [...] despejando una vía hacia una serena autonomía de la conciencia corporal [...] [que deja de lado] automatismos empobrecedores” (Brozas 2013, 279).

Entonces, parto por dar a conocer qué es el MA y su metodología de trabajo. Asimismo, planteo qué puedo aprehender de las imágenes sensibles, corporales y en movimiento que surgen en esta práctica a partir de Hans Belting y su planteamiento de antropología visual. Finalmente, presento un acercamiento al uso del MA como herramienta de investigación/creación escénica por parte de Marcela Correa, directora de Grupo de danza Talvez.

Estos aspectos del MA son los hilos que me permiten entretejer este primer capítulo a modo de destellos/aproximaciones/bosquejos de la profundidad e implicaciones que la práctica genera en quienes la realizan y utilizan como recurso creativo y de investigación.

1. El movimiento auténtico

Virginia Wolf (1994, 168) se pregunta: “Pero cuando el yo le habla al yo, ¿quién habla?...”. Me pregunto si la respuesta es: ¿El inconsciente?,¹ ¿el sí mismo?,² ¿o existe un diálogo?

¿Quién habla, cuándo el yo le habla al yo?, es una interrogante que para mí atraviesa al MA y que me permite ir abriendo y transitando un camino de profundización en lo que significa esta práctica y su potencialidad. Encontrar una posible respuesta es viable en el caminar encarnado y relacional que se da en esta práctica y que se manifiesta a modo de revelación creativa, también encarnada. Encarnación posible porque la vivencia es en y a través del cuerpo y su movimiento, y relacional porque no puede darse sin un otro que haga factible la vivencia del MA con su presencia, acompañamiento y atestiguamiento.

Desde la experiencia del movimiento auténtico cuando el yo le habla al yo, la pregunta de quién habla es una posibilidad para pensar el diálogo existente entre el mundo interno subjetivo (psique, inconsciente) y el mundo exterior del ser³ (cuerpo). Para María Fernanda Rodríguez (2017) el MA es la manifestación visible de la dimensión invisible de la persona que realiza la práctica, la cual refleja y es expresión de un impulso originado en un plano muy profundo del ser. Este impulso puede ser kinestésico, visual, sonoro, auditivo, imaginativo, emocional o táctil y, que al seguir la motivación interna que lo genera, se materializa en movimiento, imagen/símbolo, palabra y vínculo. Así, la práctica del MA constituye un puente en el que confluyen, se interrelacionan y dialogan encarnada

¹ El inconsciente es un concepto amplio y complejo. Para Jung es "un concepto psicológico límite que engloba todos aquellos contenidos o procesos psíquicos que no son conscientes, o sea, que no están referidos al yo de manera perceptible, [...] está constituido primariamente por contenidos olvidados o reprimidos" (Jung 2008 citado en Huerta 2018, párr. 10). Sin embargo, el aspecto del inconsciente que para esta investigación me interesa manejar es el que se refiere a este como “la fuente de intuiciones que pueden inspirar al pensamiento racional [...]. Es también la fuente de todas las emociones e impulsos”. (Toynbee 2008, párrs. 2-3). El inconsciente como lugar de las potencias creativas del hombre.

² “Factor de guía interior que es distinto de la personalidad consciente” (Jung 1966, 162). Para este autor el sí mismo es la fuerza impulsora predominante de la psique: “es la Gran Personalidad, en última instancia incognoscible, vinculado a un sentido universal de unidad cósmica. [...] Jung lo representó como una estructura psíquica, un proceso de desarrollo, un postulado trascendental, una experiencia afectiva y un arquetipo. [...] Se ha representado como la totalidad del cuerpo y la mente, la imagen de Dios, la experiencia de sentimientos abrumadores, la unión de los opuestos, la totalidad y una fuerza dinámica que guía al individuo en su viaje por la vida” (Schmidt 2022, párr. 2).

³ Aunque el término *ser* es un concepto complejo ampliamente estudiado en los campos de la filosofía o psicología, para mi investigación recurriré a las acepciones que se refieren a persona, sujeto o individuo.

y creativamente las dimensiones corporal y psíquica de la persona, permitiendo la expansión de la consciencia a través de una experiencia corporal.

Mi encuentro con el MA fue una revelación. El yo que hablaba a mi yo era muy claro. No se expresaba con palabras, lo hacía desde el movimiento, las sensaciones y el sentimiento, y mi otra yo, atenta, consternada y extrañada atestiguaba lo que acontecía. El diálogo entre mis yoes vivido en mi cuerpo era escuchado, acogido y danzado en plenitud. Podía experimentar la potencia creativa del yo que hablaba a mi yo por medio del movimiento, la presencia sin juicio de quien acompañaba mi experiencia y *algo* que no se nombrar que me trascendía y conmovía.

Recuerdo el primer diálogo encarnado que pude experimentar, este fue en mi primer ensayo de la obra *La escucha*, del grupo de danza Talvez, realizada en el 2011, en la cual participé como bailarina creadora. Su coreógrafa Marcela Correa recurrió al MA para realizar su proceso de creación. Mientras realizaba la práctica, de pronto tuve la certeza de haber llegado a mi primera casa -mi cuerpo-, de una manera que no lo había hecho antes. Era yo misma mientras habitada un tiempo y un espacio diferente, extra cotidiano. Las formas estéticas, la técnica corporal, los fraseos⁴ de danza contemporánea a la cual me dedicaba, desaparecieron y me descubría a mí misma siendo movida por *algo* que no eran mi razonamiento, mis expectativas o mis ideales, sino *algo* que me revelaba una movilidad y una danza que surgían de un lugar desconocido pero vital en mí.

Mi cadera y mis omóplatos conducían la experiencia a un ritmo muy lento, la calidad de sus movimientos era sostenida y muy delicada. Imaginaba que cada célula de mi cuerpo encontraba su espacio. Podía percibir lugares de mi cuerpo que no había sentido anteriormente, al igual que a la totalidad de mis sentidos. El oído, el tacto y el gusto estaban muy activos. La visión se tornó hacia adentro, se volvió interna.

La conciencia estaba presente y mientras me dejaba ser en movimiento, reflexionaba cuánto me habían condicionado los estereotipos de la danza contemporánea, cuán difícil me resultaba interpretar los requerimientos de algunos coreógrafos a través de fraseos de danza establecidos y cuán valioso era para mí encontrarme con obras que muestren un mundo más íntimo y personal. En este diálogo escuché con mucha gratitud al yo que estaba hablando a mi yo, el cual recibía como respuesta movimientos, lágrimas, suspiros, anhelos. A partir de entonces, no he dejado de aprender y practicar.

⁴ Se conoce como *fraseo de danza* a una secuencia de movimientos con características específicas.

El primer referente teórico que encontré fue el de Karin Fleischer (2020, párr. 1) para quien el MA es un “abordaje corporal simbólico que posibilita la apertura y expresión creativa de contenidos del inconsciente, a través del cuerpo, [el movimiento] y la función imaginativa de la psique”. El siguiente fragmento contenido en mi diario de trabajo y que corresponde al proceso de creación del unipersonal *Exuvia*, realizado en 2018, dentro del Proyecto Analogía, en el cual partí del MA para su investigación, puede reflejar esta comprensión: “mi cuerpo quiere tierra. Entre subir y la tierra. No el cielo ahora, ahora la tierra. Volar con raíces. Prestar atención al trabajo de piso”. El símbolo personal de la raíz fue estructurante en este proceso creativo, a partir de este pude investigar en el movimiento y sus cualidades. Sentí curiosidad por experimentar qué sería ser un cuerpo raíz y cómo podría ser su movilidad. Quise ir más allá de una primera exploración en la que asociaba mis pies como raíces y su relación con el trabajo de piso, manteniendo esta imagen de estar afianzada en él, como una planta, pues me resultaba gráfica y obvia.

Por otro lado, el trabajo en el piso me era familiar y cómodo, y aunque esta necesidad surgió en el MA quise poder habitarlo sólo por momentos para dialogar con el espacio de arriba, la verticalidad. A lo largo del proceso me interesó concentrar mi investigación en las imágenes de volar con raíces y entre subir y la tierra, porque me implicaban mayores posibilidades de movimiento: estos eran lentos y sostenidos, muy minuciosos. Estas cualidades me permitieron comprender su relación con el espacio escénico y así intentar profundizar más en este diálogo. Me preguntaba, cómo a partir de estos movimientos puedo habitar el espacio, lo cual me llevó a percibir una posible atmósfera de la obra.

El MA también puede ser comprendido con la metáfora del viaje que Betina Waissman (2024,7) propone para pensar en esta práctica. Waissman dirá que es “[u]n ‘viaje’ hacia lo desconocido, lo misterioso, lo sagrado” que habita en el ser, a través del cuerpo y el movimiento. Para la autora este tránsito implica acceder al inconsciente de manera consciente, para recibir sus mensajes/contenidos e integrarlos a la consciencia.

Este viaje hacia adentro que no excluye el exterior siempre será único, por lo tanto, nuevo y diferente. En este viaje se recorren los mundos/paisajes interiores a medida que estos se revelan. Algunos resultarán inspiradores, otros dolorosos, catárticos o desafiantes. Emociones, recuerdos, sentimientos, deseos, revelaciones estarán presentes, contenidas en el cuerpo, su movimiento y potencia creativa, dándose una simbiosis en movimiento.

Este viaje danzado no busca un lugar de llegada. Es una invitación a habitar el presente de la experiencia del movimiento, en el que si bien pueden confluír el pasado y expectativas de un futuro de quienes realizan la práctica, la atención está en lo que acontece en el momento, en lo que el viaje íntimo revela. Este viaje, en el que los opuestos⁵ se unen y dialogan, requiere según Joan Chodorow (1991, citado en Waissman 2024,7): “desarrollar la capacidad de sostener la tensión [entre ellos], abrirse plenamente al inconsciente mientras se mantiene una firme orientación consciente”. Así se origina un proceso de sanación, auto conocimiento, auto regulación y transformación que le es inherente a la práctica.

Recuerdo el texto de una practicante de MA que después de una experiencia en un taller introductorio a la práctica, realizado dentro del Proyecto Analogía en 2018, escribió: “creo saber lo que no quiero y también lo que no puedo, pero no sé lo que quiero. Necesito incubarme, ir develando, volar mientras sano” (S/N, archivo personal, 2018). Sus capacidades de (auto)conocimiento, auto regulación, deseos de sanar y símbolos personales pueden ser visibilizados en esta vivencia de su viaje a su mundo íntimo.

Por lo tanto, dirigir la atención hacia el cuerpo, percibirlo, entrar en comunión con él, su movimiento y el mundo íntimo, trasluce la capacidad del MA para propiciar el estudio de uno mismo en su relación con lo que el mundo interno revela y la encarnación creativa de este saber intuitivo. Los contenidos del inconsciente afloran, están más disponibles a la consciencia y se materializan creativamente. Este estudio íntimo puede asumirse, de acuerdo con Deligiannis (2018), como una técnica (herramienta de trabajo) para explorar lo desconocido y al mismo tiempo como un método (camino de conocimiento de sí mismo).

En este punto, me parece necesario retomar la indagación de quién habla cuando el yo le habla al yo, para referirme a cualidades más sutiles del MA que suelen relacionarse con los procesos de meditación y de la dimensión espiritual del ser. Considero oportuno, también, mencionar que la información disponible sobre el MA es muy escasa y se limita a su ámbito terapéutico, por lo cual es complejo encontrar referentes que desarrollen los aspectos mencionados con anterioridad a profundidad. Sin embargo, están los aportes de Adler y Avstreith que pienso van de la mano y dejan ver el nivel de profundidad y complejidad de la práctica.

⁵ Se refiere al inconsciente y consciente. Rodríguez (2017, 5) plantea, parafraseando a Jung, que “la conciencia participa, pero no dirige, coopera, pero no elige, mientras que el inconsciente en cambio está preparado para hablar cómo y dónde lo desee”.

Para Adler (2024, párr. 6), el MA es una “práctica mística basada en la conciencia corporal” que depende de la fuerza creativa en su centro, la pura alma encarnada, y para Avstreith (2014 citada en García 2024, 114) este es “una práctica que confía en la apertura a la experiencia directa del cuerpo como fuente de sabiduría, como canal para la voz del ‘maestro interior’”. En ambos casos, la experiencia implica *dejarse encontrar por lo aún por descubrir en el ser, por lo que lo trasciende*. Se requiere apertura, acoger y contener el silencio, la quietud, la espera, la escucha, la incertidumbre, el riesgo, el vacío, el no saber y el diálogo atento entre las muchas voces que nos habitan. Todos son recursos que se vuelven compañeros y maestros en la vivencia, y aprendizaje de la relación con el mundo interior, el cuerpo y el saber inherente a cada persona.

Para esto, es necesario asumir —ese es un aprendizaje— que el inconsciente sabe por dónde ir, así como vivenciar, confiar y dejarse llevar por el cuerpo y su saber desde la presencia plena⁶ y la conciencia encarnada. Para Avstreith el término *encarnado*, traducción del término inglés *embodied*, define las prácticas que promueven la recuperación de la unidad cuerpo/mente por medio del movimiento espontáneo y la atención al cuerpo sentido. Para Xavier Escribano (2004 citado en Fischman 2011, 39):

la noción fenomenológica de la encarnación presenta dos vertientes, por un lado, la de la concepción de un cuerpo humano que se sublima más allá de un ser orgánico como la realización de un espíritu o conciencia y por otro lado el yo enraizado en el cuerpo, en el espacio y en el tiempo, en el lenguaje y en la historia. Una especie de tensión se establece “entre la espiritualización de la carne y la encarnación del espíritu y la expresión de este conflicto materializa en la expresión creadora, aquellas experiencias expresivas en las que no se usan significados ya dados si no que se ponen en circulación significaciones inéditas.

Como parte de mi búsqueda y aprendizaje técnico en disciplinas corporales que consideraba oportunas en mi proceso formativo, realicé por varias ocasiones cursos de Tai-chi, Butoh y yoga, paralelamente a mi formación como bailarina de danza contemporánea en la escuela Futuro Sí. En estas disciplinas, al igual que en ciertos procesos formativos y/o creativos en danza contemporánea, se hacía una invitación a acercarme a lo más profundo de mí, a lo esencial, a lo verdadero, pues ese lugar sería la fuente de creación, y es desde este lugar que se buscaba crear.

En el ámbito de la danza contemporánea, especialmente en mi período de formación, ese pedido era muy complejo de asumir para mí. No entendía muy bien a qué

⁶ García (2024) hace énfasis en este concepto y plantea que el término presencia plena indica una disposición a orientar la atención al momento presente, al ahora de la experiencia

se referían los coreógrafos que pedían acceder a este lugar, sin decirme cómo es y principalmente cómo poder hacerlo desde mi cuerpo, considerando que debía responder a una estructura coreográfica que me demandaba unos límites de acción dentro de los cuales crear/interpretar las obras. Un coreógrafo alguna vez, retroalimentando un ejercicio creativo, dijo que yo me quedaba en la antesala, aunque yo sentía y estaba convencida de que había podido acceder a ese tan anhelado espacio, pues sentí que mi cuerpo, mente, emoción, se fundían con la estructura coreográfica planteada. Por más esfuerzo que hiciera, no sabía ir más allá, no veía a dónde ir, no entendía cómo, ni qué es lo profundo, fuente de creación en mí.

En las otras disciplinas, especialmente la danza Butoh, me era más factible sentir y experimentar una cercanía con esta búsqueda de llegar a lo auténtico, pues esta tiene un abordaje corporal diferente y muchos espacios de libertad para crear. Aunque también hay unos lineamientos básicos para la indagación de materiales creativos, hay espacios para acceder a un lugar más íntimo tanto corporal como emocionalmente, en el cual se puede explorar, encontrar y habitar los materiales que devendrán creación de manera personal, intuitiva, espontánea. A través del Butoh podía sentir, experimentar y comprender esta vivencia abstracta de *lo esencial, lo verdadero*, pues lo que germinaba en mi cuerpo existía, era acogido y yo podía saberlo.

A partir de mi encuentro con el MA, inicialmente con el grupo Talvez y, luego con Esteban Donoso y el Colectivo Bruma, pude relacionarme con esa voz interior de una manera inimaginada para mí. Tenía muchas inquietudes, me preguntaba si ese era el yo que hablaba a mi yo, ese yo es lo *¿auténtico en mí?*, ese yo es *¿el saber de mi cuerpo?*, ese yo es *¿el diálogo encarnado, honesto y aceptado de todo lo que me conforma?* Ahora puedo decir que la respuesta está en este diálogo que se genera y construye entre mis múltiples aspectos. Mi cuerpo, mis pensamientos, mi movimiento, mis emociones, mis anhelos. Saber escuchar y recibir lo que el yo que habla a mi yo tiene que decir. Escuchar, recibir y movilizarme desde la necesidad y el deseo de mi cuerpo, porque he podido conocer su potencia y capacidad expresiva y creativa, su veracidad.

Pero *¿qué es lo auténtico?* Mary Whitehouse (1979, citada en Rodríguez 2017) me permite indagar en posibles respuestas a esta interrogante. Ella propone que lo auténtico es simple, espontáneo, inevitable y es reconocible como lo genuino en el ser. Lo auténtico puede entenderse como la personalidad materializada en el movimiento, siendo este su reflejo, mientras que el cuerpo sería el aspecto físico de la personalidad. De tal modo que, en la práctica del MA, concientizar sobre el cuerpo y su movimiento es

importante, pues entre ellos existen conexiones psicofísicas. Con lo cual, el movimiento exterior es consecuencia/evidencia de un movimiento interior.

Este planteamiento es amplificado por Rudolf von Laban (citado en Idárraga 2024, párr. 1), al decir que cada movimiento corresponde a un *esfuerzo interno* tanto físico como psíquico que “resulta de una impulsión en la cual el movimiento encuentra su origen. [...] Este esfuerzo [...] es a la vez lo que se manifiesta en nuestros movimientos y lo que permite esta manifestación”. El impulso/esfuerzo interno emerge hacia el exterior y el movimiento lo visibiliza.

En este sentido, el yo que habla al yo también puede ser entendido como el cuerpo y su saber. Entonces, es posible darle cabida y mencionar el accionar de los sentidos kinestésico y de propiocepción que en el MA están presentes. Por un lado, la propiocepción,⁷ o percepción de uno mismo, es la capacidad innata que nos permite percibir la posición, el movimiento y la acción de las distintas partes del cuerpo y con ello tener consciencia de nuestra presencia física en el espacio. Por otro, el sentido kinestésico⁸ alude a la conciencia corporal durante el movimiento, a la sensación y percepción que podemos tener de él.

Las sensaciones generadas por estos sentidos se vuelven conscientes cuando quienes realizan la práctica del MA encuentran su conexión interna, su propio movimiento y su propia expresividad. Esto da paso a uno de los aspectos centrales del MA que tiene que ver con el encarnar la cualidad de *ser movido*, siendo consciente de serlo al mismo tiempo. Contemplar a quienes se mueven y contemplarme a mí misma habitando esta conexión interna, con esta cualidad de ser movidos, ha significado para mí uno de los aspectos más valiosos y creativos del MA, pues esta acción implica ver, percibir, recibir y acoger con todo el cuerpo, la particularidad de cada ser moviéndose, siendo sí mismos mientras habitan el momento único de la práctica. Estar presente en este tiempo/espacio sin interpretar, juzgar o intentar encontrar un sentido a lo que sucede, sino por el contrario, cultivar y sostener una actitud de apertura y receptividad íntegra de lo que va aconteciendo, porque se comprende y experimenta que se requiere un tiempo de quietud y espera para que *algo* pueda acontecer y pueda manifestarse, ser cuerpo, ser movimiento, ser imagen, devenir. *Ser, estar, contemplar, devenir.*

⁷ Formada por las palabras en latín *proprius*, que significa uno mismo y *capere* que significa tomar/obtener,

⁸ Proviene del griego *kínēsis* que significa movimiento y *aisthēsis* que significa sensación.

Mover y ser movido a la vez, conciencia encarnada, cuerpo espiritualizado, espíritu encarnado, son equivalentes de un estado corporal extra cotidiano, creativo, único y potente que me remite a pensar en lo que Amelia Poveda (2023, 25) establece como *el cuerpo en estado de danza*. En su investigación, la autora concibe que —trasladando esta reflexión al movimiento auténtico—, “[l]as 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”. Este pensamiento así da cuenta de la naturaleza del MA y al mismo tiempo permite entrever su metodología que será desarrollada en el siguiente acápite.

“Acurrucada, espero. Algo llama mi atención, se la entrego. Ha tomado vida y despliega vida, la dejo, la recibo. Me mueve. Mis manos y el tacto, siempre ahí” (Buñay s/f, registro de práctica)



Figura 1. Práctica de MA, 2019.
Fuente: Imagen de archivo personal.

Mirar atrás a modo de cierre

Para finalizar con estos destellos de comprensión del MA desde mi práctica y vivencia y apoyándome en los pensamientos de quienes asumen la práctica desde su ámbito terapéutico, me parece importante mencionar el origen de la misma. Si bien este ámbito no es en el que me desenvuelvo, el abordar el MA como herramienta de investigación y creación ha implicado que inevitablemente transite por este aspecto terapéutico de la práctica, aunque sin detenerme en él, sino más bien encaminando la experiencia a procesos de creación. Desde estas experiencias, considero que conocer la forma original del MA es entrever su profundidad.

Los términos: inconsciente, *self*, consciencia y psique mencionados en este acápite, ya nos hablan de su campo de origen y acción. El MA nació como una herramienta denominada *imaginación activa*, diseñada para acceder a la información albergada en el inconsciente y así poder explorar, confrontar y expresar creativamente estos materiales interiores. Fue creada por el psicólogo Carl Gustav Jung, pero fueron las bailarinas Mary Whitehouse, Janeth Addler y Joan Chodorow quienes a partir de sus necesidades e investigaciones personales en el campo de la danza movimiento terapia, desarrollaron esta práctica hasta la forma en la que actualmente es aplicada, conocida también como “imaginación activa en movimiento”.

Este devenir de la imaginación activa en MA es ampliamente documentado. Mi interés se corresponde con presentar sucintamente una pequeña descripción de su forma original que sigue sustentando la práctica hoy en día. Para esto, citaré textualmente algunos fragmentos que definen la imaginación activa con un manejo sencillo y claro del lenguaje técnico de la psicología desarrollada por Jung y que me han permitido su comprensión.

“[F]unción transformadora en las profundidades del inconsciente que media entre los reinos del cuerpo y la psique, el instinto y la imagen” (Chodorow 2020, párr. 9). En esta, la forma inicial del MA propicia también un diálogo entre inconsciente y consciente a través de varios recursos artísticos como son el dibujo, pintura, arcilla, collage y escritura, los cuales permiten su materialización.

Un encuentro con el inconsciente y una confrontación ética con nosotros mismos y con el mundo. [...] Opera un diálogo consecuente y simétrico entre el yo consciente y las imágenes que emergen del inconsciente. Este diálogo puede conducir a una transformación psíquica; una transformación profunda y radical para la persona que la vive, ya que permite una forma diferente de funcionar y estar en el mundo. Junto a los propios recursos creativos y constructivos. (Deligiannis 2024, 7)

La herramienta de imaginación activa da valor a la imaginación como una función curativa natural y, junto al cuerpo, son considerados formas de conocimiento que permiten un contacto profundo con uno mismo.

Asumimos la responsabilidad de nosotros mismos y del mundo que nos rodea. Gracias a la práctica de la Imaginación Activa, el viaje psicoterapéutico analítico no nos desconecta del mundo de manera autorreferencial, sino que nos conecta y nos abre al Otro, brindándonos las herramientas y recursos para integrar lo que parece oscuro y desconocido, diferenciándonos del eco conformista de la conciencia colectiva. (Tozzi 2022, párr. 10)

Elegí estos fragmentos, porque en ellos es posible encontrar aspectos de la imaginación activa fundantes del MA, que han podido ir complejizándose y enriqueciéndolo y que considero fueron desarrollados a lo largo de este acápite. El devenir de la imaginación activa en MA ha permitido que su aplicación se diversifique más allá del campo terapéutico. Es así que, en el campo de las artes escénicas, en el cual me desenvuelvo, es usado como un recurso de investigación y creación.

Existen propuestas de práctica de MA que plantean trasladar la práctica que se da en espacios íntimos, silenciosos y cuidados, a espacios abiertos como parques o plazas para expandir y compartir sus beneficios con otras personas. Esta práctica es asumida como una invitación al bienestar comunitario y a la creatividad colectiva, para lo cual se establecen protocolos de cuidado y contención para quienes viven la experiencia. Traigo este ejemplo para dar cuenta del potencial que esta práctica contiene, el cual se encuentra en la capacidad creativa de la psique y en el saber del cuerpo, en permanente transformación. “Toda yo soy una garganta. Flores bebés en las manos. El roce de la piel con la propia piel” (anónimo s/f, registro de práctica)

2. Ecoar: ser moviente y aprendiendo a ser testigo

El cuerpo reside mucho más cerca de los aspectos inconscientes de la mente que de los conscientes [...] y a través del MA la persona puede acceder a su inconsciente, que le habla a través del movimiento.
Janeth Adler

El sutil sonido de una campana marca el inicio de la práctica del MA. Cierro los ojos. Suspiro. Me sé cuidada, acompañada y contenida por quien propone la vivencia del MA conocida como *testigo*. Yo seré quien se mueve, llamada *moviente*. Me coloco en la

posición que necesito, con la que me siento cómoda y espero. Estoy en un espacio afín a una práctica corporal creativa y terapéutica. Cálido, acogedor, silencioso, con un piso adecuado y la menor cantidad de mobiliario posible. Este espacio vacío/receptor exterior, evoca el espacio vacío interior que el MA propicia para que el mundo íntimo se revele y exprese creativamente. Para Janeth Adler (2021,11:57-12:10) este debe ser “a safe space psychologically and physically, [...] so that all that is ready to be seen, to be known, to be experienced directly can happen safely”.

Mi atención y sentir van dirigiéndose hacia mi cuerpo y mi intimidad, sin que eso implique ausencia del ambiente exterior. Escucho con todo mi cuerpo y con toda mi mente. Me doy el tiempo que necesito para ir habitándome. Es decir, reconocer cómo están mis pensamientos, sentires y mi cuerpo en ese momento. Y es que, el MA es una invitación a no luchar con los pensamientos, dudas, expectativas o miedos que puedan aparecer. Por el contrario, los contempla, acoge y da cabida a su expresión creativa. En este acto de reconocimiento aparece otra invitación que consiste en no juzgar, interpretar, o analizar lo que va surgiendo.

Esta espera, escucha y atención me permiten estar abierta, receptiva y entregada al emerger de un impulso que permitirá el nacimiento de un movimiento que *me moverá*. No seré yo conduciendo la experiencia, sino ese *algo, pulsión, impulso* que permite el movimiento. De alguna manera, esta apertura es enfrentar un vacío, pues no hay instrucciones a seguir, una guía que dirija la práctica o recursos sonoros o musicales en los que apoyarse. Tampoco hay objetivos o requerimientos a cumplir. Soy yo misma con mi vivencia. Pero en este vacío, surge la conexión interna. Para Waissman (2024) es necesario abrirse, crear, acceder y entregarse a este vacío. Reconocer y trabajar con él, como en el acto o momento de creación, es adentrarse en el misterio, algo más allá de uno mismo, lo que nos trasciende.

Una imagen, sensación, emoción, sonido, recuerdo, melodía, ritmo interno, o el cuerpo mismo en movimiento inician la experiencia, el viaje, el puente. Este impulso ahora es potencia creativa. Un saber intuitivo me dirige. Me muevo como siento, como imagino, como necesito, como deseo. O no me muevo. Esta opción también es posible, pues si el cuerpo desea o necesita descanso, el no movimiento es bienvenido. Aunque esta aparente quietud a nivel físico está presente, el movimiento puede estar dándose en el sentir, imaginar o en el diálogo con uno mismo.

Confío y sostengo la experiencia, dejándome llevar y entregándome a lo que va sucediendo en un eterno presente, aunque no sepa a dónde voy. Entonces también aprendo

a sostener la incertidumbre y a darle la bienvenida a lo espontáneo. Me dejo ser lo que emerge, lo que descubro de mí misma, lo que este saber intuitivo está revelando con mi movimiento y que puedo asumirlo como una posibilidad creativa. Sostengo y contengo la experiencia en mi cuerpo, y sin intentar explicar o dar sentido a lo que está sucediendo, permito que la experiencia encuentre su propia manera de decirse. Como expresa Waissman (2024,1) “[e]xperimentamos la confianza de entregarse a un movimiento sin necesariamente saber por qué, para qué, ni cómo seguirá en el momento siguiente. Simplemente dejándonos llevar y habitándolo en su desdoblamiento” Soy la vivencia de ser movida por algo que no sé qué es exactamente pero que me habita. En palabras de Gema Díaz (2024, párr. 5), uno “pierde la ilusión de ser otra cosa que el propio cuerpo” y yo agrego otra cosa que el propio ser, la totalidad que es uno mismo. Integración del consciente e inconsciente en el movimiento.

Un diálogo consciente con lo que está emergiendo, un estado atento y observador del devenir otra en movimiento que estoy siendo, ocurre al mismo tiempo. Así se puede develar que el primer testigo de la práctica del MA es el testigo interior, quien al igual que el testigo exterior es acogida, contemplación y entrega. No juzga, analiza o interpreta la experiencia. Solo atestigua, es compañía y presencia. Entonces, este testigo interior me permite reconocermé otra. Reconozco recuerdos, dolores, miedos, certezas, anhelos, entre otros aspectos que estaban ocultos para mi conciencia. También aparecen imágenes, ritmos, certezas, metáforas, un estado creativo diferente, la presencia de los sentidos, la voz y los movimientos de mi cuerpo que afloran en ese tiempo/espacio diferente relacionado con Kairos.⁹

Puedo ser pájaro, raíz, planta, niña, abuela. Puedo ser agua, aire, viento, fuego. Puedo ser sorpresa, decisión, ímpetu. El movimiento “da forma al cuerpo del movedor a medida que [este] se convierte en un recipiente a través del cual el material inconsciente despierta en la conciencia” (Adler 1972/1999, citada en García 2023, 92). El impulso vital que propicia el movimiento está relacionado con lo que el moviente conecta, pudiendo ser su emoción, sensación, intuición, pensamiento, imagen o movimiento. El ser movido entonces, puede tener sentido en el mismo momento que sucede, a modo de revelación, comprensión, certezas, pues el tiempo/espacio de la práctica ha permitido poder conocer

⁹“instante fugaz, momento adecuado, en el que algo importante sucede [...] es la ocasión, la oportunidad favorable que cambia el destino del hombre [...]. Un instante radiante que se inmortaliza [...] El conocimiento científico es al chronos lo que la intuición artística es al kairos. El chronos es reglado, ordenado, metódico, principal; el kairos, en cambio, genial, litúrgico, transcendente” (Domingo 2024, párrs. 1-4).

la manera en qué nos relacionamos con lo que emerge, y las decisiones que tomamos con relación a esta información íntima. De ahí que el MA propicia el autoconocimiento, la autoregulación y la autotransformación.

Y así, como en esta breve descripción de la experiencia de ser moviente, la presencia del testigo exterior es apenas mencionada, en la práctica del MA, su presencia es sutil, silenciosa, delicada, y cuidadosa. Adler resume en una frase/pensamiento la experiencia de ser testigo: *que mi presencia sea suficiente*, la cual evidencia la cualidad de este rol dentro de la práctica. Durante la vivencia del moviente, el testigo exterior ha sido compañía, contención, cuidado físico y psíquico, atestiguamiento, contemplación, pero sobre todo presencia, interés genuino en lo que sucede y entrega plena para este. No juzga, interpreta o analiza lo que en el moviente sucede.

Para mí, el rol del testigo es el que más enseñanzas sigue generando en mi práctica, y más allá de esta, en la vida en general. Serlo no me ha resultado sencillo, pues implica un aprendizaje desafiante de cómo mirarse a uno mismo en su relación con los movientes y las personas que han sido y son parte de mi vida. El ser testigo ha permitido que pueda darme cuenta de cómo he asumido y manejado los afectos, los vínculos, los quiebres y de la urgencia de crear una actitud de desaprender. Desaprender el juicio al otro, la interpretación o elucubración de lo que hacen y lo que significa, proyectar¹⁰ en el otro lo que no le corresponde. El asumir ser testigo es dar paso a la atención, entrega y el resonar empático desde el cuerpo y el sentir con quienes se mueven, de manera afectiva, cálida y compasiva.

Sí el moviente está habitando su aspecto inconsciente, el testigo está en relación con el aspecto consciente, juntos forman una diada complementaria. Entre ellos, simbólicamente, existe un hilo que permite sostener lo que sucede. Sentado o desplazándose cuidadosamente por el espacio, el testigo escucha con todo su ser, con todo su cuerpo. Cuida físicamente de quien se mueve sin intervenir en su experiencia, a menos que sea expresamente necesario. Adler (1987/1999 citada en García 2023,102) plantea que:

el testigo no adopta un rol pasivo, al contrario, la relación entre movedor y testigo es extremadamente activa e interactiva, aunque la interacción puede no ser aparente de

¹⁰ La proyección es un mecanismo inconsciente de defensa consistente en: atribuir los propios impulsos, sentimientos o creencias [...] a otra persona, objeto o situación. [...] [A]yuda a los individuos a afrontar aspectos inaceptables de su propia psique y puede surgir cuando una persona es incapaz o no está dispuesta a reconocer sus propias debilidades, deseos o motivaciones. En su lugar, asigna inconscientemente esas cualidades a los demás, creando así una ilusión de separación entre sí misma y las cualidades proyectadas. (Junguipedia 2024, párr.1)

inmediato. El testigo “no está “mirando” a la persona que se mueve. Está dando testimonio, escuchando, brindando una calidad específica de atención o presencia a la experiencia del movedor [...] es una parte externa receptiva y empática del movedor que sirve de contenedor de la inmersión del movedor en su material inconsciente y que ofrece seguridad y un profundo respeto mutuo.

Un gran desafío en este rol es tener claro y preguntarse, en caso de intervenir en la vivencia del moviente, ya sea con palabras o corporalmente, sí su elección de hacerlo tiene que ver consigo mismo, con su necesidad o con la del moviente. Así, el atestiguar la experiencia del otro es aprender a reconocer y asumir las propias proyecciones para no colocarlas en los demás, con lo cual se desarrolla una consciencia de sí mismo. Un testigo no confiere significados a lo que realiza el moviente pues, ¿es posible saber lo que este hace o experimenta? ¿Sé lo que al otro le sucede?

¿Qué dice de mí lo que observo y siento en los movientes mientras tienen su vivencia? ¿Qué provoca en mí? ¿Cómo reacciono?, son preguntas que al ser testigo están presentes. Si bien el rol del testigo implica estar para/con el moviente, esa experiencia que acompaña, también y al mismo tiempo, le permite acceder a su mundo interior, observar su propia experiencia a partir de la experiencia del moviente, atestiguándose a sí mismo.

Cuando el tiempo previamente determinado para la vivencia del MA finaliza, que puede ser de entre 20 a 60 minutos, el sonido sutil de la campana marca el final de esta etapa de la práctica. Los ojos, la mirada y la presencia del testigo están prestas gentil y amorosamente para encontrarse con la mirada de los movientes y darles la bienvenida. Me gusta pensar que ese encuentro de miradas es la señal del viaje que ha sucedido en conjunto y compañía. El saberse acompañado y visto durante la experiencia es de gran importancia pues necesitamos de otro —el testigo—, con el cual transitar este viaje/puente hacia el misterio que somos. Este contacto visual es suficiente al iniciar y finalizar la práctica.

Lápices de colores, óleos, pasteles, hojas en blanco, arcilla, hojas secas, semillas, materiales dispuestos en un sitio específico del espacio, son recursos para arribar a la siguiente etapa de la práctica del MA, en la cual, la experiencia del moviente puede seguir dándose en una materialidad que se vuelve receptáculo y contención de una experiencia sensible corporal. Los materiales permiten que la experiencia de ser movido se siga dando a través de ellos y que la experiencia que surgió del inconsciente pueda ser observada por la consciencia, por medio de imágenes/símbolos, piezas de arcilla, collages, textos que se crean con estos materiales. Al adquirir una nueva materialidad, es posible contemplar y

hacer consciente lo que ha emergido del mundo interior. Las imágenes interiores se despliegan y materializan, y al darse la vivencia de estas, la experiencia interior puede profundizarse.

Es importante cuidar no interpretar o buscar darles un significado a las creaciones resultantes, entendidas como símbolos correspondientes a cada practicante, pues estos tienen su propio ritmo, dinámica y tiempo de expresión. Intentar forzar la comprensión de estos contenidos limita su polifonía. Estos se irán develando con el tiempo, pues el contenido del símbolo está contenido en sí mismo. Es más oportuno sostener la tensión entre lo que emerge y la consciencia hasta que el sentido vaya aflorando por sí solo. Este se irá develando en el proceso personal de cada practicante de MA. Fleischer (2010, párr. 26) plantea que:

Un aspecto a destacar aquí es que el encuentro entre los opuestos – entre el material inconsciente y la conciencia – no puede ser sintetizada en un mismo plano. Por lo tanto, dicha confrontación demanda una comprensión que no puede ser una comprensión racional o intelectual, sino que deberá ser del orden de lo simbólico. El símbolo sostiene siempre una mitad abierta, permaneciendo en contacto con el no-saber.

La palabra aparece, o no

El último momento de la práctica del MA está dado en el encuentro de la diada moviente-testigo, quienes se reúnen para compartir sus experiencias. Se da un momento/espacio para que la palabra de ser deseada pueda aparecer. El moviente es quien inicia compartiendo al testigo su vivencia y luego es este quien comparte con el moviente su vivencia siendo testigo. Lo que es posible decir de la experiencia, siendo moviente y testigo permite a la diada verse a sí misma con mayor claridad, facilita destellos de comprensión de los materiales que se presentaron y se recorre este puente entre sus dimensiones consciente, corporal e intuitiva. Si la palabra no aparece, es decir si algún miembro de la diada elige no contar su experiencia, existe la opción que este compartir sea a partir de simples gestos, y/o movimientos. Lo importante es permitir que la experiencia se diga a sí misma, como ella necesita ser dicha, no como cada uno lo desea.

Este intercambio de experiencias permite que las vivencias sean integradas a la consciencia haciendo que la autopercepción se extienda, pues el material del inconsciente fácilmente puede volver a su origen. Chodorow, (citada en Waissman 2024, 5) dirá que “incluso las experiencias interiores más potentes deben ser cuidadosamente fijadas en la consciencia si no tenderán a desaparecer [...] la cuestión crucial para la consciencia debe

incluir el traer material inconsciente a la luz, [incorporándolo a la totalidad de la personalidad]”.

Relacionarse con el uso de la palabra es un aprendizaje. Tanto el moviente como el testigo enfrentan el desafío de no trasladar a la práctica del MA los hábitos de interpretar, juzgar, imponer criterios o aconsejar, el moviente hacia sí mismo y el testigo hacia el moviente y también hacia sí mismo. El rol del testigo conlleva una responsabilidad que exige atención y sensibilidad. Este habla desde su propia experiencia siendo testigo, tratando de no depositar en el moviente sus propias vivencias o expectativas, recibiendo la vivencia del moviente y no la que él pueda creer que atravesó. Es necesario para evitar los juicios e interpretaciones diferenciar entre percepción y proyección, Así lo que pueda ser dicho con palabras será lo más cercano a la experiencia que ha sucedido y sus contenidos simbólicos y emotivos.

Un lenguaje que mantenga la presencia viva del vacío, permitiendo la sorpresa, la creación, la poesía, que ofrezca estructura a lo simbólico para que el inconsciente se siga revelando y encarnando. Palabras que no siempre son lineales ni necesariamente lógicas o racionales pero que nos ayudan a mantenernos presentes, la palabra viva, la palabra carne. Palabras que puedan incluir lo innombrable, lo que no cabe en palabras, nombrar lo que la palabra no abarca. (5)

Ecoar

En febrero de 2018, fui parte del Seminario intensivo de formación en MA dictado por Karin Fleischer, cuya temática fue: *El rol del testigo*. Era la primera vez que participaba en una actividad de formación de la práctica a la que conocía y me dedicaba de manera empírica, con el acompañamiento de coreógrafos/terapeutas, con conocimiento y formación en esta práctica. Había estado siendo moviente por ocho años aproximadamente y el rol del testigo exterior no lo había realizado a profundidad. Asumí este rol en los colectivos *Gatos en la barriga* y *Bruma acción/reflexión en movimiento*, pues considerábamos importante recurrir a la presencia del testigo para retroalimentar las experiencias creativas resultantes de los procesos de investigación/creación. En estos procesos pude ir familiarizándome con el sentido de ser testigo, percibir las exigencias que requiere el cuidar y estar para el otro, respetando su proceso y vivencias sin minimizarlas. Esto gracias a colegas que fueron mis compañeros en estos procesos, quienes, con su sensibilidad, atención y escucha me permitieron ir aprendiendo de este rol.

Es en este seminario que recibí información específica de lo que conlleva ser testigo. Una vía para acceder a comprender que involucra serlo vino de la mano del mito de Narciso y Eco, incluido en *Las metamorfosis de Ovidio* y lo que este permite mostrar: el resonar empático. Para mí, resultó ser una información muy poética que me permitió acceder a la práctica del MA de manera especial, con una sensibilidad diferente hacia el ser testigo, tanto interno como externo y hacia lo que acontece en la relación moviente/testigo. Siento que este es un aprendizaje que no terminará, que siempre traerá algo nuevo por discernir.

Eco, ninfa que se enamoró de Narciso y que fue condenada por la Diosa Hera a repetir los últimos sonidos de las palabras que escucha, permite que, a través de su historia comprendida simbólicamente, se puedan apreciar algunos elementos sutiles pero determinantes en la relación que se da en la diada moviente-testigo. Ser eco en el MA, se refiere al cómo se asume el ser testigo exterior, sin dejar de lado la experiencia que tiene el moviente siendo testigo de sí. Eco, herida por el rechazo de Narciso, fue ocultándose poco a poco hasta convertirse en roca. Roca que permite la resonancia. Resonancia que se da en la relación entre el moviente y el testigo, desde el cuerpo y el sentir. Resonar empáticamente con, Ecoar con, es estar abiertos, atentos y conscientes a preguntas/provocaciones como: ¿Con qué resueno de la experiencia del moviente? ¿Cómo hace eco en mí? ¿Cómo exploro mi propia vivencia a partir de lo que sucede con el moviente?

Ecoar demanda una distancia, un espacio mental, emocional, entendidos como receptividad, apertura, acogida para que la experiencia del moviente pueda tener eco y pase a ser parte de la experiencia del testigo. Así se puede reconocer la cualidad del vacío que tiene Eco, la cual permite que haya espacio para la vivencia de lo que está oculto, con la posibilidad que *algo* suceda. Ecoar es dejarse encontrar en el moviente, descubrir y recibirlo, entrar en sintonía e ir hacia su experiencia desde la propia experiencia siendo testigo. Adler (2024, párrs. 8-9) refuerza este componente relacional de la práctica al manifestar:

la práctica de la disciplina cultiva un conocimiento íntimo de nosotros mismos en presencia de los demás. Esta tierna conciencia relacional honra el misterio de ser una persona singular al tiempo que ilumina nuestra interdependencia. El profundo respeto por la voz individual, inherente a la práctica, continúa fundamentando e infundiendo el trabajo corporal colectivo. Este importante equilibrio conduce a la evolución de la conciencia.

El Ecoar puede relacionarse con lo que se conoce como empatía kinestésica, que implica en quien cumple el rol de testigo, percibir el comportamiento físico, emocional de los otros (movientes) y experimentarlo en el propio cuerpo. Esta apertura a la vivencia en movimiento y/o quietud del otro, a comprender su experiencia, desligada de suposiciones o interpretaciones, genera una respuesta corporal y emocional en el testigo que le permite verse a sí mismo en primera instancia y al otro que es el moviente.

He ido entendiendo que ser testigo es ser Eco, es aprender a crear el espacio para recibir el mundo del otro, reconocermé en él, sintonizar desde el cuerpo con la experiencia de ser moviente, sabiendo que nuestras vulnerabilidades y potencias están compartiéndose. Ecoar me enseña a comprender mi experiencia interna a partir de la experiencia del moviente y, a su vez, comprender su experiencia. Ecoar es la conciencia siendo testigo de sí misma. Eco repitiendo los últimos sonidos de las palabras que escucha es el testigo ecoando con lo más íntimo de sí mismo y del otro para que *algo* emerja. Ecoar para mí ha significado ampliar la práctica del MA a mi vida cotidiana en la relación con los otros y lo otro, la existencia: intentar ser vacío y recipiente para que la vida resuene en mí, sin que inicie mis vivencias con juicios o interpretaciones sino intentando conectar con lo último, lo escondido, lo realmente importante. Así como eco.

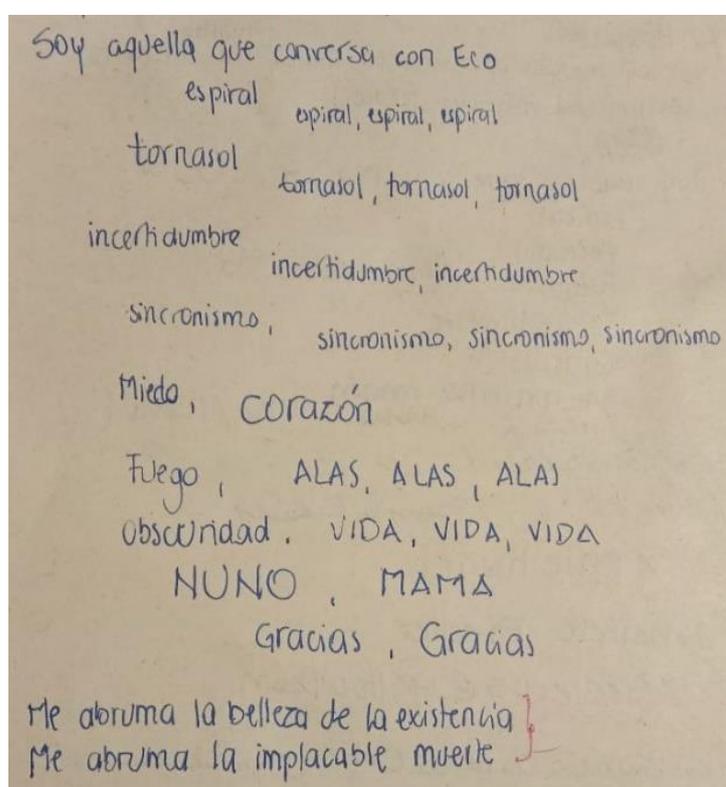


Figura 2. Diario de trabajo personal, (Buñay 2018).
 Fuente: Imagen de archivo personal.

3. Imágenes del movimiento auténtico: Expresión visual del diálogo entre consciente e inconsciente

Esa pintura se contenta con evocar los reinos
incomunicables del espíritu, donde el sueño se
convierte en pensamiento, donde el trazo se
convierte en existencia.

Mi pintura no tiene palabras: está más allá del
pensamiento. En ese terreno del se es soy puro
éxtasis cristalino. Se es. Me soy. Tú te eres [...]
¿Fue como ahora, que estoy siendo y
al mismo tiempo estoy haciéndome?
Clarice Lispector

Una de mis motivaciones al estudiar un posgrado en Artes y Estudios Visuales fue poder acceder a un saber que me permita desplegar una comprensión distinta del rol y esencia de las imágenes que se suscitan en la práctica del MA, pues en mi experiencia siendo moviente y en la investigación/creación a partir del mismo, el sentido de sus imágenes ha estado dado en ser el registro de la experiencia en movimiento, por un lado, y un recurso creativo para la investigación/creación por otro. Pensar en una ontología de las imágenes del MA desde los Estudios Visuales es una provocación que ha implicado en mí, la apertura de un camino de indagación, en el cual hay inquietudes y conocimientos que estoy empezando a analizar y profundizar.

Materializar este acercamiento a las imágenes del MA me ha sido posible principalmente bajo el planteamiento de la *Antropología de la imagen*, desarrollado por Hans Belting, a partir del cual he podido generar un entretelado de nociones que por ahora representan para mí un camino a transitar. Las imágenes a modo de collage, que usaré para crear un diálogo/aproximación con estas comprensiones de la *Antropología visual*, corresponden a dos procesos de práctica de MA. El primero pertenece a la bailarina de danza contemporánea Vanesa Guerrero, quien realizó una práctica regular del MA durante algunos meses del año 2019 y que devino en la creación del unipersonal *Fragmentos de imposibles*, presentado en el Encuentro *A parte* efectuado el mismo año. El segundo es resultante de mi proceso personal en el Seminario de formación en MA, realizado en el año 2016.

¿Bajo qué consideraciones puedo pensar las imágenes que emergen del MA? ¿Qué conocimientos de los estudios visuales me son propicios aprehender mediante estas imágenes, en este momento? ¿Qué pueden decirnos las imágenes que surgen del MA?,

son algunas de las interrogantes que me convocan y que intentaré pensar a lo largo de este acápite.

Me parece importante partir de la diferencia que Hans Belting (2007) establece entre imagen y producto artístico, ya que considero necesario ubicar los objetos de este estudio en su correspondiente categoría, la cual sería —imagen— es decir, una unidad simbólica, que es más que un producto de la percepción y es manifestación de una simbolización personal. Sin embargo, esta categorización, no significa que ciertas imágenes resultantes en procesos de MA no puedan ser consideradas obras de arte.

Un primer hilo/noción conceptual de este entretejido lo encuentro en Carl Gustav Jung, creador de la herramienta de imaginación activa, en la cual, se basa el MA. Para Jung las imágenes interiores, entendidas como manifestaciones del accionar de la psique y “pensamientos del alma” (Álvarez 2017, 10) son autónomas, existen debido a su propia potencia, por lo que sería casi imposible producir algo en la imaginación, que no sea una representación auténtica de algo en el inconsciente.

Para Jung, analizado por Retamar (2016), las imágenes están profundamente ligadas a la experiencia psíquica, estas no pueden aparecer sin una vivencia emocional previa —hay una emoción¹¹ asociada a la imagen—. “La emoción, el afecto, constituyen el motor que adquiere forma a través de una imagen o movimiento. Sin vivencia emocional no hay símbolo, solo puede existir deducción o razonamiento” (7). De esta manera, las imágenes del MA que emergen y son develadas a través del cuerpo y el movimiento, son resultado de un imprescindible adentrarse en el mundo subjetivo de quienes realizan la práctica. Emoción, sensación, percepción, cuerpo, devienen imagen en una materialidad concreta como el barro o el papel, haciendo visible/presencia una experiencia del inconsciente, ausente/desconocida a través del movimiento, por lo que puedo asumir estas imágenes como imágenes sensoriales y/o imágenes del movimiento. Imágenes que permiten que los contenidos del inconsciente puedan ser conocidos y actuar simbólicamente.

María Inés Nieto (2008), es un segundo hilo/noción que me ayuda en este proceso de pensar las imágenes del MA. Esta autora habla del papel de las imágenes visuales en el proceso analítico y me parece que su planteamiento puede ser aplicable al MA, en lo relacionado a la importancia de las imágenes que surgen en procesos terapéuticos/creativos en el desarrollo del pensamiento. Para Nieto, las imágenes internas,

¹¹ “Las emociones son una fuente de energía psíquica y funcionan generando un vínculo entre psique y soma” (Hernández et al. 2020, 29)

acción del pensamiento inconsciente, experiencia vital y proceso intuitivo, configuran una posibilidad de acercamiento, conocimiento y reflexión de las vivencias emocionales, al ser la emoción anterior a las imágenes, al igual que lo propone Jung. Pistiner (2001, 117), autora referenciada por Nieto, manifiesta que “los sueños, el juego, la poesía, el arte [en la cual incluyo las imágenes] parecen ser el lenguaje más apropiado no para hablar acerca de la experiencia emocional, sino que la experiencia emocional habla a través de estos lenguajes”.

Nieto plantea que, en un proceso terapéutico, los cambios cualitativos de la imagen referidos a su contenido, nitidez, riqueza, colorido y la experiencia emocional que suscita, podrían representar variaciones sutiles en las modalidades de comprensión del mundo interno de quien las realiza, con lo cual se da un desarrollo del pensar la experiencia emocional y del darse cuenta, es decir de la consciencia. De ese modo, la imagen puede ser entendida como investigación, representación, comprensión y transformación del estado/experiencia emocional de la persona y su realidad psíquica.

Finalmente, un tercer hilo/noción de este entretrejado, está contenido en la perspectiva antropológica de Hans Belting, quien plantea que el ser humano es el lugar de las imágenes, el cuerpo es su lugar de referencia, percepción, vivencia y es la esencia de la visión. Para Belting (citado en Moreno 2013), el cuerpo —lugar natural y vivo para las imágenes— es el que permite que estas reciban un sentido y un significado. “El cuerpo [...] no sólo es su lugar en el mundo, sino también el lugar donde se crean, recrean, conocen y reconocen imágenes” (111).

La función de las imágenes está en simbolizar la experiencia del mundo y representarlo, individual y socialmente pues, nos relacionamos a través de imágenes, vivimos y entendemos el mundo a través de ellas, con lo cual, el concepto de imagen solo puede ser entendido como un concepto antropológico, en el que ha de subrayarse que es en las imágenes interiores y exteriores que podemos vivenciar el sentido que le damos a nuestra realidad. “Vivimos con imágenes y entendemos el mundo en imágenes” (Belting 2007, 14).

Fragmentos de imposibles, Vanessa Guerrero 2019.

Arremolinaba las hojas y las raíces secas a mis pies/Arremolinaba las dudas y zozobras, los pensamientos en cada dedo de mi mano izquierda/Arremolinaba en mi centro las circunstancias desalentadoras/Arremolinaba desde mi cabeza a mis pies las hojas secas [...] Los imposibles, el viento/Dejarse llevar/El aire/Aprender a volar/Reconstruirse y volar. (Guerrero 2019, comunicación personal)

Esta es una pequeña selección de textos que Vanesa escribió a partir de su experiencia como moviente en un proceso de MA que desarrollamos junto a otras personas en el año 2019 y que de alguna manera se refieren a las imágenes que surgieron en su experiencia, las que comparto a continuación. Digo de alguna manera, pues el sentido de las mismas es difícil de captar en el momento que se manifiestan debido a su complejidad y polifonía. El sentido de las imágenes se va develando poco a poco por sí mismo en el transcurrir del tiempo. Así que estos escritos se corresponden al momento del emerger de las imágenes.



Figura 3. Vanesa Guerrero, 2019
Fuente: Imágenes de diario de trabajo.

Contemplar las imágenes/símbolos de Vanesa, creados desde el cuerpo en movimiento y leer los textos que las acompañan, son una invitación a tejer estos hilos/nociones anteriormente descritas. Partiendo de Nieto, puedo decir que las imágenes/símbolos del MA se configuran como “un evento pleno de significado emocional y no como una simple anécdota del proceso [terapéutico]” (Nieto 2008, 54) Estas imágenes vienen a ser simbolizaciones íntimas y personales de quienes realizan la

práctica, donde su mundo interior y subjetividad son develados en el momento mismo de la experiencia. De ahí que es posible pensar en las imágenes del MA también como representación, interpretación, vínculo y mediación con el mundo interior/subjetivo.

Vanesa (2019, diario de trabajo) nos dice: “[a]rremolinaba las dudas y zozobras, los pensamientos en cada dedo de mi mano izquierda”, en relación con una de estas imágenes o “[l]as flores ya no se callan más. Las flores se sostienen entre sus raíces y sus pétalos y gritan” en alusión a otra, por lo cual, las imágenes del MA que se producen desde el cuerpo pueden asumirse como *entes vivos/sensoriales* que evocan al ser y al cuerpo y se refieren a estos. Su proceso de producción implica un diálogo y una relación viva, intrínseca y estrecha con el cuerpo, el movimiento y la creatividad. Sí el movimiento no ocurre estas imágenes no podrían materializarse.

Complementando la formulación de Nieto, Belting plantea que el sentido de las imágenes, que puedo trasladar a las que emergen en el MA, está dado al estas convertirse en un símbolo constituyente y estructurante de la experiencia de quien realiza la práctica, dada inicialmente en la vivencia del cuerpo en movimiento y que se continúa y deviene en la creación de imágenes. En el caso de Vanesa, podemos observar que hojas, flores, soles, son imágenes/símbolos recurrentes que emergieron en su experiencia, así como las palabras huesos, arremolinar que son parte de las mismas.

Los hilos/nociones encontradas en Belting y Nieto me permiten dimensionar de manera más clara la relevancia que el cuerpo tiene en la práctica del MA como un medio creador de imágenes que surgen del interior, ya que en él están contenidas las imágenes resultantes de la práctica. El cuerpo no solo es un medio¹² portador, viviente y creador de imágenes, es también, y al mismo tiempo, un medio receptor de imágenes exteriores. “El concepto de imagen solo puede enriquecerse sí se habla de imagen y de medio como las dos caras de una moneda, a las que no se puede separar, aunque estén separadas para la mirada” (Belting 2007, 16). Es así como, en la práctica del MA la imagen, cualidad mental y el medio/cuerpo, cualidad material, son una sola unidad.

Tener claro que el cuerpo es un medio portador y creador de imágenes y que las imágenes de MA son una materialización del diálogo entre consciente e inconsciente, representa para mí la posibilidad de abrirme a pensar que pueden decirme las imágenes

¹² El concepto de medio es ampliamente abordado por Belting, dada su complejidad. Para los fines de esta investigación, me remitiré a la interpretación de cuerpo como medio. “La experiencia medial que realizamos con las imágenes (la experiencia que las imágenes utilizan un medio) está basada en la conciencia de que utilizamos nuestro propio cuerpo como medio para generar imágenes interiores o para captar imágenes exteriores” (Belting 2007, 38).

sin que esto implique tratar de interpretar su contenido, pues esa no es la finalidad, y tampoco es posible pues, como he mencionado anteriormente, el sentido implícito en las imágenes se irá develando a su tiempo.

Poder pensar las imágenes del MA requiere, siguiendo en la reflexión de Belting, conocer cómo estas se convierten en tal, es decir su medio de producción: el cuerpo en movimiento. Las imágenes del MA devienen en una materialidad, después de un momento introspectivo del moviente en su mundo interior. Estas imágenes son procesos, caminos personales que se transitan y también son simbolizaciones del estado actual del moviente, y que en muchas ocasiones puedan contener el deseo y el anhelo de hacia dónde ir, hacia dónde dirigir la existencia.

Este discurrir del tiempo que suele estar contenido en las imágenes del MA es un primer elemento que estas pueden decir de sí mismas. Pasado, presente e incluso el devenir pueden estar presente. “Se reconoce el poder de la imagen para expresar los distintos tiempos que habitan en ella, esa capacidad de contener en sí una serie de polirritmias” (Álvarez 2017,14). Cabe aclarar que las imágenes del MA no hablan de una realidad del moviente fija o inmutable, más bien dan cuenta que la experiencia vivida en el movimiento, corresponde a momentos de tránsito, efímeros, únicos, donde si bien el pasado puede ser reconocido y resignificado, es posible también encontrar y reinventar las huellas, fracturas, residuos que conforman el presente.

En ciertas imágenes también es posible vislumbrar lo que puede llegar a ser, de aquí su carácter performativo, pues quienes las materializan asumen su anhelo, necesidad y proyección como un lugar de destino hacia el cual transitar y hacia el cual accionar. El siguiente texto podría reflejar esta condición de las imágenes del MA: “En todo caso te he danzado vida y he sido feliz. También es cierto que he sentido el helado aliento de la muerte susurrándome al oído. Sin embargo, decido seguirme moviendo, seguir creando con tu presencia cerca o lejos. Me seguiré levantando porque desde que nací he decidido seguirte danzando vida” (Guerrero 2019, diario de trabajo)

La temporalidad contenida en ciertas imágenes del MA da testimonio de lo que era ausente, velado y de lo aún por descubrir en el ser en permanente construcción y que se hizo presente a través del cuerpo, el movimiento y la creatividad. De este modo, las imágenes del MA nos hablan de una segunda característica contenida en sí mismas, que es la de ser un elemento de registro/memoria de un proceso íntimo, a partir del cual el moviente puede hacer consciente lo que emergió desde su interior, más aún cuando el movimiento es efímero y abstracto. Este rasgo de las imágenes del MA me permite traer

a Nieto nuevamente para reafirmar que el hacer consciente la experiencia de ser movido, el cual puede darse al contemplar sus imágenes, es un modo de ampliar el *darse cuenta*.

Tomando en cuenta el proceso de creación de las imágenes del MA, es posible seguir encontrando elementos que estas pueden presentar y que pueden hablar de sí mismas. Un tercer aspecto que estas imágenes comunican es que son imágenes encarnadas, corporizadas, imágenes movientes, imágenes huella de lo íntimo, del extrañamiento ante lo desconocido en uno mismo, de lo que no estaba ahí y que el diálogo en movimiento entre consciente e inconsciente hace aparecer para atestiguar, comprender, y transformar la experiencia íntima. Imágenes vivas pues son vivencia emocional y, al mismo tiempo, inicio de un proceso de comprensión de la misma. Imágenes que pueden generar acción, cuyo sentido se irá develando por sí mismo, por lo que se requiere de un tiempo para que este pueda darse, vivirse, encarnarse en sus múltiples devenires. Así la imagen en el MA es una forma de conocimiento y elaboración de sentido, desde el cuerpo y el movimiento más allá de la mirada.

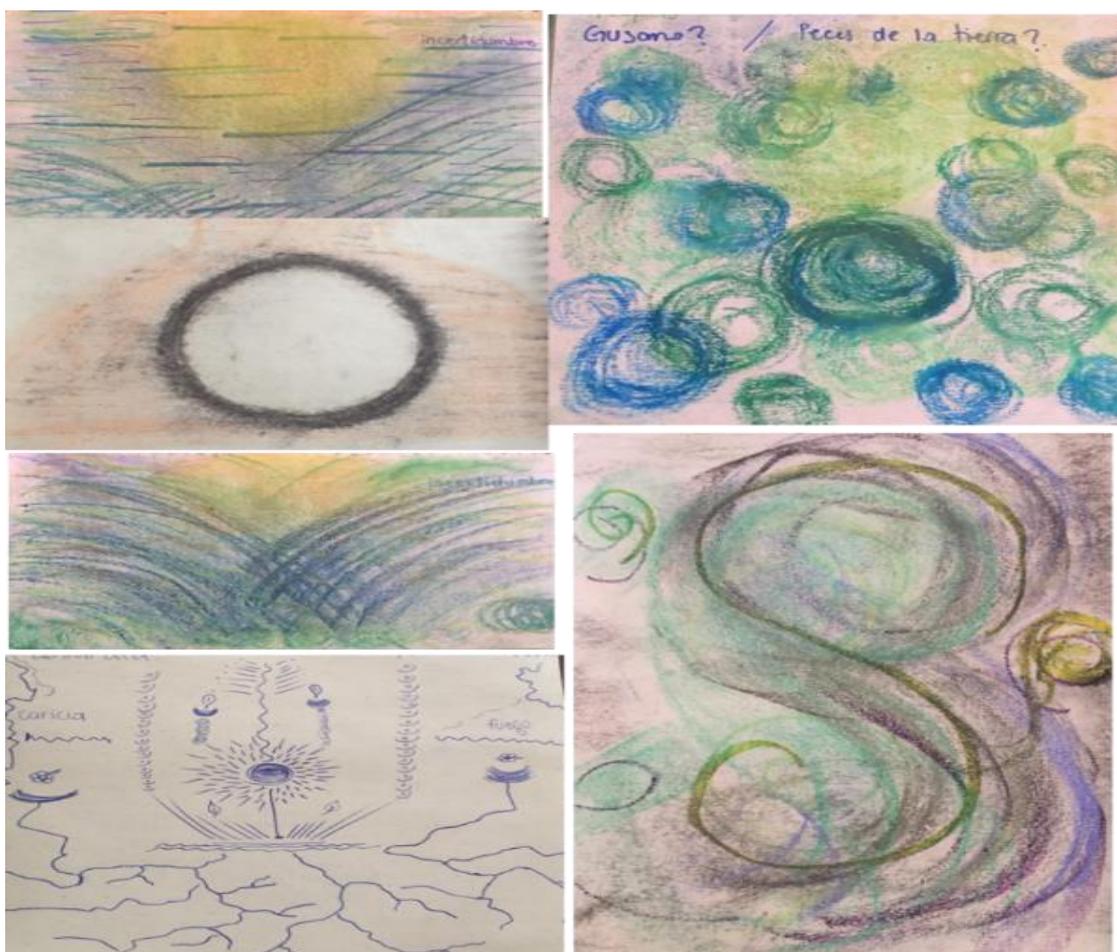


Figura 4. Natalia Buñay, 2016.

Fuente: Imágenes de diarios de trabajo.

Las imágenes que corresponden a la figura 4 son parte de lo que fue mi proceso en el Seminario de formación en MA desarrollado en 2016. Su emerger fue tan vívido en mí que aún ahora puedo recordar las experiencias. De manera muy general puedo detallar que estas imágenes para mí equivalían a una movilidad circular, en la que no aparecían emociones precisas, solo el habitar de una permanente sensación de moverme placenteramente. Recuerdo que podía sentir el espacio de colores tornasol, verde, azulado, índigo. “Sentía mis articulaciones como espacios con aire, por lo tanto, móviles. Articulaciones grandes como las de las rodillas, pero también pequeñas como las que existen en los dedos” (Buñay 2016, diario de trabajo).

Me preguntaba cómo será la comprensión que tienen los animales del espacio, pues mis imágenes se correspondían con peces, gusanos, serpientes. En un nivel más allá, más profundo, recuerdo sentir mi pecho, un pecho que se había cerrado por el dolor y que mi movimiento y mi ser buscaban abrir. En mi diario he registrado una nota sobre estas imágenes “Aprender a confiar en mí. Conocerme. Estoy abierta a la incertidumbre, a lo inesperado” (Buñay 2016, diario de trabajo).

Con base en esta breve descripción quiero seguir pensando en esta cualidad encarnada/viva/corporizada de las imágenes del MA, que responden a un proceso particular de creación. En él se pueden experimentar otras formas de mirar y relacionarnos con el mundo a partir del saber interno del cuerpo, el movimiento, la intuición, que emergen en la experiencia y la guían. Los ojos se cierran y la mirada se vuelve al interior, permitiendo que los otros sentidos se activen, que la percepción tenga otra perspectiva.

Entonces es posible concluir que desde lo sensible se puede crear una relación diferente con la existencia donde el cuerpo es encuentro, potencia creativa y vulnerabilidad a la vez. Una relación sensible que da paso a los afectos, cuidados, acompañamientos. Las imágenes del MA me permiten comprender que es posible producir un conocimiento propio y del mundo desde el cuerpo y lo sensorial, evidenciando y reafirmando el saber interior de cada persona, su capacidad de auto regulación, auto transformación y su potencia creativa, así como una manera sensible de observar y habitar el mundo, de lo cual las imágenes son atestiguamiento.

Mis tobillos buscan tus manos / Esas manos en donde posan mis ausencias / Y habitan mis silencios y los pasos que no me atrevo a dar / Tobillos y pasos.

Los pasos que aprende a dar mi riñón / Los pasos que suenan en mis adentros / Los pasos que titubean pero que saben a dónde van / Los pasos que mis botas deciden dar / Los pasos que ahora escuchan al corazón. (Guerrero 2019, diario de trabajo)

Finalmente, me parece necesario dejar planteado un aspecto propuesto por Hans Belting, que me ha permitido dimensionar la complejidad de las imágenes cuyo desarrollo excede a esta investigación y que está relacionada con las imágenes y la cultura. Para Belting (2007), un cambio en la experiencia de la imagen constituirá un cambio en la vivencia del cuerpo, por lo que a la par se dará una a historia cultural tanto de la imagen como del cuerpo y también de los medios de producción de la imagen.

Nuestras imágenes internas no son siempre de naturaleza individual, pues también pueden ser de origen colectivo, las cuales igualmente son interiorizadas y consideradas como propias. Esto significaría que nuestra percepción del mundo no es sólo de manera individual, sino que además se pertenece a una percepción colectiva, que supedita la percepción individual a la forma dada por la época.

4. Horizontes. Creación escénica desde el MA. La experiencia y saber del grupo de danza Talvez

El 10 de octubre de 2024, me reuní con Marcela Correa, danza terapeuta, maestra de danza contemporánea y directora del grupo de danza Talvez. Mujer artista valiosa a quien quiero y admiro abundantemente. Nuestro encuentro se dio vía zoom, pues actualmente reside en Boston. Le pedí que nos reuniéramos para conversar sobre el MA y el uso que ella da a esta práctica como una herramienta de investigación del movimiento en los procesos creativos de sus piezas coreográficas. Como siempre su generosidad y apertura están presentes propiciando un espacio acogedor para hablar, pensar y en este caso recordar juntas lo que fueron los procesos creativos de *La escucha* realizada en el 2011 y *Gravis, diálogos sin diálogo* en el año 2012, creadas mientras fui parte del grupo de danza Talvez (2011-2012).

Conversar con Marcela siempre ha sido para mí la oportunidad de conocer algo más, no sólo en mí, sino y especialmente de la existencia. Su presencia en mi vida representa recordar ese lugar/estado interior importante, valioso, necesario, misterioso que me deja ver, verme, asumir y repensar mi accionar, no solo a nivel personal sino principalmente en el ámbito de la danza. Hago una pausa en este punto para intentar detallar este lugar/espacio interior, abstracto, potente, pero a la vez concreto y visible en el cuerpo y su movimiento, al cual pude acceder por primera vez gracias a la práctica del MA, de la mano con Marcela.

No me ha sido fácil describirlo, encontrar las palabras que materialicen ese estado distinto de ser y habitar mi cuerpo, así como la vivencia que surge en y a partir de él. Puedo decir que en el MA *soy en el movimiento*, él me conduce y yo me permito ser. Puedo ser una parte específica de mi cuerpo, como el esternón que necesita proyectarse hacia el cielo para alivianar la espalda. Puedo ser el tacto que necesita sentir sutilmente la piel, los músculos, los huesos y así descubrirlos por primera vez. O el oído que necesita percibir los sonidos presentes en ese tiempo/espacio de la práctica. O soy mi cuerpo en su totalidad moviéndose desde recuerdos, emociones, sensaciones de maneras nuevas para mí, con cualidades, ritmos y desplazamientos propios. No hay temor a juicios o expectativas, solo el habitar el eterno devenir de lo que mi cuerpo —entendido no solo como fisicalidad sino también psique, emoción, sensación—, manifiesta y danza.

En esta ocasión, mi conversación con Marcela no fue la excepción, mientras hablábamos afloraron vívidamente los recuerdos y vivencias de lo que fueron los procesos creativos de *La escucha* y *Gravis*. Recordaba el cuidado, contención, apertura y cariño que Marcela entregaba a quienes hacíamos parte de Talvez en estos procesos creativos. Asumir el MA como herramienta creativa significó un gran regalo, pero también un gran desafío a nivel personal y profesional, pues implicaba desaprender lo que por tantos años había aprendido en mis procesos de formación como bailarina intérprete, en los cuales se ponía mucho cuidado a la estética, las formas de los movimientos y la presencia escénica.

Era la primera vez que me acercaba a una herramienta que me enseñaba cómo habitarme internamente para entregar/compartir esta experiencia con el público. Mi cuidado no se dirigía a la forma de los movimientos sino a los impulsos, sensaciones, a mi devenir constante en tiempo presente. Estaba aprendiendo a ser totalmente yo en escena desde otro lugar (uno que no juzgaba mi cuerpo y mis aptitudes, sino un lugar en el que se acogía lo que mi cuerpo podía expresar, sin dejar de lado la exigencia técnica). Aunque el espacio escénico siempre se constituyó para mí en un espacio/tiempo de extrañeza y maravillamiento, no sucedió lo mismo con ciertos procesos creativos pues implicaron frustraciones e inseguridad con mi cuerpo y hacer, ante lo cual, debía encontrar recursos corporales y emocionales para resolverlos escénicamente.

A mi mente venían al mismo tiempo, mientras platicaba con Marcela, los momentos de conversación/retroalimentación en los que exponíamos nuestras dudas y dificultades creativas, existenciales, emocionales, así como también nuestros hallazgos y certezas, en cuanto al sentido de las obras. Juntos, pero con su guía y dirección íbamos resolviendo en el camino lo que las obras pedían. Yo confiaba y me entregaba a estos

procesos de indagación y creación pues estaba accediendo a un lugar personal y artístico que me cautivaba e interesaba conocer y habitar, el de mi propia subjetividad en diálogo con la de mis compañeros.

En este encuentro con Marcela, me interesa acceder a su saber y pensar sobre el MA y el recorrido que ha realizado usando esta herramienta en sus creaciones, para plasmarlo y poner en valor su conocimiento en esta investigación. De nuestra conversación, surgieron varios aspectos importantes de la práctica del MA que mencionaré en este acápite y que serán desarrollados con mayor detalle en el siguiente capítulo. Estos tienen que ver con el devenir y lo sensorial en el MA.

Mi primera inquietud era conocer las motivaciones que impulsaron a Marcela a decidir crear una obra para un espacio escénico a partir del MA, y así poder comprender un poco más sus potencialidades como recurso creativo. Me comentó que la danza formal no le llenaba, había algo ahí que no le cuadraba en cuanto a la interpretación. Encontraba un desfase entre lo que se suponía se tenía que interpretar y el movimiento coreografiado. Para ella estos no se correspondían.

Esto me llevó inmediatamente a pensar en mi lugar de espectadora de obras de danza. Han sido muy pocas las obras que han llegado a conmoverme. En la mayoría de ocasiones intentaba ser buena espectadora y sumergirme en la propuesta que estaba presenciando, pero no sucedía algo en mí. Sentía que los intérpretes a pesar de ser muy buenos ejecutantes de la técnica no lograban ir más allá de ese virtuosismo. No me transmitían algo más que la belleza de sus movimientos. Salía de las presentaciones con un vacío y una sensación de no entender danza.

Creo que las obras que han logrado tocar alguna fibra en mí, lo hicieron porque los intérpretes habitaban otros aspectos más allá de sus movimientos. Podía reconocerlos presentes en sus cuerpos y entregando al público esa vivencia lejos de la intención de verse bellos o virtuosos. De estas presentaciones salía movilizada, sintiendo y amando la danza.

Para Marcela una segunda motivación para usar el MA en sus procesos creativos fue dar espacio a una especie de rebeldía ante las dinámicas piramidales que se daban en los procesos coreográficos, en los cuales el trabajo de otro (coreógrafo) es puesto en el intérprete. Existía una dirección proclamada y no una dirección que puede ser abierta o democrática. Por tal razón, las obras de Talvez en la actualidad van más allá de esta dinámica y son creadas incluyendo elementos para provocar e invitar al público asistente

a sus presentaciones para que interactúen con los bailarines y sean parte del transcurrir de las obras.

Por mencionar un aspecto de la composición coreográfica, Marcela se refiere a la forma en los movimientos y plantea: “hay uno [coreógrafo] que decide que esta forma quiere decir esto, pero eso será que para él puede expresar eso, para mí esa forma puede no expresar aquello que él me pide que yo sienta. Entonces ahí hay un desfase” (Correa 2024, entrevista personal). Este desfase en el sentido de la forma para Marcela implica un estancamiento de la misma. Para ella, nosotros como seres humanos no somos seres fijos, por el contrario, vamos mutando, con lo cual la forma, aunque sea mínima siempre va a mutar en nosotros, de ahí que hay que darle apertura para que esta pueda mutar según lo que uno siente, imagina o piensa.

Los bailarines de danza contemporánea están entrenados y acostumbrados a bailar para ser vistos. Años de años de entender el movimiento para la escena así: limpios, bien hechos, pulcros y técnicamente correctos. Mientras más sujetos a las formas y a la necesidad de ser vistos desde afuera, hay un impedimento mayor para verse desde adentro y que deje de importar esa mirada externa. No experimentamos el movernos desde un estado, placer y escucha interior.

Marcela plantea que en el MA la forma surge de una verdad, no de una inmutable, en la cual no cree, pero sí de una verdad justamente del momento, de habitar el presente. De este modo, la forma viene cargada de algo real pues en el MA no es posible la imitación. Su riqueza y delicia están en que hay que entrar en este estado donde el cuerpo exterior pasa a ser un vehículo de una numinosidad, de una sensación, de una conexión con un montón de cosas que suceden adentro.

Cuando la forma no es habitada y comprendida solo hay la preocupación de cómo es vista desde afuera, mientras que en el MA el ojo se vuelve hacia adentro, por eso se cierran los ojos para poder conectar y que la forma surja sola. Lo que el MA puede aportar a bailarines es poder entrar en otro lugar que no sea la forma. Entender que el cuerpo no es solo forma y, que ese *no ser solo forma corporal*, que también es real, da lugar a otras formas que son igualmente visibles desde el exterior, pero mucho más cargadas de *algo* que puede producir en el espectador una reacción. Una linda obra de danza, con lindas

luzes, un lindo vestuario y lindas formas causa emoción en el espectador, pero la emoción que causa un movimiento conectado¹³ es otra cosa, es diferente.

Me comenta que un último motivante en el uso del MA, se dio por su interés en la danza terapia. Dentro de todas las opciones y posibilidades que esta contiene, le pareció que la más interesante es el MA, pues este permite acceder a un mundo de fantasía que a nivel de creatividad puede ser fascinante. Siempre le han gustado los sueños, la imaginación y leer a autores como Jorge Luis Borges y Alessandro Baricco que inventan otras realidades. Una reflexión a la que Marcela llega y que es fundamental en el MA es considerar que esta realidad es otra, que no quiere decir que no sea realidad, sino que por el contrario es una nueva forma de entender una realidad que es verdad. En el MA esta otra realidad es la que emerge desde el inconsciente y que antes de realizar la práctica es desconocida.

De nuestra conversación deseo mencionar un aspecto importante del MA desde la reflexión de Marcela, pues se constituye una perspectiva que considero permite amplificar la comprensión de esta particularidad del MA. Esta se refiere al estado corporal de *ser movido* desarrollado en el segundo acápite. Quise saber qué es para ella el ser movido, cómo es el estado del cuerpo en el MA, qué es entrar en él, a lo que respondió:

Es desactivar lo máximo posible el lóbulo frontal del cerebro que es el que produce el razonamiento, los valores, el juicio y empezar a usar otros centros más primitivos como el hipocampo, hipotálamo, cerebelo, la amígdala. Así, se deja de pensar, racionalizar, emitir juicios de valor —esto sirve, esto vale, eso no— para entrar en una conexión directa, como estos impulsos automáticos que uno tiene y que entran por el sistema nervioso automático. Estos lugares del cerebro al conectarse permiten tener otra conexión con otros centros del cuerpo y otro tipo de relación con él. Entonces es cuestión de dejar de usar esta forma de pensamiento para que el cuerpo se libere en sus otras formas de ser.

Marcela hace referencia a la experiencia que actualmente está vivenciando, Body Mind Centering y hace énfasis especialmente en el estudio anatómico desarrollado por Bonnie Cohen, para una mejor comprensión del estado de *ser movido*:

lo único que no somos son los músculos, por ahí los huesos, algo de la respiración, y el sistema nervioso, pero si empiezas a investigar todos los otros sistemas corporales y los otros lugares corporales, cada sistema es mundos de mundos de células y cada célula es

¹³ Para Marcela Correa, el movimiento conectado, hace referencia a un movimiento que surge de un estado interior/profundo en el que es posible habitar el cuerpo en sus múltiples aspectos: -movilidad, emoción, sensación- e ir más allá de la forma y apariencia.

una vida propia. Entonces empiezas a habitar las células, tener una vida celular y eso empieza a hablar solito. (Correa 2024, entrevista personal)

La manera sentida e inspiradora con que Marcela comparte conmigo su forma de comprender el MA genera en mí nuevas interrogantes. Quise saber qué pensaba acerca de la connotación espiritual que muchos encuentran en el MA, ya que en mi práctica he sentido que en algunas ocasiones he podido intuir o acercarme a esta vivencia que no es fácil colocar en palabras. Yo la he podido experimentar como una sensación de pertenencia a una totalidad que cobija la vida existente. He podido sentir una sacralidad en la existencia que atraviesa a todos. Como Albert Einstein, Marcela cree que somos cuerdas vibratorias y que todos en el mundo son cuerdas vibratorias. Entonces para ella, uno no termina ahí donde está, sino que sus cuerdas se desplazan y expanden por diferentes lugares.

Si pensamos en el mundo animal o el vegetal somos un mundo micélico que no se acaba, todo es un solo continuum. El rato que sueltas el control mental empiezas a sentir ese continuum, [puedes] darte cuenta que el mundo no empieza ni termina en ti, sino que es una continuidad y puedes sentir eso, todos somos una sola cosa. Entonces yo no creo en el alma, en Dios o el espíritu como esta cuestión que nos han enseñado -católica-, pero sí en esta interconexión. A la final no somos más que este micelio entre energía y algo que es real pero que no vemos. A nivel anatómico somos ADN, este se pasa de generación en generación y viene cargado de cualquier cantidad de información, incluso prehistórica, y cuando morimos, nosotros nos esparcimos por todo lado y eso se vuelve honguito y este vuelve a surgir.

Creo que más allá del 60% de nuestro cuerpo está conformado por organismos ajenos a nosotros. No somos solo células, somos más organismos extraños a las células que células. Entonces qué somos, cuando topas esos lugares qué memorias topas. Topas memorias no humanas, memorias de todo. Si comes lentejas, arroz, todo lo que comes es vegetal, qué memorias traes. El ser humano no es solo humano, todo el tiempo, es un montón de cosas, un montón de memoria. Cohen trabaja con todo lo que es memoria celular pre embrionica, cuando eres un cigoto y como puedes acceder a la curación al regresar como eras antes de que se dé el trauma o la herida. (Correa 2024, entrevista personal)

La escucha

Yo no podía creer que el MA se podía llevar a escena en grupo. Lo había llevado en solos míos. Y ese fue el gran reto, me dije y ahora qué haremos. Tenía un buen equipo de trabajo y fuimos trabajando, viendo, abriéndonos. No podía creer cuando la gente vio y le gustó. Para mí, fue un punto clave, muy sorprendente.

Marcela Correa

En el año 2011, se estrenó en la Sala Mariana de Jesús, ubicada en la Casa de la Cultura la obra *La escucha*¹⁴ basada en el MA. María José Garzón, Andrea Moreira y yo fuimos compañeras de un viaje creativo nuevo en nuestro camino como bailarinas intérpretes, así pudimos ser —ahora a la distancia puedo reconocerlo— bailarinas co-creadoras. El proceso creativo de *La escucha* fue acompañarnos en el descubrir y transitar de nuestra intimidad, de la mano atenta, cuidadosa y sensible de Marcela. Ahora que conversamos y recordamos, —yo con mucha nostalgia— lo que fue crear esta obra, puedo conocer un poco más de lo que implicó para Marcela ser testigo y coreógrafa de la misma, sus desafíos, inquietudes, estrategias creativas y revelaciones.

La escucha fue un punto de inflexión en su recorrido como coreógrafa, pues pudo reconocer que es posible coreografiar con ese tipo de lenguajes más profundos. Una de sus grandes preguntas en esta obra fue: ¿Cómo conectar con el público? ¿Cómo transmitir aquello íntimo hacia afuera? Una respuesta fue: combinar una estructura visible hacia afuera que permita entrar en la estructura de adentro, para lo cual se tuvo que *estructurar* la obra. Es decir, se diseñaron partituras y pautas de acción para el desarrollo de la misma, las cuales nos permitían habitar escenas o partes de ellas desde el MA y escenas en las que, sin abandonar este estado corporal de ser movidas, habitábamos secuencias de movimientos previamente creadas desde este estado corporal. Estas pautas también se relacionaban con diálogos entre los distintos elementos de la coreografía como la música, el uso de los elementos escenográficos y el diálogo permanente con lo que cada bailarina creadora realizaba.

Esta decisión fue tomada, dado que el ojo de la audiencia está acostumbrado a la forma, entonces esta manera de construir la obra permitía que el espectador pueda entrar en algo conocido. “Es algo como la terapia, tú vas donde el paciente, donde él está y de ahí le llevas a otros lugares, donde tiene que ir” (Correa 2024, entrevista personal). Entonces las formas corporales, podían ser el camino de entrada para luego llevar al espectador a otro lugar, un lugar de contemplación. Durante la obra, alguna de nosotras habitaba el espacio de MA, mientras las demás habitaban el de la danza más formal. Estos roles se intercambiaban en varias ocasiones. Esta estructura también permitió que nosotras no nos quedemos ensimismadas en nuestro propio mundo interior, en nuestras vivencias, que podamos ir regulando las emociones y sensaciones en respuesta a la

¹⁴ Enlace para visualización de la obra: https://www.youtube.com/watch?v=_dPJ7aUIXg0

estructura coreográfica que planteaba una conexión constante con el afuera, con el público, lo cual implicaba además sostener el cuerpo en un estado performático.

Marcela recuerda una experiencia que vivió en Cambridge, la cual le hizo pensar en maneras para propiciar una conexión con el público y que como he mencionado anteriormente en *La escucha* era un desafío. “Me molestaba el hecho de que, por ejemplo: yo fui a hacer de testigo de mucha gente moviéndose auténticamente [...] Ahí hay tal conexión con el sí mismo que no hay conexión con la audiencia o con el de afuera. Sentía que estaba invitada a ver un acto íntimo y, por lo tanto, no había una conexión de ese acto íntimo conmigo” (Correa 2024, entrevista personal).

Esta negociación fue uno de los retos que debimos asumir en la obra. Otro se daba en tener conciencia de que la obra funcionaría siempre y cuando una de las bailarinas creadoras no resolviera en escena la vivencia que experimentaba en el escenario y que respondía a su realidad emocional de aquel entonces. El MA por ser curativo y terapéutico podía llevarnos a resolver los estados emocionales que vivenciábamos, pero esto implicaba que la obra terminaría en ese momento, pues ya no habría un hilo conductor que la sostenga.

Gravis, diálogos sin diálogo

Alessandro Baricco, en su libro *City*, habla sobre los nenúfares de Monet. [Él] pinta y pinta nenúfares, pinta y pinta nenúfares, pinta y pinta nenúfares, pinta y pinta nenúfares. Entonces la conclusión es que lo que quería Monet es llegar al vacío final. Es lo mismo que haces cuando repites un mantra en yoga o en la meditación. La repetición de ese mantra te permite entrar en otro estado, así como el MA.

Marcela Correa

En el año 2012, Marcela presentó su segunda obra basada en el MA, *Gravis, diálogos sin diálogo*.¹⁵ Para ese momento había un sentido de grupo distinto a cuando se estrenó *La escucha*. Mientras que aquí había una búsqueda más experimental, que nos llevaría a quienes estábamos inmersos en su creación a donde nos lleve, en *Gravis*, se asumió un reto más profesional, pues existían más expectativas, no solo a nivel de investigación/creación, sino también en cuanto a la profesionalización del grupo cuyos

¹⁵ Enlace de acceso al video: <https://www.youtube.com/watch?v=HxwUbMtG5MA>

miembros ya no éramos principiantes. Había la necesidad y el interés de llevarlo a un ámbito más allá del universitario, en el que se pueda ser parte de festivales y encuentros de artes escénicas. Para Marcela como coreógrafa de *Talvez*, cada nueva obra creada implica un mayor desafío que la anterior. La respuesta positiva del público hacia las obras ha sido un factor que ha permitido reafirmar su línea de trabajo.

Aunque si bien *Gravis* se creó a partir del MA, también se incluyeron otros recursos técnicos e interpretativos como la improvisación y la herramienta de Razaboxes de Richard Schechner, que plantea el ser un atleta de las emociones al pasar de una emoción a otra rápidamente por el propio cuerpo. La mayor exigencia en esta obra fue justamente poder habitar y sostener el estado de ser movido a lo largo de la obra, pero con la versatilidad de pasar de un estado a otro, tanto emocional como corporalmente. En *Gravis*, además del MA que aparecía en varios momentos, se empezó a construir su estructura combinándolo con el lenguaje de improvisación, improvisación de contacto y con el atletismo de las emociones.

Ensayábamos para poder acercarnos a la técnica de este manejo emocional. Saber sacar una emoción y luego pasar a la siguiente, ya sea a través del cuerpo, la concentración o la atención. Poder sentir una cosa, entrar en ese sentir y luego ir transicionando lo más rápido posible a la siguiente necesidad emotiva y corporal. La invitación era transitar los caminos que encontrábamos, tomando en cuenta que al mismo tiempo este proceso era atravesado por el diálogo y relación corporal/emotivo entre bailarines, esto se volvió el eje central de la obra.

Recuerdo que, en los ensayos, personalmente me encontraba ante una gran exigencia en la investigación del movimiento. Practicar la herramienta de Razaboxes me resultaba muy difícil, podía entrar a la invitación a habitar una emoción o sensación específica, pero dar el paso a habitar inmediatamente otra que incluso podía ser antagónica me era muy complejo. El estado de ser movida o estar abierta y sostener el estado corporal creativo desaparecía y tenía que parar para retomar. Poco a poco la experimentación fue dándome recursos para poder asumir esta herramienta con la rapidez y precisión que requería.

Marcela me comenta que hacer *Gravis* fue hermoso, su proceso investigativo fue muy novedoso, cada aspecto que se iba descubriendo era sorprendente y enriquecedor. Había un estado de sorpresa que luego iba cambiando hacia otra cosa en la medida que quienes hacíamos la obra podíamos ir aceptando quienes éramos en ese momento. “Era fascinante lo que iba saliendo, yo no lo podía creer, por ejemplo, el peso de la obra, o

Daniel que pasaba horas sin hacer nada. Era fascinante verle, era enamorante cada cosa y detalle que salía. Nos decíamos sí puede ser, es otra cosa diferente pero sí es. El diálogo de las tres era lindísimo. *Gravis* fue un éxito, a la gente le gustaba y yo me sorprendía” (Correa 2024, entrevista personal)

Coincidimos en que los procesos de investigación/creación tanto de *La escucha* y *Gravis, diálogos sin diálogo* requirieron una apertura y entrega a recibir los materiales sensoriales, corporales, visuales y emotivos que aparecieron en los mismos. Así como el diálogo permanente entre quienes hicimos las obras. En el proceso se fueron encontrando recursos técnicos para sostener los impulsos sensoriales, subjetivos y de movimiento, esencia de las obras, pues estos estaban cargados de la emotividad y potencia que se buscaba entregar al espectador.

Me gustaría finalizar con el siguiente fragmento que sintetiza de alguna manera la propuesta de Marcela al crear una obra desde el MA:

Es el impulso emotivo expresado corporalmente y enmarcado para la escena lo que define esta forma de presentar danza y el que establece el tipo de comprensión del público, quien comprende, pero no a través de su capacidad lógica, sino movido por el mensaje emotivo de la obra. Desde la danza terapia, cuyo material de trabajo es la emoción, propongo una obra escénica donde el público se conmueva para comprender, esa es mi búsqueda. (Correa 2014, párr. 17)

A lo largo de la escritura de este capítulo, me acompañó una imagen recurrente en mí: luciérnagas alumbrando intermitentemente la oscuridad que cobija el bosque que circunda mi hogar en Azama, Otavalo. Esta imagen me ha resultado siempre poética, inspiradora, frágil y potente a la vez. Lo que he ido encontrando en mi investigación hace eco, como el eco mencionado en la práctica del MA, con esta bella imagen de las luciérnagas. Descubrimientos que van dando luz a aspectos del MA para que pueda profundizar en ellos, llegar a otros conocimientos y constelarlos inicialmente en esta investigación y posteriormente en mi quehacer profesional.

De esta forma presento a modo de breves destellos, puntos que considero relevantes de este proceso de adentrarme en el MA.

- Diálogo, puente, viaje, son metáforas que encuentro aluden al MA. Una vivencia de ser/estar en movimiento en tiempo presente y en continuo devenir. Ser moviente, testigo y eco a la vez.

- Transitar con, moverse con, encontrarse en la mirada de otro, un otro interior que habita al moviente y un otro externo —el testigo— que acompaña, contiene y atestigua la experiencia.
- Diada moviente/testigo que es presencia, entrega, escucha, compañía, en su acción conjunta de *ECOAR* / *resonar empáticamente* en continuo aprendizaje/descubrimiento, son los actores/roles que hacen que la práctica del MA pueda acontecer.
- Acceder, acoger, transitar, mover, danzar, conversar, escribir, dibujar, crear con los materiales/potencias creativas que emergen del interior del moviente, que antes de realizar la práctica del MA eran desconocidas y que se revelan al cerrar los ojos, dar paso al silencio, la escucha, el tacto, el olfato, la propiocepción, la entrega al vacío, al no saber, al conocer y confiar en el conocimiento interior e intuitivo, se constituyen en los elementos que la metodología del MA permite conocer y vivenciar como una posibilidad para la autocontención, auto regulación y auto transformación.
- Las imágenes sensoriales, corporales y en movimiento del MA reafirman el cuerpo como su lugar de creación, sentido y significado. Imágenes autónomas que son pensamientos del alma, experiencia vital y proceso intuitivo se vuelven conocimiento y aprendizaje de las vivencias emocionales, pues estas hablan a través de la imagen.
- Imágenes huellas de lo íntimo que no son una anécdota de la práctica del MA sino simbolizaciones íntimas cargadas de contenido emocional. Estas evidencian el diálogo entre consciente e inconsciente y son una forma de conocimiento y elaboración de sentido desde el cuerpo y el movimiento más allá de la mirada.
- Las imágenes del MA propician la acción, producen un conocimiento de sí mismo y del mundo desde el cuerpo, lo sensible y el saber intuitivo, haciendo posible crear una relación con la existencia en la que el cuerpo es saber, potencia creativa y a la vez vulnerabilidad.
- A partir de nuestra conversación con Marcela Correa, pude entender que el MA utilizado como una herramienta creativa permite cuestionar las dinámicas convencionales de creación y dirección escénica, jerárquicas y nada democráticas de nuestro medio local.

- EL MA permite coreografiar con lenguajes profundos de la danza terapia, donde las vivencias íntimas y el impulso emotivo expresado corporalmente pueden ser llevadas a escena. Es vital en este tipo de creación diseñar estrategias que permitan conectar con el público para que esta creación escénica no se reduzca a los bailarines/creadores y su vivencia interior, sino que se pueda establecer una relación con quienes los presencian.
- El MA surge de una verdad transitoria que se da al habitar el presente. Las formas corporales que emergen están cargadas de *algo real* que no son imitación de formas transmitidas por otra persona. El cuerpo entonces es un vehículo de una numinosidad y conexión con el mundo interior vasto y complejo, que va más allá de estas. Para esto es vital volcar la mirada hacia el mundo interno donde la necesidad del bailarín de ser visto/validado desde el exterior se cuestiona y trabaja para que pueda transformarse.

Estos destellos no son determinantes o definitivos, para mi significan seguir pensando el MA y sus devenires que en el siguiente capítulo encontrarán su espacio y desarrollo.

Capítulo segundo

Constelando el MA desde la experiencia y el saber de Viviana Sánchez, Nadyezhda Loza, Denise Neira y Natalia Buñay, miembros del Colectivo Bruma, acción/reflexión en movimiento

Amo a estas mujeres que hacen parte de este capítulo con su saber sobre el MA. Inspiración, fuerza, contención, cariño, es lo que significan para mí. He podido ser y no ser y ellas han estado ahí de múltiples y amorosas maneras. No me refiero sólo a un compartir personal, sino también profesional.

He querido que su pensar, experiencia, conocimiento, sensibilidad sobre el MA, puedan encontrar cabida y registrarse. Sus universos creativos, reflexivos, pedagógicos, performáticos son abundantes, desafiantes, potentes, cuidadosos, estimulantes, enigmáticos. Creo un diálogo a la par e intercambio sus ideas con autores como Suely Rolnik (2014 y 2019), Bolívar Echeverría (2010), Marie Bardet (2021), Merleau Ponty (1945), Emanuele Coccia (2017), entre otros. Su conversación es fuente fértil a la que recorro para discernir y construir un corpus textual que me ayuda a darle materialidad a los devenires que intuyo constituyen el MA.

Si parto enunciando el afecto es porque este ha sido nuestro sostén y estímulo en los procesos de investigación/creación que desarrollamos como *Bruma, acción/reflexión en movimiento*. Nuestra práctica se ha basado en la escucha atenta, el cuidado mutuo, tanto de cada una, como de nuestros espacios creativos, que por nuestra dinámica suele ser el espacio doméstico. Pudimos nombrar nuestra metodología de trabajo como *economía doméstica de la creación*, vivencia/pensamiento en la que aún seguimos, de manera diferente. Ahora no es visible escénicamente, pero habitamos espacios/tiempos de reflexión, hacer memoria, escribir, viajar, gestionar, enseñar, maternar, facetas variadas de nuestras vidas.

Nuestra dinámica de trabajo, que da cuenta de cómo asumimos la vida, me ha dado la confianza necesaria para tomar su mano y conversar con ellas para juntas seguir danzando de maneras distintas, ahora a través de las palabras. En este capítulo, mi escritura que también es su voz, plantea algunos devenires del MA que nuestras vivencias me han posibilitado reconocer. Así proponemos un devenir político, un devenir otro, un devenir mancomunidad, un devenir meditación, un devenir animal y un devenir vegetal.

Considero preciso señalar que en el pensar y construir el corpus textual de estos devenires aparecieron las nociones de *identidad* y *sentidos no comunes*, como dos aspectos que los atraviesan, contienen y están implícitos en cada uno de ellos. Estas nociones advierten implicaciones profundas del MA relacionadas con su capacidad de reconfiguración del ser y, que al no ser fijas o determinantes están en permanente pensamiento, movimiento y creación a través de los devenires del MA. La *identidad* y los *sentidos no comunes* no podrían ser relacionadas a devenires específicos pues, como podremos notar a lo largo de los acápites de este capítulo, estas formulaciones son asumidas y experimentadas en cada devenir.

Empezando con la noción de *identidad*, Stuart Hall (2013, 347) expresa que “[esta] surge como una especie de espacio sin resolver, o como una pregunta no resuelta en ese espacio”. Para Hall, uno de los descentramientos de la identidad en el ser, a un nivel interior, se da a partir del descubrimiento del inconsciente por parte de Freud. Hecho que plantea la imposibilidad de conocer y reflexionar totalmente sobre la identidad propia, ya que esta no depende únicamente de la experiencia a través de prácticas sociales, culturales y políticas, sino también de una relación compleja con la vida inconsciente. Como sugiere este autor (349) “[l]a identidad es una narrativa del sí mismo, es la historia que nos contamos de nosotros mismos para saber quiénes somos.” Simultáneamente, la identidad también es relación con un otro que permite el conocimiento de uno mismo. Un otro que habita al interior y que también está en el exterior.

Estos planteamientos de Hall están implícitamente contenidos en la práctica del MA. La relación entre el otro que habita al interior del moviente (testigo interno), el otro que habita en el exterior (testigo), el acontecimiento que sucede en cada uno de ellos y en la experiencia que viven juntos, es uno de los desafíos y aprendizajes más importantes de la práctica del MA, pues el diálogo/vínculo que se da en esta diada permite una vivencia que los transforma mutuamente. De este modo, en los distintos devenires que el MA puede suscitar la noción de identidad es puesta en juego, develada y re creada.

En cuanto a la noción de *sentidos no comunes*, desarrollada por Santiago Cevallos esta permite complejizar y ampliar la comprensión de la perspectiva sensorial/afectiva constitutiva del MA. A decir de Cevallos (2023, 73) pensar en sentidos no comunes es “pensar otros sentidos ético, político y ecológico” que sirvan para descentrar los sentidos hegemónicos y así, encauzar la atención y dar cabida a los sentidos negados por la modernidad capitalista, lo que la práctica del MA propicia y pone en evidencia.

Cevallos, plantea los sentidos Zoonoro y Zoororo que a su manera también están presentes en la práctica del MA, como se podrá leer con más claridad en los devenires animal, vegetal y mancomunidad, sin que esto excluya a los demás devenires aquí planteados. Para Cevallos (124) lo Zoonoro hace referencia a un devenir animal de lo sonoro favoreciendo una localización sonora y la ecolocalización entre otras formas de vida y el hombre, mientras que el sentido Zoororo, implica una alianza ética, política y ecológica entre cuerpos humanos y no humanos como forma de lucha contra el antropocentrismo y especismo.

Pensar en la presencia metafórica/simbólica de estos sentidos en el MA, se constituye a mi entender, una premisa creativa que favorece el acercamiento a la investigación y comprensión de los devenires que el MA posibilita, especialmente en su rol de herramienta de composición, pues da lugar a otras estéticas, imaginarios, movibilidades, lenguajes corporales, construcciones escénicas posibles. De este modo, la conjunción de sentidos que la práctica del MA potencia puede encontrar en este planteamiento de *sentidos no comunes* una oportunidad para enriquecer los procesos de investigación/creación, así como de reflexión/pensamiento en los diferentes escenarios en los que el MA se aplica, pues el cuerpo, su movimiento y creatividad han llegado a lugares extra cotidianos que lo posibilitan.

1. Desaprender la danza contemporánea/descolonizar el inconsciente. De la mano con Viviana Sánchez, Suely Rolnik y por un momento también con Bolívar Echeverría

Una misma vida que se improvisa un cuerpo
nuevo y una forma nueva con el fin de existir de
manera diferente.
Emanuele Coccia

Comencé el proceso de desaprender la danza contemporánea después de salir de la compañía, a finales del 2005. Lo decidí porque me di cuenta que habitaba un cuerpo que ya no reconocía, uno moldeado desde una mirada exterior, uno que había dejado de sentir la alegría de sentirse en movimiento, donde el deber ser era la regla, el cumplir a cualquier costo. Estar fuera, al principio, fue aterrador; no sabía cómo iba a seguir bailando, pero algo en mí estaba claro: no quería regresar al espacio del dolor, ni a ese lugar donde ningún esfuerzo parecía suficiente, donde siempre *fui casi*.

(Sánchez 2024, entrevista personal)

Este pequeño fragmento del relato de Viviana Sánchez, mi amiga y compañera del *Colectivo Bruma, acción/reflexión en movimiento* sobre su acercamiento al MA, trae a mi memoria sentimientos encontrados al recordar mi propia experiencia en los inicios de mi aprendizaje de danza contemporánea en una escuela de enseñanza formal, en clases particulares y más adelante en el quehacer profesional como bailarina intérprete independiente. Al igual que Viviana, sentí que ninguna entrega/compromiso eran suficientes, pues mi cuerpo, condición física y movimiento corporal no se correspondían a lo establecido en el medio artístico, cuyos ideales consistían en la estética de un cuerpo europeo y/o americano, acompañado del despliegue de un virtuosismo técnico perfeccionista.

Yo nunca tendría cabida en esta escena local. Insistir en querer ser parte de este medio escénico implicaba que debía ser otra, tener un cuerpo otro así como pertenecer a un mundo de apariencias, maltratos y tristezas. Decidí no hacerlo, no transitar por esos senderos. Hasta que en un momento dado Viviana, Denise, Nadyezhda y yo coincidimos siendo parte del colectivo Gatos en la barriga a partir del año 2012. Nuestros intereses, afectos y dinámicas creativas nos motivaron a crear *Bruma, acción/reflexión en movimiento*, en el 2017. Nuestro propósito fue la investigación del movimiento y la creación bajo provocaciones tanto del instinto como del pensamiento.

Partiendo de esto relatos, quiero tomar brevemente la mano de Bolívar Echeverría y su concepto de *blanquitud* para acercarme a uno de los devenires del MA que me interesa proponer en esta sección. El MA entendido como posibilidad política que visibiliza y reflexiona sobre los condicionamientos, mandatos, narrativas sociales/culturales y expectativas que atraviesan al cuerpo, su movilidad y potencia creativa, no sólo en el ámbito de la danza contemporánea, sino también en la cotidianidad. Al mismo tiempo, planteo asumir el MA como un recurso que permite cuestionarlos, desafiarlos y transformarlos, constituyéndose así en una práctica emancipatoria de lo sensible.

Dado que este concepto propuesto por Echeverría es complejo y su análisis excede a esta investigación, me interesa especificar que entiendo *la blanquitud* como un instrumento ético/civilizatorio usado para normar e institucionalizar comportamientos y valores ideales, útiles a la modernidad. Este no hace alusión únicamente a la primacía de un fenotipo *blanco*, sino principalmente a la legitimación de comportamientos e identidades que se corresponden con los valores de sociedades donde impera la modernidad capitalista, los cuales son admitidos e internalizados por sus miembros. La

blanquitud así es entendida como racismo que va más allá de la piel pues se traslada al ámbito de la cultura.

Para Echeverría (2010, 60) “[e]l rasgo identitario-civilizatorio que queremos entender por ‘blanquitud’ se consolida, en la historia real, de manera casual o arbitraria sobre la base de la apariencia étnica de la población europea noroccidental, sobre el transfondo de una *blancura* racial-cultural de las razas trabajadoras”. Trasladando este concepto a mi área de trabajo, considero que el medio de la danza local —actualmente y en menor intensidad— aún está enmarcada en un modelo de *blanquitud*. Determinados espacios tanto de formación como de creación escénica desarrollan sus propuestas con criterios implícitos correspondientes a los requerimientos de este instrumento identitario/civilizatorio. Estas propuestas evidencian una sobrevaloración de los cuerpos virtuosos/esbeltos, que a su vez genera una clasificación y jerarquización de los mismos frente a cuerpos/seres discapacitados, indios, negros. De esta manera se establece y define quién puede/debe o no bailar, qué cuerpos se corresponden y cuáles no con la danza, cuáles son estéticos y cuáles no, entre muchas otras categorizaciones.

Si bien la danza tiene una exigencia técnica que necesita ser trabajada, en ocasiones estos espacios, asumen el cuerpo —por mencionar un ejemplo— como una *máquina perfecta*,¹⁶ donde no hay cabida a estéticas y/o condiciones físicas diversas que difieran con las del canon establecido. Esta dinámica de *blanquitud* se puede evidenciar en ciertas técnicas como el ballet¹⁷ y su modo de enseñanza por parte de algunos maestros, donde los bailarines son ejecutantes en serie, que no tienen la posibilidad de incorporar su subjetividad/creatividad. He observado esta particularidad también en ciertas propuestas coreográficas, especialmente a nivel institucional. Ana María Palys (2015, 8) menciona, siguiendo a Pierre Bourdieu, que:

la cosmovisión de toda cultura, se hace evidente en el cuerpo y se instala en el mismo a través de la educación corporal. Así, el trabajo corporal, como práctica de la cotidianidad, al estar vinculado o constituido por determinados discursos, no solo genera estados

¹⁶ Para Silvia Federici (2022) el capitalismo ha intentado transformar el cuerpo de los hombres y las mujeres para hacerlo más funcional a la acumulación de capital, mecanizarlo ha sido una estructura constante de la historia del capitalismo: *cuerpo máquina ideal*. Federici también evidencia la lucha por mermar la creatividad del cuerpo, destruir sus formas de autonomía, para que sus energías encajen dentro de los límites del trabajo y la explotación. Lucha que genera un cuerpo máquina, comandado, incapaz de autonomía que ha internalizado los ritmos del trabajo capitalista.

¹⁷ Si bien esta apreciación responde a mi vivencia y de colegas cercanos, sugiero revisar la tesis “El disciplinamiento del cuerpo y el movimiento y la producción de subjetividad en la danza profesional de la ciudad de Quito. Prácticas 2013–2014” de Ana María Palys, en el Repositorio digital de la UASB, para un análisis más exhaustivo y detallado sobre el tema.

interiores ligados al momento de la ejecución del movimiento [...] sino que instala su discurso constitutivo en la visión y en la actuación del individuo disciplinado.

Con esta pertinente observación a la que llega Palys, vuelvo al relato de Viviana —que me recuerda mi proceso formativo—, pues en él es posible reconocer, aunque no esté dicho implícitamente, los condicionantes y consecuencias que marca la modernidad capitalista en un cuerpo que danza. Efectos que de múltiples maneras —corporales, emotivas, creativas— llevan a muchos bailarines a sentir la necesidad de desaprender la danza, como lo plantea Viviana y como lo viví yo.

En este contexto, el MA puede considerarse como un instrumento que permite emerger, reconocer y confrontar estereotipos, condicionantes y mandatos hacia el cuerpo, interiorizados e impuestos por la modernidad, que generan una identidad y comportamiento afines a su dinámica y del capital. Para Diana Fuentes (2020, 14:27-43) quien analiza ampliamente la obra de Echeverría, esta “identidad [...] supone necesariamente un tipo de comportamiento y un tipo de sujetos [...], un tipo de ser humano [...] que tiene que satisfacer literalmente el espíritu del capitalismo”.

La afectación corporal/creativa de este comportamiento civilizatorio de blanquitud es evidenciada, habitada, asumida, danzada y resignificada, a través de la práctica del MA. Lo que antes podía estar alojado en el inconsciente, vivido como identidad/accionar acorde a las narrativas de la danza, por decirlo de algún modo *blanqueadas*, y que limitan un accionar pleno no sólo en el entorno profesional sino también personal, se muestra y es asumido tanto por el moviente y el testigo. En el proceso de la práctica del MA se puede dar inicio a un arduo camino de posible transformación o, tomando palabras de Viviana: *des aprendizaje*. Como ella nos plantea (2024):

[U]no de los mayores retos de este proceso ha sido dejar de juzgarme. Aprender a escucharme con honestidad y sin imposiciones ha requerido tiempo y paciencia, porque implica renunciar a las expectativas externas y a las propias, especialmente a la idea del “movimiento danzado” como algo que debe ser estético o técnico, incluso ligado a lo que un bailarín/a debe ser.

En esta práctica, el movimiento no busca ser “algo” para los otros, sino que surge desde una escucha interna, desde lo auténtico que conecta lo que siento, lo que pienso y lo que soy. Creo que es en este espacio que me he acercado a la concepción de auténtico, incluso conmigo misma.

El MA construye mundo al dar apertura y acogida a la pausa, quietud y espera, vivencias de un tiempo detenido, que no es valorado por no ser útil a la productividad capitalista. Del mismo modo, al no haber directrices de acción a seguir, hay presencia

absoluta del moviente y el testigo, que pasan de dirigir su cuerpo a ser movido por algo que lo trasciende, en un caso, y atestiguar y acompañar sin juicio en el otro. Así acceden a su propio saber, a sus necesidades y deseos: “espacio donde el ser encuentra una unidad profunda, un territorio en el que pensamiento y cuerpo finalmente van juntos” (Sánchez 2024, conversación). Diada que crea y sostiene una dinámica de autocontención y acompañamiento, capaz de construir relaciones de colaboración para confrontar a la noción de individualidad propia de la modernidad.

Las características del MA que he presentado hasta este momento develan a mi entender su carácter de resistencia/ruptura ante los requerimientos de blanquitud y, como veremos más adelante, también como recurso micropolítico de descolonización del inconsciente. Estas particularidades del MA desrealizan y trascienden los mandatos y expectativas que la modernidad capitalista ha trasladado al ámbito del cuerpo y a la totalidad de los aspectos del ser.

Las exigencias de productividad alienantes, el progreso relacionado con la idea de perfección humana y como meta a conseguir, las comprensiones del cuerpo como máquina y la jerarquización de unos cuerpos frente a otros son puestos en tela de juicio. Esto puede verse reflejado en el siguiente fragmento del relato de Viviana:

En esa búsqueda, me encontré con otras formas de movimiento que rompían por completo las estructuras a las que estaba acostumbrada. Fue un camino difícil, lleno de dudas, porque soltar significaba desmontar gran parte de lo que creía saber sobre mi cuerpo y sobre lo que significaba moverse. En ese momento, junto a Esteban Donoso, mi acercamiento [al MA] fue apenas inicial, un conocimiento superficial de otras maneras de habitar el movimiento. Es el momento cuando empecé a preguntarme cosas. Fue más adelante, al trabajar con mis compañeras del Colectivo Bruma, [...] que comencé a explorar estas formas desde dentro. Ese trabajo me permitió abrir un nuevo territorio para mí, descubrí lo que para mí es un espacio donde el cuerpo podía moverse desde un lugar más íntimo y consciente, profundamente conectado con el cuidado y la presencia. Allí, descubrí que bailar no siempre tiene que nacer desde el esfuerzo extremo, sino que puede surgir desde la escucha, la complicidad y una relación más amorosa con mi propio cuerpo. (Sánchez 2024, conversación)

Cuando organizaba los materiales de esta investigación y pensaba en cuál sería la manera más oportuna para ir construyendo este corpus de devenires del MA, encontré que el relato de Viviana se correspondía con lo que había leído en Suely Rolnik. De pronto una imagen emergió en mi cabeza: unas manos tomadas, las de Viviana y Suely. Esta imagen abrió en mí una comprensión que se convirtió en el hilo conductor de este capítulo, que consiste en poner en un diálogo de pares el saber de los autores que utilizaré

en esta investigación con el saber de mis compañeras de *Bruma*, pues su saber, aunque no esté escrito, es encarnado, vivido, danzado, pensado, transformado en creación.

Entonces concibo el acontecimiento/acto micropolítico de desaprender la danza contemporánea encarnado por Viviana Sánchez como un acto de *descolonizar el inconsciente*, como lo plantea Suely Rolnik, con las repercusiones a nivel macropolítico que conllevan. Estas se evidencian en las creaciones, reflexiones, investigaciones, colaboraciones y en el campo académico en el cual Viviana desarrolla su práctica artística en el ámbito nacional.

Para Rolnik, descolonizar el inconsciente es volver a las fuerzas del vivo, potencias creativas alojadas en el cuerpo, pues estas permiten friccionar/desmontar el régimen del inconsciente colonial capitalístico, que reproduce a nivel individual las características del régimen dominante también colonial, capitalista, ego, logo, falo, céntrico. De este modo es posible tanto individual como colectivamente transformar el régimen dominante.

El saber de lo vivo es un saber intensivo, ecoetológico, diferente al conocimiento racional propio del sujeto, y su percepción sensible ya codificada por la cultura. [...] [E]n la esfera del vivo, nos movemos en el campo de las fuerzas intensivas de los afectos. En esta dimensión, que es inmanente a nuestra condición de cuerpo vivo y pulsional, nos constituimos como un tramado de fuerzas en relaciones de composición. (Tissera 2021, párr. 13)

Mientras leo a Viviana, viene a mi mente “Despojo” (canción de la artista ecuatoriana LaTorre), cuyo sentido me remite totalmente a la vivencia del MA cuando se experimenta esta confrontación íntima entre memoria, dolor, anhelo. Entregarse a sentir el cuerpo en esta circunstancia es hacer consciente los condicionamientos impuestos socialmente, asumir el deseo de sanarlos, transformarse y crear a partir de ello. Reconocer el devenir otra de Viviana mientras canto: “un día desperté junto al mar, con la sensación de flotar, con la sensación en el pecho de que renacía. Y miraba la inmensidad. Infinito parece el mar, infinito el mar en mi pecho y yo florecía por dentro [...] Mi boca se abre y la verdad se vuelve incontenible en mí, en mí. Despojarse de la piel de ayer, despojarse, volver a nacer” (LaTorre 2023, 01-1:45).

Al mismo tiempo —mientras canto— no dejo de tener presente lo que ha resonado en mí y que he podido comprender de la propuesta de Rolnik, tal vez por las similitudes que encuentro en el MA y que me maravillan, lo cual reafirma en mí su potencia política que continúo pensando. Descolonizar el inconsciente al desaprender la danza, vivencia

que ocurre en el MA, implica conocer, asumir y accionar desde las potencias vitales de creación alojadas en el cuerpo, las cuales parten de un saber corporal intuitivo que desafían el *sistema capitalista, colonial, patriarcal*.

De esta manera es factible regenerar el inconsciente de similares características “responsable de la producción y reproducción de modos de subjetivación y formaciones en el campo social [que lo sostienen]” (Rolnik 2022, 9). Además, y este es un aspecto que encuentro potente en los planteamientos de Suely y Viviana, es que el desaprender/descolonizar implica dar cabida al deseo y su construcción de materialidad.

Activar estas potencias creativas, para una micropolítica necesaria en la descolonización del inconsciente, implicaría los siguientes aspectos que en la práctica del MA también son asumidos y vivenciados:

- Desanesteciar la vulnerabilidad [...]
- Reactivar el saber del cuerpo.
- Desobstruir el acceso a la sensación.
- Sostenerse en la tensión de lo extraño-familiar hasta crear un decir que, por ser portador de su pulsación, sea capaz de actualizarlo.
- No atropellar el tiempo propio de la creación.
- No renunciar al deseo.
- No negociar lo innegociable.
- Ejercer la función ética, política [...] del pensamiento.
- [Dar espacio a los afectos, el cuidado y la apertura a la dimensión imaginativa] (Rolnik 2017, 1:07:49- 1:08:34).

El siguiente fragmento/saber de Viviana Sánchez visibiliza estos elementos que permiten a partir del MA acceder a un acontecimiento que puede descolonizar el inconsciente. Su experiencia íntima se establece como potencia vital que construye vida —reflexiva y activamente—, contraria a los mandatos sociales colocados sobre una bailarina:

En ese espacio, mis pensamientos dejan de aparecer como un lenguaje de ideas articuladas con palabras. En cambio, llegan a mí sonidos, como si pudiera escuchar el viento, o sensaciones, como la temperatura del espacio que percibo con claridad en mi piel. Estas sinestesias me han permitido construir una relación distinta con el espacio, donde no solo lo habito, sino que lo siento como una extensión de mi cuerpo. Gracias a estas sensaciones, mi cuerpo ya no es solo un objeto dentro del espacio, sino un elemento que dialoga con él, que se transforma en cada movimiento a medida que percibo la densidad, la textura o la vibración del entorno.

Además, el movimiento auténtico me ha mostrado que existe otra forma de llegar a la danza. No desde la técnica rígida o la perfección formal, sino desde la experiencia íntima del cuerpo que se mueve porque lo necesita, porque lo habita. El encuentro con el movimiento auténtico me ha permitido habitar mi cuerpo de una manera diferente, donde el movimiento es más que una acción física, es también la encarnación de mis pensamientos, un diálogo continuo entre lo que me habita y lo que expreso. Es un espacio

que no solo libera, sino que también integra, haciéndome renunciar al juicio, a las expectativas y abriendo una nueva perspectiva hacia la danza, una que nace desde el cuidado, la escucha y la autenticidad.

Una nueva perspectiva hacia la danza que, siguiendo a Rolnik (2019), es resistencia micropolítica que sostiene un malestar que se da al introducir un cuestionamiento, cambio y/o quiebre en procesos de subjetivización. Este sostener abre el espacio necesario para pensar, sentir y encarnar una gestación creativa/colectiva *desde el cuidado, la escucha y la autenticidad* de otros mundos posibles. En un siguiente acápite continuaré apoyándome en Viviana, esta vez para acercarme al concepto de devenir animal que el MA puede presentar.

2. Yo era mi garganta, lo sensorial/afectivo

Un encuentro de MA se quedó grabado en mí, sucedió mientras ensayaba con mis compañeras de *Bruma* en el proceso creativo de *8 cuerpos*, en el año 2018. Esta propuesta de investigación escénica que incluye 3 unipersonales y un dúo gira en torno a la reflexión de lo que como colectivo hemos denominado *economía doméstica de la creación*, la cual procuró evidenciar nuestras maneras de cuidado y acompañamiento.

En alguna práctica anterior ya había experimentado la presencia del tacto siendo moviente. Este me permitió relacionarme y vivir el tiempo de manera diferente. Por lo general mi ritmo y velocidad al moverme han sido lentos, sostenidos, fluidos y por momentos también había experimentado la rapidez. Sin embargo, el movimiento que el tacto generaba en mí se parecía a detener el tiempo, este se volvía muy espeso y la movilidad muy minuciosa, como si cada célula, órgano, músculo, imagen, sensación fueran encontrando lentamente su lugar y con él su tamaño real, desconocidos para mí, pero que podía sentir o imaginar. Podía sentirme expandida y ser consciente de mi tridimensionalidad.

Aquella ocasión, mis oídos solo aparecieron -me atravesaron-. Me descubrí a mí misma moviéndome totalmente abstraída en la audición, la cual me remitía a una distancia muy lejana. Los sonidos más cercanos no existían ni me perturbaban y el espacio de ensayo se convirtió en un paisaje inmenso rodeado de montañas rocosas. Me desplazaba en este espacio buscando el origen de esta nueva sonoridad. Investigando para mi tesis, encontré lo siguiente y me pregunté si esa fue la vivencia que experimenté: “El oído sabe

que existe el presentir. Por eso es también el órgano de las cosas sobrenaturales [...] Oír es un sentido desarrollado desde el nacimiento, antes incluso. Se describe que en la vida intrauterina escuchamos un sonido grave y constante de fondo, como un suspiro sordo” (Michelson 2024, párrs. 2-5).

Después surgió el gusto, me dejé llevar, se detuvo el movimiento -quietud total-. La presencia de mi boca era todo lo que acontecía: *yo era mi boca*. Sentía mi lengua, mis dientes, la movilidad de mi mandíbula, mi paladar, mi salivación y mi garganta: *yo era mi garganta*. La acariciaba mientras me preguntaba por mi relación con la comunicación: qué callo, qué digo, cuán asertiva soy en comunicarme. Las lágrimas afloraron al reconocer cuánto había callado y cuánto había hablado innecesariamente. Recordé que alguna vez escuché que la finalidad del ojo no es ver, sino llorar y que después de hacerlo, se ve aparecer lo nuevo. Suspiré.

Y mi olfato apareció, quería descubrir los olores que habitaban en el espacio, olfatearlo todo. Me imaginaba siendo un animal que huele como forma de interacción y conocimiento. Así mi atención fue llegando a la respiración, a la quietud total. Mientras atestiguaba mi respiración lenta y no tan profunda, me invadió un pensamiento de cómo crear una obra en la que el público pueda experimentar esto tan maravilloso que acababa de vivir: la presencia y potencia de nuestros sentidos.

Pensaba cómo podría ser una obra en la que la gente pueda experimentarlos. Tener una vivencia de la obra más allá de la mirada y la audición. Se lo comenté a Denise, mi amiga y compañera en *Bruma*, sorpresivamente para mí, esta también era una de sus inquietudes por lo que este impulso/motivación creativa se convirtió en uno de los ejes de *Sedimento*, pieza resultante en *8 cuerpos* que compusimos juntas.

En esta creación/instalación creamos espacios para la vivencia de cada sentido, a modo de recorrido, como se puede observar en la siguiente imagen. Picábamos frutas y preparábamos té que compartíamos con el público para provocar su olfato y gusto, jugábamos con unas plumas para aludir al tacto, les leíamos textos relativos a los sentidos y el *Sutra del corazón* combinados al azar, mientras el teatro estaba en silencio, para que el oído sea el partícipe principal.

Finalmente invitamos al público que desee ser parte de la instalación con su danza, la cual podía ser trasladada a unas hojas blancas que luego eran compartidas/observadas. Al culminar *8 cuerpos* nos dimos cuenta que estábamos en un momento inicial de la investigación de esta propuesta y que nos interesaría retomarla en algún momento para continuar indagando en maneras de hacer la experiencia más vívida.

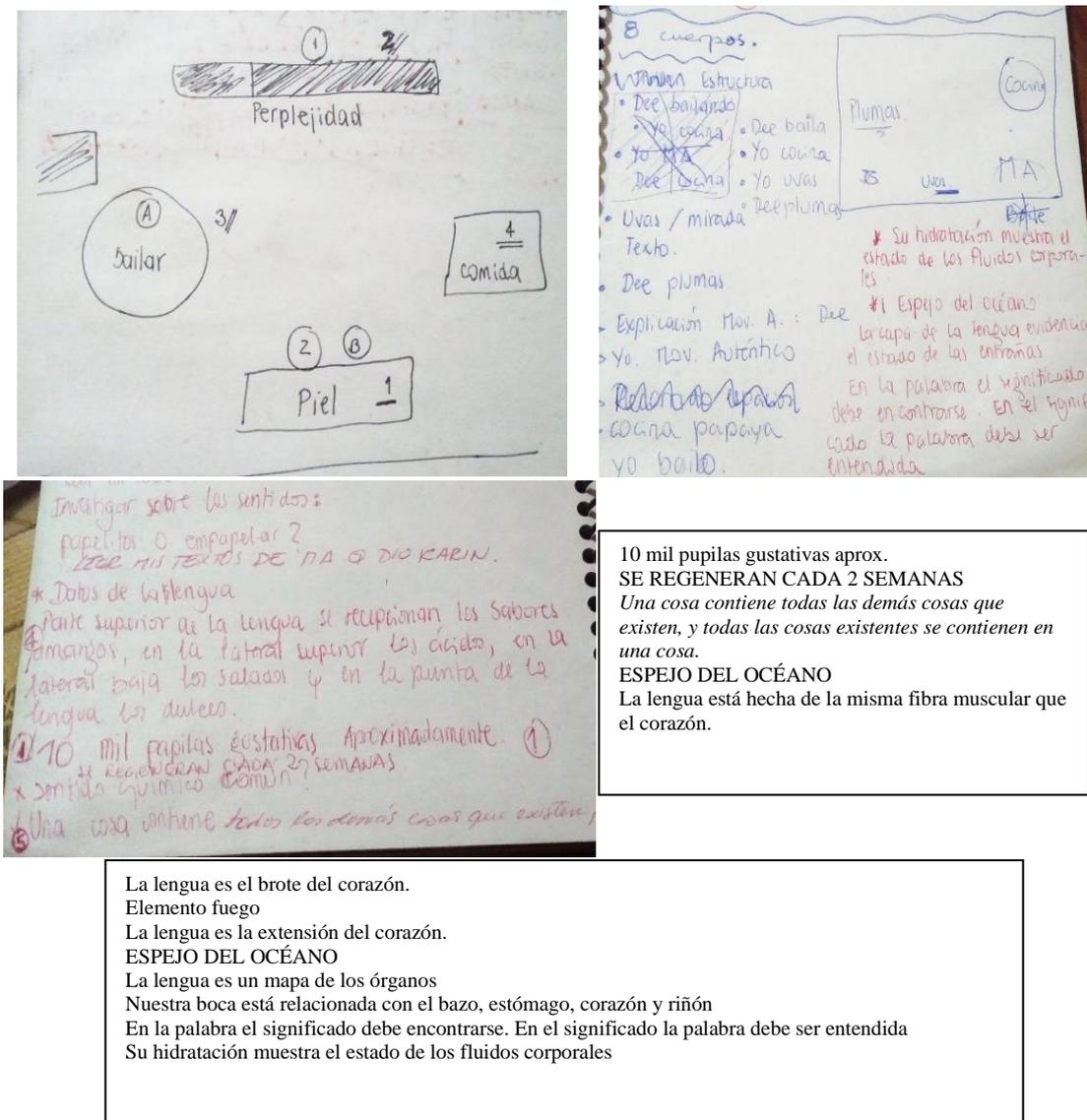


Figura 5. Imágenes de diario de trabajo (2018)
Fuente y elaboración propias

En la fase académica de la maestría pude escuchar sobre *el giro sensorial/afectivo* en procesos de investigación antropológica, sociológica y/o etnográfica y resoné con la posibilidad de pensar la práctica del MA a partir de esta perspectiva/herramienta, sin saber mucho en qué consiste, pero siguiendo una intuición. Así, encontré información que me permitió conocer más sobre los sentidos en cuanto a su anatomía, función y, principalmente, sobre lo que implica culturalmente el conocimiento desde la percepción de los sentidos.

“De acuerdo a las últimas estimaciones científicas, hay por lo menos diez sentidos y posiblemente hasta treinta y tres” (Howes 2014, 17). Por otro lado, Errenst (2012) plantea una clasificación que incluye doce sentidos, agrupados en: sentidos corporales,

sociales y ambientales. El tacto, sentido del movimiento propio, sentido vital, sentido del equilibrio integran los sentidos corporales. El gusto, el olfato, la vista y el sentido térmico se corresponden a los sentidos ambientales, mientras que el oído, el sentido de la palabra, sentido de los pensamientos ajenos y sentido del yo ajeno conforman los sentidos sociales.

En el relato que mencioné anteriormente, detallé una práctica en la que mis sentidos condujeron mi experiencia, resultando en una creación/instalación a dúo con Denise. Transité un tiempo en el que pude sentirlos con mayor detalle y vivenciar lo que posibilitaban en mí, ya sea en movimiento, imagen, emoción, sensación. Los sentidos aparecen sucesivamente uno después de otro, pero a partir de este acercamiento a lo afectivo/sensorial pude comprender que no hay tal separación, pues los sentidos actúan simultáneamente, se conjugan.

Este entendimiento inicial va dando forma a otro devenir que puedo encontrar en el MA y que da cuenta que los sentidos no son solo organicidad, sino principalmente fuente de conocimiento que permite crear mundo y darle un propósito. Al mismo tiempo, los sentidos corresponden a una construcción cultural, pues cada cultura los vive y entiende de manera particular, siendo esta su modo de comprender y vivir el mundo.

Los sentidos no son simplemente receptores pasivos. [...] Son interactivos, tanto con el mundo como con las otras personas. La percepción no es únicamente un fenómeno mental o fisiológico. Es cultural y política. [...] “Los sentidos están en todas partes” (Bull et al 2006, 5). Ellos median en la relación entre la idea y el objeto, la mente y el cuerpo, el yo y la sociedad, la cultura y el medio ambiente. (Howes 2014, 11-2)

Este pensar me lleva a cuestionar la construcción que nuestra sociedad occidental ha hecho de los sentidos. David Howes (17-8) presenta algunos ejemplos de cómo otras sociedades conciben los sentidos. Menciona a los *Hausa*, en Nigeria, quienes diferencian el ver (Gani) de escuchar, oler, gustar, palpar, entender y sentir emocional como un sentido único (Ji). Cita también a los *Suyá*, en Brasil, quienes no decoran sus ojos al considerar que la visión es una propiedad antisocial. Y presenta cómo en la filosofía clásica de la India, se contemplan ocho sentidos: “(1) ‘prana’ (órgano de respiración, [...] la nariz; también ‘aliento de vida’); (2) el órgano del habla; (3) lengua (sabor); (4) ojo (color); (5) oído (sonidos); (6) mana (pensamiento, mente, órgano interno); (7) manos (trabajo); y (8) piel (sentido del tacto)” (Elberfeld, 2003, citado en Howes 2014,18).

En nuestra construcción social occidental de los sentidos es posible evidenciar una jerarquización que se corresponde a un ordenamiento social. David Howes (9) menciona

que la jerarquización de razas planteada por el historiador natural alemán Lorenz Oken, a inicios en el siglo XIX, a partir del modelo tradicional de los cinco sentidos (18):

no se basó en ninguna propensión intrínseca de las personas a las que se refiere, sino más bien en su rango social dentro de la imaginación imperial europea. Su categorización ostensiblemente biológica de los sentidos y de los pueblos se difundió a través de los valores sociales. [Así tenemos que]

- 1.-El hombre-piel es el negro, africano
- 2.-El hombre-lengua es el marrón, australiano malayo
- 3.-El hombre-nariz es el rojo, americano
- 4.-El hombre-oído es el hombre amarillo, asiático-mongol
- 5.-El hombre-ojo es el blanco, europeo.

De tal modo que, siguiendo a Oken, el hombre ojo, blanco, europeo está en primer lugar en esta jerarquización de razas y sentidos, mientras que como podemos observar el hombre piel, negro, africano está al final de la misma, es su base. Categorización del hombre vigente hoy en día y que como lo planteó Echeverría en su concepto de *blanquitud*, abordado brevemente en el primer acápite de este capítulo, se traslada más allá de los rasgos físicos para constituirse en instrumento identitario/civilizatorio que privilegia a unos cuerpos por sobre otros. “La apariencia ‘blanca’ de esas poblaciones [noroeste europeo] se [asimila] a esa visibilidad indispensable de la ‘santidad’ capitalista del ser humano moderno, [...] y [...]relegar [...] a todos los individuos, singulares o colectivos, que fueran ‘de color’ o simplemente ajenos, ‘no occidentales’” (Echeverría 2010, 60-1).

Trasladar la aproximación sensorial/afectiva de los estudios culturales a una práctica corporal/efímera es darme cuenta que desde el MA también surge una aproximación sensible para comprender el mundo, otorgarle un sentido y vivirlo, que implica en ocasiones cuestionar las construcciones establecidas, en este caso hacia los sentidos, y ponerlos en tela de juicio. Aunque este relato se centra en un proceso de investigación/creación específica, es una experiencia común en quienes practican MA la vivencia de múltiples posibilidades exploratorias/creativas a partir de los sentidos, su interacción y simultaneidad.

Si bien no es posible codificar, transmitir con el lenguaje y asimilar todo lo que un encuentro con los sentidos puede significar, considero sí permiten acceder a información íntima/diferente/nueva. Esta puede provocar senderos creativos de indagación a partir del movimiento, presencia, corporalidad que encuentra en los sentidos y su conjugación una excusa más para crear, sentir/pensar cómo experimentamos y establecemos nuestra relación con la existencia, pues como plantea Errenst (2012, 3) “[r]econocer los sentidos

corporales va a cambiar nuestra relación con el cuerpo propio, [...] [pues] a través del cuerpo experimentamos aspectos del mundo de una manera objetiva”.

3. De la mano con Marie Bardet¹⁸

En la cátedra de Visualidades y Regímenes de representación, empecé a cavilar sobre un devenir del MA relacionado con el sentido de la vista y el nivel de importancia/hegemonía que nuestra sociedad occidental le otorga por sobre los demás sentidos. Como planteo en este acápite, el MA se puede constituir como una práctica que agrieta un régimen de visión dominante conocido como *oculocentrismo*, para dar lugar a la presencia de los otros sentidos y expandir así la forma de acceder y hacer mundo, no solo en prácticas creativas sino también, y considero este es un desafío, en la cotidianidad de nuestros días.

Ir comprendiendo este devenir es posible bajo la reflexión desde el cuerpo y el movimiento que Marie Bardet propone en sus talleres desarrollados a lo largo de 10 años y que son recogidos en su libro *Perder la cara*. Los procesos de investigación y prácticas corporales realizadas por esta artista proponen modos de hacer/pensar/escribir/crear a partir de la reflexión sobre las implicaciones del oculocentrismo en la enseñanza de danza, en la creación, en el cuerpo, las relaciones, por ende, en la dimensión política. Estas van descubriendo y configurando un saber que emerge de sus experiencias y trabajos colaborativos, los cuales permiten acceder desde el cuerpo a nuevas comprensiones sobre la visualidad y su determinación en la construcción de subjetividad. Bardet (2021, 66-7) plantea:

[E]l oculocentrismo es un modelo hegemónico de la mirada que descansa sobre y fabrica nuestras corporeidades en sus relaciones con el espacio, el movimiento, y otras entidades (humanas y no humanas). A su vez, [...] está constituido por, y apoyado en, modos de conocimientos “claros y distintos” como los únicos legitimados. [...] Es solidario con ciertos regímenes de visibilidad, que distribuyen lo que puede y lo que debe ser visible y lo que no, por ende, lo decible y pensable, haciendo a su vez de lo visible la meta nunca alcanzada del todo y opuesta absolutamente a lo invisible.

[...] Los gestos de esta hegemonía visual pueden captarse al menos por tres aspectos: el hecho de cultivar una mirada frontal, focal y central. [...] Opera entonces mediante la proyección de una frontalidad en la cual se juega buena parte de nuestro vínculo con el mundo, [...] acarrea toda una serie de disposiciones que van desde cierta muscularidad de los ojos hasta una domesticación visual que privilegia la nitidez al desenfoque, pasando por un disciplinamiento en autorizarse a conocer y a decir solo lo que está bien claro; mediante la fabricación de una centralidad de lo visual sobre los

¹⁸ Filósofa, investigadora, escritora, docente, bailarina, coreógrafa y performer de nacionalidad francesa, radicada en Buenos Aires. Su investigación entrelaza filosofía, ciencias sociales, pensamiento feminista y queer y prácticas corporales/artísticas en danza.

demás sentidos, pero también mediante una definición del campo visual, organizando toda una serie de jerarquizaciones del centro respecto de los bordes y de rechazo naturalizado a lo que desborda.

Un hallazgo importante en mi investigación que me permitió articular y relacionar la metodología del MA con el pensamiento y propuesta de Marie Bardet en este moldear los devenires del MA, se dio en un taller que pude realizar con la misma. Transcribo un fragmento de un ensayo académico (Buñay 2024, documento de trabajo) en el cual fui pensando esta relación:

Hallazgo 2: El lunes 10 de junio de 2024, asisto al taller de movimiento/pensamiento *Perder la Cara* con Marie Bardet, quien ha significado para mí un referente valioso en mi quehacer artístico por sus provocaciones desde el cuerpo y el movimiento hacia el pensamiento y la creación. Marie fue invitada a ser parte de la Fiesta Escénica de Quito 2024: Escenarios del sur, dentro de su espacio de laboratorios y diálogos creativos, que buscan generar un intercambio de conocimiento entre artistas locales e internacionales. Asistimos más de 30 artistas escénicos de varias ciudades del país, entre estudiantes de danza, docentes y bailarines profesionales.

Su primera propuesta nos invita a desplazarnos de espaldas por el espacio. Podemos elegir hacerlo a distintas velocidades y de diferentes maneras, ya sea caminando, sentados, en cuatro puntos de apoyo, acostados, rodando, saltando o como el cuerpo lo desee. Mientras realizamos estos recorridos, debemos prestar atención a lo que sucede en nuestro cuerpo (emoción, sensación, imaginación, pensamiento). Reconocer las partes del cuerpo que se vuelven muy presentes, —como pueden ser la nuca, la lengua, el cuello, los glúteos—, ser consciente de cómo se afecta la mirada, los puntos de apoyo que empleamos para desplazarnos y la relación que entablamos con el otro y el espacio.

Finalmente, este transitar va convirtiéndose en una pequeña danza de *Desplazarse hacia atrás*, en la que se nos pide confiar en lo que emergió, crear alianzas con lo que el cuerpo va necesitando mover y permitirse hacer lo que antes no nos animamos a realizar, para cerrar trasladando colectivamente esta danza a la palabra y el trazo en un papelote. Esta aparente fácil indicación sería el detonante de múltiples emociones y reflexiones que se darían en colectivo sobre el *oculocentrismo* y cómo este puede ser cuestionado desde el conocimiento que el cuerpo genera potenciado por el trabajo con el otro.

Algunas de las revelaciones que los cuerpos, el movimiento y la escritura entregaron en este taller como respuesta a la provocación de caminar de espaldas fueron: arrastrarse para mirar el suelo con la espalda / el talón empuja la vulnerabilidad / la nuca

olfatea el espacio / mirada recolectora y no cazadora / suspender la certeza / multicéntrica / un hueco hacia atrás / mi espalda y pies saben / lo bello y cuidadoso del encuentro sorpresivo / aparece un orden otro / ¿cómo se mira al revés? / vibrar con las nalgas / el pasado camina por delante / mi cabeza no sabe cómo mirar hacia atrás. Ciertas revelaciones me sorprendieron enormemente, pues en la práctica del MA también son mencionadas, no de manera textual necesariamente, pero sí en su sentido, por ejemplo: multicéntrica, lo bello y lo cuidadoso del encuentro sorpresivo y aparece un orden otro.

Esta propuesta de investigación en movimiento de Bardet fue un recurso que, desde el cuerpo, el movimiento y la escritura, suscitó en mí la reflexión de cómo la metodología del MA permite cuestionar este régimen de visión dominante denominado *oculocentrismo*. Al igual que el taller *Perder la cara*, el MA constituye una herramienta que reflexiona sobre la supremacía que se da al uso del sentido de la visión.

La práctica del MA se realiza en silencio, sin directrices a seguir y con los ojos cerrados. Estos no son vendados, pues existe la posibilidad de que el moviente no pueda permanecer cierta cantidad de tiempo con sus ojos así, (en el MA no se fuerza a los practicantes a realizar algo que no deseen). En este caso, la decisión de abrir los ojos es incorporada a la práctica. Cuando esto sucede, se invita al moviente a observarse a sí mismo, a su cuerpo, su sentir y al espacio de trabajo. Es importante que se pregunte qué le convoca para no permanecer con los ojos cerrados, para que cuando se sienta listo, incorporando esta información, pueda volver a cerrarlos, así la autoregulación del moviente se va desarrollando.

En el MA, la mirada hacia el exterior puede descansar, esta se dirige metafóricamente hacia el interior haciendo que los otros sentidos emerjan, se agudicen y revelen su interconexión. Así el movimiento que emerge puede nacer desde la sensación del tacto, oído, gusto, olfato, sentido cinestésico, térmico. Esta vivencia, desde la presencia de todos los sentidos y su conjunción, da lugar a la vivencia de otro tipo de experiencia, que puede ser integrada en el movimiento desde otras sensibilidades, pues quien la experimenta ha devenido en un otro. El material albergado en el inconsciente, morada de lo desconocido, la creatividad y lo que nos trasciende, ha emergido, dándose así proyecciones del mundo íntimo/interior que pueden en algunas ocasiones, reflejarse como un devenir animal y/o vegetal.

Por otro lado, el testigo no habla, sólo contempla, mientras el moviente atraviesa su experiencia con los ojos cerrados. Este contemplar es una calidad distinta del mirar exterior desprendida de juicio, apreciaciones o conclusiones y difiere de la que se da en

el oclocentrismo pues no es frontal, focal y central, sino amplia, multidireccional e implica movilidad. El testigo contempla al moviente y lo acompaña con su respiración y presencia. Se desplaza por el espacio, dando cabida a la experiencia del moviente si así lo siente y necesita —especialmente cuando la integridad física de este puede verse afectada, ya sea por una pared o el choque con algún compañero—. Su mirada entonces es sentir y acompañar al moviente, es presencia y resonancia empática: *ecoar*, por lo que la mirada del testigo, que recordemos se da en doble dirección -interna y externa-, también implica la totalidad de sus sentidos como parte activa de su experiencia de acompañar y contener.

La propuesta de los talleres de Bardet y del MA no implican un detrimento o abolición de la visión, lo cual tampoco es posible, son por el contrario un llamado para pensar desde el cuerpo y el movimiento en la hegemonía que se le ha dado al uso de este sentido y que ha marcado la relación con el cuerpo, las relaciones y el mundo. También son una manera de demostrar que los sentidos mantienen un diálogo, una interconexión/alianza constitutivos de la percepción en sí, sin dejar de lado sus propias funciones. Para Bardet (75):

mirar de otro modo es también aprender de otro modo, conocer de otro modo y volver a recorrer, de otro modo, los lindes y las alianzas de nuestras maneras de pensar. [...] Toda redistribución de nuestras maneras de ver y de mirar es una redistribución de las legitimidades de nuestras maneras de conocer, y de las autorizaciones a pensar, por lo cual un pensamiento desde las prácticas somáticas o danzadas, o dicho de otro modo, el reconocimiento de un pensar con mover, tiene un rol que jugar para repensar estas críticas, que no son nuevas, al oclocentrismo.

Siendo mancomunidad

La interconectividad y conjunción de los sentidos se traslada a mi pensar. Si bien en mi pensamiento y en mi sentir, así como en la práctica del MA, todo sucede simultáneamente, en este ir dando estructura/materialidad a los devenires intuyo conforman el MA, esta vivencia se vuelve más compleja e incluso caótica. Pero encuentro una respuesta desafiante, aunque alentadora en Alicia Ortega (2022,143) cuando dice: “Porque al caos no se le hace la guerra. Hay que aprender a montarlo, agarrarlo de los pelos, manosearle sus vectores, hundir la nariz en los pliegues de su órbita, perderle el miedo y despacio, muy despacito, comenzar a respirar con él al mismo ritmo”.

Así elijo hacer un ejercicio —siguiendo mi ritmo intuitivo— de trasladar a la escritura esta simultaneidad de los sentidos que agrietan el oclocentrismo. Entrelazaré tiempos y fragmentos de textos que me permiten habitar nuevamente mi pasada

experiencia en *Sedimento* desde este tiempo de investigación, pues lo que he podido conocer a partir de indagar en el giro afectivo ha generado movimiento y expansión a esta vivencia que ahora cobra mayor importancia para mí, al entender que lo que percibimos con los sentidos, construye mundo individual y colectivamente.

8 *cuerpos*, ensayo 14 de marzo:

¿Cómo interactuar con el público? ¿Darles pistas? ¿Para qué? ¿Datos curiosos del cuerpo?
... de los órganos, de los sentidos.

17 de diciembre de 2024, mientras investigo para mi tesis:

En la historia de la especie, el oído se desarrolló antes que el pensamiento y la capacidad de establecer categorías. La espiritualidad entonces permaneció amarrada a lo invisible y quedó deudora de esa sonoridad misteriosa. Los rituales replican esos sonidos ancestrales; esa es una forma de recuperar los sonidos que quedaron afuera del lenguaje y de la historia.

El oído sabe que existe el presentir. Por eso es también el órgano de las cosas sobrenaturales: el *Libro tibetano de los muertos* recomienda rezarles a los recién fallecidos al oído porque es una vía directa al alma. (Michelson 2024, párrs. 2-3)

El vacío como observador. Ver y no validar.

Perplejidad.

Las manos en los hombros, mis alas.

21 de diciembre de 2024 leo: “Manos que sensualizan toda superficie que tocan, discerniendo rugosidades, texturas e intensidades para crear una relación desviada entre las puntas de los dedos y el lenguaje” (Ruiz 2023, 33).

8 *cuerpos*, ensayo 15 de marzo:

¿Hasta qué punto algo me afecta? ¿Qué me hace clic?

22 de diciembre de 2024: Recordé un fragmento de *Siberia*, libro de Daniela Alcívar (2018,27) que usé para mi ensayo de postulación a la Maestría, pues me entregó una imagen muy vívida de lo que ha resultado para mí la experiencia del MA y que me conmovió ampliamente:

Si es posible llamar sonido a lo que nadie escucha, si una frecuencia emitida por la abertura de unas fibras ínfimas de dermis puede ser llamada sonido, si yo puedo soñar que escucho ese crepitar de mi carne abriéndose por grietas inflamadas, rojas y púrpuras, la contemplación magnificada por el sueño de un adentro que florece, se expone en su rubor de entraña, corta la superficie y sale, sale para respirar.

¡Lo que no se ve, pero está! ¿Cómo percibo con otros sentidos que no sea la vista?

Ritmo, pausas, respiración, pesos.

Cavidades, curvas con curvas... ternura radical.

30 de diciembre de 2024. Denise se ha ido a Brasil y la extraño mucho. Su creatividad y práctica son inspiración para mí. En *Sedimento* nos acompañó *El Túnel* de Ernesto Sábato y nuestra amistad en tiempos difíciles. Alicia (43) parece saber qué necesito oír: “Lo que sucede es que los cuerpos expresan una tormentosa y colectiva queja. Una que sale de órganos confinados, asustados, cohibidos. Una queja que se desparrama desde el fondo de las entrañas. Desde bien adentro. Son los órganos entristecidos los que se quejan” y ahora comprendo que también mis sentidos que no eran acogidos y que, en *Sedimento*, pudieron darme a conocer su saber.

Probar sólo imágenes que se arman y desarman.

8 cuerpos, ensayo sin fecha, pero posterior al del 15 de marzo:

Amalgamarse, esculturas.

Finitud del cuerpo, ¿hasta dónde llega?

Tacto. Retorcer. Tensión. Mirada, detalle. Mientras investigaba sobre el tacto, el 17 de diciembre, encontré este texto en el libro *Tocando el extraño interior*:

¿De qué manera unas prácticas corporales, somáticas, poéticas, y políticas pueden alimentar imaginarios del tacto distintos a los del individualismo protector/protegido y garantizado fundado sobre los límites claros y distintos de un cuerpo *dentro* de sus límites? ¿Cómo pensar el tocar como ese com-partir de tonos y de frecuencias entre pieles que sabemos que tocan muy por debajo y mucho más allá de la piel, y contaminan así con su ilógica de superposiciones y espesores capilares nuestros movimientos y nuestras vidas? ¿Cuáles son las muchas capas, texturas y des-orientaciones que se abren en esas prácticas de tocar sin tacto, en esas danzas hápticas y des-generadas para imaginar otras micropolíticas entre los cuerpos? (Bardet 2023, 3)

Una respuesta desde la vivencia del MA muestra que es necesario aprender a acoger y sostener la paradoja, la incertidumbre y, en ocasiones, la incomodidad que puede provocar el tacto/contacto con otro —interior y exterior (testigo)—, así como relacionarse con la apertura y el placer que implica acoger la propia experiencia en movimiento. En *Sedimento*, nuestra respuesta fue envolver al otro, ser capullo, y sostener hasta que el impulso se agote.

¡Hasta donde resuene el estímulo! La una da y la otra se queda y sostiene.

Pausas escultóricas.

17 de diciembre de 2024. “En un sentido importante, en un sentido arrebatadamente íntimo, tocar, sentir, es lo que hace la materia, o más bien, lo que es: la materia es condensaciones de respuestas a los deseos/deseantes de estar en contacto, una [respondhabilidad] colectiva” (Barad 2023, 28). Este texto me trae a la memoria el

recuerdo de la experiencia de investigar la creación de imágenes escultóricas a dúo con Denise, como parte de una escena, no recuerdo si como alusión a nuestra amistad, pero que nos confrontó con una mutua dificultad de ser tocadas y que decidimos asumir y trabajar.

No me gustan las generalidades, me gustan los detalles.

8 *cuerpos*, ensayo 29 de marzo:

Se generó una pequeña estructura: Simbiosis

Plumas en el piso.

Levantarse, ponerse el antifaz y moverse.

Explicar lo que hacemos y a lo que les invitamos.

¡Lavarme a mí misma!

Imaginé una cascada, pero su sonido me aterró.

El 17 de diciembre aparece este texto: “El oído es el órgano del miedo porque se desarrolló de noche. Durante esa larguísima etapa en que, antes que cazadores fuimos la presa. Aún de noche la falta de sonido, antes que silencio, puede ser experimentado como ruiditos extraños. Son los balbuceos de las cosas que no ingresan a nuestro sistema de comprensión” (Michelson 2024, párr. 1).

Comida, olfato e imágenes. (uvas, papaya, masa, flores, chocolates, agua, cuchillo).

23 de diciembre de 2024:

A menudo, se descarta la idea de que el gusto sea el más primitivo de los sentidos. Pero una nueva investigación revela que, en muchos sentidos, es el más complejo y sutil de todos. [...] el sabor y la comida han impulsado la evolución humana. [...] El gusto evolucionó para proporcionar satisfacción a partir de los alimentos. En cada momento de la evolución de los seres humanos, el gusto proveyó una especie de mecanismo de arranque para cerebros más grandes y estrategias más inteligentes para conseguir comida [Y proporcionar satisfacción]. (McQuaid 2018, párrs. 1-9)

Tacto, repertorio de frases.

(Sutra del corazón e información de los órganos)

Denise baila.

El público baila.

“Y las mil manos de tus sentidos, tiéndelas, sé, hazte centro” (André Spire, citado en Bachelard 1991, 294) como la vivencia de *Sedimento* que he querido detallar en un entretejido textual que reúne una vivencia pasada y el tiempo presente de esta escritura, el entramado de las múltiples capas de una obra que se sucedían al mismo tiempo, como los sentidos, el MA y la creación.

4. De la mano con Nadyezhda Loza y Merleau Ponty. “La relación silenciosa con el otro”¹⁹

Es fácil olvidar que nosotros vamos adjuntos.
Remedios Zafra

Conocer la vivencia del MA de mi amiga y compañera del colectivo *Bruma, acción/reflexión en movimiento* Nadyezhda Loza ha significado para mí habitar la interrogación, como posibilidad de expansión del conocimiento de la práctica del MA. Escucharla ha sido una motivación para continuar investigando en resonancias que me permitan comprender su relación con el MA y, así, poder desentrañar uno de sus devenires inherente en la experiencia de Nadyezhda que yo no intuía.

Este hace referencia a la presencia del *otro* y su importancia en la construcción de sentido y relación con el mundo. Nadyezhda Loza y Merleau Ponty en diálogo me proveen consideraciones que por ahora son puntos de partida para ir asimilando este devenir del MA, con el cual he descubierto una mayor riqueza y complejidad en la relación de la diada moviente-testigo, en su acción de *Ecoar*. Nadyezhda Loza (2024, comunicación personal) nos relata:

En la práctica del movimiento auténtico había dos roles, el que observa y el que es observado. Definitivamente, el ser observada me creaba incomodidad, pero el observar —este estado contemplativo—, me atrapaba. Me permitía estar muy en el presente, sentía que estaba en una burbuja con la persona a la que observaba, sobre todo cuando aparentemente no se movía. Mis sentidos se abrían a percibir como al respirar, el aire llenaba su cuerpo, cada micro movimiento de su cuerpo aparecía como si estuviera con una lupa buscando.

Hubo una ocasión donde mi compañera estaba en el piso sin moverse, pero sin razón alguna o porque ella hiciera un movimiento o ademán, no podía dejar de ver su cuello y cuando conversamos me dijo que hace unos días empezó a tener malestar en esa parte de su cuerpo. Si no me lo decía no me hubiera enterado, no era algo evidente solo mis ojos se posaron naturalmente en su cuello. Este tipo de comunicación era lo que me intrigaba.

Como a Nadyezhda, a mí también me cautivaban sincronicidades como estas que se dan en el MA. Este fragmento de su experiencia me lleva a pensar, en primer lugar, que la característica de resonar empático propio del MA, que responde a esta curiosidad

¹⁹ (Merleau-Ponty 1971 citado en Duarte 2016, 6).

de mi compañera, puede encontrar un mayor soporte/despliegue con el concepto de *intersubjetividad / intercorporeidad*,²⁰ formulado por Merleau Ponty.

De manera muy resumida, este autor plantea que la propia existencia entraña la existencia de los otros y que es el cuerpo quien permite la presencia de otros cuerpos, pues este media en la relación con los otros en permanente transformación. Laura Monzón (2017, párrs. 3-7) reafirma esto al proponer que “[e]l cuerpo en primera instancia, no puede reconocerse a sí mismo; se logra reconocer a través del otro, que, a su vez, no puede auto reconocerse sin la presencia de los demás [...] Es al momento de entrar otros cuerpos en el dominio de la percepción cuando se abre el reconocimiento del cuerpo [propio] y por lo tanto del mundo perceptivo”.

Esta perspectiva de *intercorporeidad* expuesta por Ponty puede verse manifestada en la metodología del MA. La vivencia del propio cuerpo siendo moviente o testigo en presencia/relación con la persona que asume el rol contrario, testigo/moviente, predispone a la diada a vivir/habitar una experiencia procesual compartida. Contemplación, reconocimiento de sí, regulación, auto transformación, creación de sentido propio en relación con el otro, tanto interior como exterior (testigos), son cualidades que se van adquiriendo en la práctica. La diada moviente/testigo crea y sostiene un espacio que promueve el no juicio, interpretación o desciframiento de lo que el otro transita/deviene en las sesiones. La diada se da con, a partir de, y por su mutua afectación, por eso es muy complejo que el MA pueda realizarse en solitario. Se requiere un otro, testigo/moviente que es contención, acogida, desafío, provocación de encuentros y principalmente extrañamientos.

Pero este escenario ideal del MA, que acabo de describir, demanda para su concreción un proceso que no es sencillo. Sin generalizaciones, puedo mencionar que siendo testigo —en varias prácticas de MA—, he observado en mí y en varios practicantes, la dificultad y el aprendizaje que conlleva estar dispuesto, abierto para el otro totalmente. Inicialmente los juicios, expectativas de cómo se suponen deben ser los movimientos e interpretaciones de lo que estos pueden significar están muy presentes. Para muchos testigos es difícil sostener su atención, presencia, disposición y contención hacia el moviente, sobre todo si el tiempo de la práctica es extenso (40 minutos).

²⁰ Para Ponty (citado en López 1996, 211), la intersubjetividad asumida como intercorporeidad es “inseparable del problema del otro. [...] Esto es así debido a la complejidad misma de la cuestión, ya que no basta con decir que la sociedad se reduce a una suma de individualidades o que el individuo es un simple producto social. [Para este autor] lo social es interior a lo individual y lo individual es interior a lo social; en otras palabras, todo es social y todo es individual”.

Por otro lado, siendo moviente he experimentado inseguridad de mostrar lo que emerge por temor a ser juzgada, o evidenciar mis debilidades, fortalezas, dolores, alegrías desbordantes, fragilidades. Suele suceder que muchos movientes, al no tener pautas de acción a seguir, estímulos sonoros, textuales, visuales, o alguien conduciendo la práctica, enfrentan una incomodidad para acceder a su propio movimiento y con ello también a ser vistos en esta situación. Estas son algunas de las vivencias que se dan frecuentemente, especialmente en los primeros encuentros.

El espacio para el diálogo que se da en la práctica ayuda a que estas experiencias vayan transformándose. Tanto el moviente como el testigo van aprendiendo a gestionarlas desde su propio camino de reflexión y auto regulación, hasta que es posible entregar/entregarse a un proceso de ser en movimiento y acompañamiento más libre, cuidadoso y respetuoso, donde la otredad es acogida en su particularidad.

En este sentido, Csordas (citado en Tamayo 2013, 75) dirá: “[y]o entiendo lo que pasa en mi cuerpo y en el de los otros por medio de mi cuerpo”, y así, al mismo tiempo, hace referencia al concepto de *estado somático de atención*, el cual sirve para explicar la inquietud de Nadyezhda y su interés por este tipo de comunicación corporal. En esta definición, puedo encontrar otra perspectiva para discernir la importancia del otro en la dinámica que se da en la relación de la diada moviente/testigo. Esta puntualiza lo siguiente:

El estado somático de atención, es un acto corporal de percepción [...] con especificidades culturales [que] alude a la forma en que un sujeto de conocimiento aprehende la especificidad de otro. Esta experiencia permite un entendimiento diferenciado y cultural de las relaciones entre cuerpos. [...]Esta mirada transforma un evento experiencial en un objeto de pensamiento que [...] es un modo corporal de atención cultural, social e intersubjetiva.

El MA abona un espacio que construye una relación afectiva/vincular diferente entre quienes realizan la práctica. Diferente pues el aprendizaje que de ella se desprende es ser/estar plenamente desde el propio extrañamiento de sí, del otro y de la diada que se genera. Entonces, surge el abrirse a contener la vivencia propia y del otro sin trasladar las propias proyecciones, resonar/ecoar juntos como diada y entablar un diálogo que permita el auto reconocimiento, reflexión, creación, como impulsos a un accionar sensible que puede ser llevado no solo a los procesos creativos sino también a la vivencia de los vínculos en la cotidianidad.

En el proceso creativo de *8 cuerpos*, aprendimos a acompañarnos asumiendo el rol de testigo más allá de la práctica del MA. Nos reuníamos cada cierto tiempo para compartir nuestros avances en la investigación/creación de nuestras piezas escénicas. Cuando lo hacíamos había un espacio para conversar sobre los procesos de cada una, nos interesaba saber cómo lo estábamos desarrollando: encuentros, dificultades, dudas. Compartíamos los fragmentos que habíamos creado e intercambiábamos materiales que nutrían nuestras exploraciones. Entonces, lo que era una creación en solitario se sabía acompañada y realizada a la par con las demás. La otra/testigo fue importante y necesaria como parte de la creación de las obras.

En el siguiente fragmento de Nadyezhda podemos advertir este proceso/camino procesual en la relación con el otro y este estado somático de atención: “[c]on el paso del tiempo me fui relajando al ser observada y aprendí a quitarme la presión de hacer algo extraordinario. [...] También es muy presente el afuera, mis compañeros moviéndose se integran a lo que yo hago” (Loza 2024, comunicación personal). Mirar/ser mirado, sentirse/sentir al otro, esporádicamente tocar/ser tocado sin sentirse juzgado, sino por el contrario en absoluta confianza para ser en movimiento conlleva, como se puede leer en el relato de Nadyezhda, un proceso que implica tiempos particulares en cada practicante, pues la vivencia del MA es sensible, emotiva, potente, íntima. Sin embargo, el MA a la par, habilita la cercanía entre moviente/testigo y una nueva significación de los vínculos. Me pareció muy bello encontrar un eco de esta cualidad del MA en el pensar de Merleau Ponty (citado en López 1995, 214-5) cuando menciona:

Entre el yo y el otro hay perpetua comunicación carnal dentro de un mundo común. [...] Para aprehender al otro he de distinguirlo de mí, [...] he de pensarlo como consciencia. [...] Al no considerar al cuerpo como objeto, sino como comportamiento, la percepción del otro como tal se impone sin problemas a mi consciencia. [...] Los otros son un horizonte permanente de mi existencia individual.

Si bien la metodología de trabajo del MA es muy sencilla y casi no tiene variaciones en el ámbito terapéutico, en el campo de la investigación/creación, el MA se convierte en una herramienta versátil que permite variadas formas de transformar en piezas escénicas los materiales que se generan en los encuentros. Como colectivo *Bruma*, hemos explorado varias opciones que se han centrado en complejizar la interacción en la diada moviente/testigo. Esto nos ha significado un desafío mayor en la apertura/disposición que se requiere para acoger el/lo otro, pero personalmente, considero también me ha permitido disponer de herramientas compositivas grupales, que me

interesan profundizar y utilizar como recursos creativos. Dos de las variantes que nos propusimos investigar en el proceso de *8 cuerpos* fueron:

- El testigo como sombra. Este no repite o imita los movimientos del moviente. Se mueve y responde en función de lo que considera lo está moviendo.
- El testigo como eco. Después de escuchar la experiencia del moviente, el testigo traslada a su cuerpo esta vivencia sin tratar de imitar los movimientos sino haciendo propia la experiencia que generó el movimiento. Asimila en su cuerpo y la habita.

Quiero finalizar este acápite con un fragmento del relato de Nadyezhda que muestra sutilmente su tránsito en el aprendizaje que implica la relación con el otro. El otro inherente en uno (testigo interior) y el otro (testigo exterior) y su valía en la creación de coexistencia sensible, pues como sugiere Duarte (2016, 12): “[l]a relación con el otro es fundamentalmente un encuentro cuyo sentido permanece siempre abierto. Que exista una producción fundamental ‘de lo que hago en él y de lo que él hace en mí’ no significa otra cosa que la indeterminación del encuentro, el comienzo de algo inesperado”.

Esta práctica contemplativa, así me gusta llamarla, reforzó mi trabajo de estar presente en el escenario, dispuesta a lo que mis compañeros y el espacio detonan en mí con mucha verdad. Esta verdad se traduce en una naturalidad, relajación que permite que la comunicación fluya, que me deja estar permeable, presente, dispuesta a lo que pasa dentro y fuera de mi cuerpo. Tiene que ver más con la percepción que con la acción, en escena uno justifica todo para accionar, pero en una situación de la vida real uno acciona porque percibe cualquier estímulo, entonces la acción es una consecuencia y no un detonante. Descubrí esta práctica hace más de diez años en una clase de danza contemporánea que tenía un espacio de laboratorio. Soy actriz y había tenido clases de danza muy de academia, entonces el laboratorio era un lugar que no me perdía, me maravillaba cada cosa que pasaba en él, sin expectativas de que la ejecución de un movimiento debe ser exacto al que realizó el profesor. [...] La percepción hacia dentro es un viaje inexplicable porque tu imaginación incluso te lleva a ver y a sentir los poros de los huesos, como fluye tu sangre, entre otras cosas. (Loza 2024, conversación personal)

Construir este acápite me ha resultado desafiante y complejo. Escribir, borrar, volver a escribir, organizar los materiales de una manera, no convencerme, organizarlos de otra, dejar de lado información, volver sobre ella. Pausar, pensar, pausar, dudar, retomar. No encontraba una manera que me convenciera de que estaba siendo clara en mi interés por demostrar cómo el MA puede devenir en una herramienta que permite dar cuenta de la importancia del otro en la construcción de subjetividad y vivencia de lo sensible en la creación y en los vínculos más allá de la danza.

Pensaba que esto es un reflejo o una analogía de lo que implica la relación con el otro, la misma que puede ser encuentro, desencuentro, ecoar, ensimismamiento,

perplejidad, pero siempre revelación y aprendizaje de la relación con la otredad que uno mismo es para sí (testigo interior), con el otro (testigo exterior) y con la diada que constituimos. En el MA se experimenta el cuerpo como un territorio abierto, permeable, vivo, que es con los otros, en sus relaciones, tensiones y potencias creativas, así, la diada moviente/testigo intercambia fuerza vital que reconstituye el ser.

5. Detrás de Viviana, también hay una gallina.

Me acordé de la pregunta que hizo la amiga de Nady cuando vio el ensayo abierto [*8 Cuerpos*]:
 ¿Por qué usaste la gallina, si pertenece al mundo rural? Y yo le decía, pero es que la gallina no es sólo el mundo rural. Primero hay un imaginario [...] sobre Quito, porque en mi barrio hay mucha gente que tiene gallinas y todavía vivo en Quito. Claro es otro barrio.
 Viviana Sánchez

En algunas ocasiones en la práctica del MA se da un acontecimiento que en lo personal me resulta hermoso, potente: con el cuerpo y el movimiento, devenir animal, devenir vegetal, devenir mineral, devenir rareza, devenir misterio, devenir ficción. Devenires, múltiples devenires. Me parece fascinante llegar a estas dimensiones creativas, en el que se habita un cuerpo otro. No hay imitación, o hacer como si se fuera aquello que emerge, por el contrario, se es lo que se deviene y los horizontes/desafíos/potencias que el devenir que apareció creativamente provoca. Dejar de ser uno para ser otros mientras se danza, ser resonancias y huellas de otro ser.

En uno de los ensayos de *8 cuerpos* (2018), Viviana nos mencionó un hallazgo peculiar de su proceso creativo. Recuerdo que nos comentó que mientras ensayaba, se le presentó la imagen de una gallina y, si mi memoria no falla, tanto ella como yo y mis compañeras acogimos este hallazgo un tanto impresionadas. Los días posteriores a nuestra conversación nos compartíamos videos o imágenes de gallinas en situaciones inusitadas. En mi memoria están: un video de una gallina caminando a la orilla del mar, jugando en él, lo cual me pareció muy lindo, una fotografía de una gallina observando el horizonte donde las nubes dibujaban un dinosaurio y un grupo de chicas imitando los movimientos de unas gallinas a través de pequeños bailes. Entonces por un momento pude ver a la gallina de manera diferente o, dicho de otra manera, pude prestar atención a su existencia.

En la siguiente imagen de Viviana, no está la gallina explícitamente, sin embargo, está. Fue una parte del proceso creativo de mi compañera. Su presencia le entregó material para su pieza escénica, Viviana la acogió, la recibió y la danzó.



Figura 6. Viviana Sánchez, *8 cuerpos* 2018.

Fuente: Silvia Echeverría, Revista El Apuntador. Archivo del Colectivo *Bruma*, *acción/reflexión en movimiento*.

Surgen en mí entonces muchas inquietudes y me pregunto: ¿Puede pensarse/vivenciarse un devenir animal en el MA, más allá del momento efímero en el que surge mientras se realiza la práctica? ¿Pueden decirnos los seres no humanos algo sobre nosotros mismos, cuando aparecen en nuestras prácticas del MA, considerando que, como plantea Pardo (citada en Yelin 2017, 42) “[I]a intimidad es la animalidad específicamente humana”? Viviana me responde y yo ficciono que la gallina que la acompañó también lo hace, pues las reflexiones de Viviana se pudieron dar por su presencia/compañía en su proceso creativo:

Primero pensaba que la gallina es un animal que ha sido capaz de adueñarse de todos los entornos rurales y urbanos existentes en la ciudad de Quito. Pensaba que es un animal complejo, extraño, raro, asombroso, porque es el último descendiente de los dinosaurios, tiene escamas como reptil, tiene ese tercer párpado, es ave, pero además es un omnívoro, puede comer cualquier cosa, incluso gallinas. Entonces eso la vuelve impresionante.

También pensaba que es un animal súper dulce. Investigué que no podemos saber cuál era su entorno natural porque es un animal que se adapta increíblemente. Es super fuerte. Tiene varias utilidades, no solo sirve de alimento, brinda alimento, pero también es un símil de fuerza, de sobrevivencia, de cuidado, y creo que por eso me interesaba,

porque es un animal que tiene unas raíces reptilianas y es capaz de enfrentarse a cualquier cosa. Eso es lo que llamaba mi atención: la fuerza, la curiosidad. Es un animal super curioso. (Sánchez 2024, conversación personal)

A partir de la experiencia de Viviana, quiero acercarme a esta cualidad del MA de devenir, en este caso, animal. En mi deseo de ir esclareciendo esta peculiaridad, quiero retomar un aspecto de las imágenes sensoriales y en movimiento que emergen en el MA y que fue desarrollado en el primer capítulo. Este repasa en que las imágenes encarnadas no son una simple anécdota de la práctica del MA, sino, aquí incluyo, al igual que el devenir, una simbolización íntima cargada de contenido emocional. Para Julieta Yelin (2018), la creación en tanto relación de intimidad con la animalidad se impone como un inevitable diálogo entrañable con lo desconocido.

Podemos identificar esta enunciación cuando Viviana Sánchez (2024, comunicación personal) expresa: “la gallina tenía que ser el sonido del trabajo porque para mí era un eco de fuerza y cuidado. La gallina es muy cuidadosa con sus polluelos, es muy celosa. Esa celosía me hacía descubrir a un ser totalmente distinto al del plato de la mesa. No sólo una víctima, sino una sobreviviente. Por ahí iba entrando en la obra, como un animal transformista”.

A lo largo de mi recorrido con el MA me ha acompañado la intuición de este devenir animal, sin tener elementos para nombrarlo o explicarlo. Lo había experimentado en varias ocasiones siendo moviente y había sido testigo de muchos otros. Vivía el devenir como la existencia/manifestación de una dimensión indómita propia del inconsciente, relacionada con su potencia creadora. En mi necesidad de poder despejar las inquietudes que esta cualidad del MA me provocaba, encontré a Gilles Deleuze (2000, 280) quien apunta lo siguiente y así me acerco un poco a entender lo que es el devenir animal:

Los devenires-animales son fundamentalmente de otra potencia, puesto que su realidad no radica en el animal que se imitaría o al que se correspondería, sino en sí mismos, en lo que de pronto se apodera de nosotros y nos hace devenir, un *entorno*, una *indiscernibilidad*, que extrae del animal algo común, mucho más que cualquier domesticación, que cualquier utilización, que cualquier imitación.

En las siguientes consignas registradas en mis diarios de trabajo y que corresponden a distintas sesiones de MA de investigación/creación, no solo con *Bruma*, *acción/reflexión en movimiento*, sino con artistas independientes podemos encontrar algunos devenires animales: “Denise, caballita / Vivi y su gallina / Vuele Naty, vuele / Ya no soy pájaro / Mantis incierta soy / Mis uñas de gata son el espejo de mis miedos / la

mujer mosca devora lo molesto, lo inesperado. Mensajera del misterio para abrir mis cerraduras” (Buñay s/f, diarios de trabajo).

Para finalizar este acápite, quiero citar a José Ezcurdia (2019), quien hace un minucioso acercamiento a los planteamientos teóricos de Gilles Deleuze, y que, de manera más clara y poética, para mí, brinda una visión del devenir animal que me permite aproximarme a las vivencias de la práctica del MA con una perspectiva más creativa:

el devenir animal, [es] actualización de una memoria ontológica cósmica, [...] que no es otra cosa que el vínculo del consciente con el inconsciente dado por la afirmación de la carga emotiva, imaginativa, afectiva de los órganos del propio cuerpo [...]. Este constituye justamente una animalidad que provee de imágenes/afecto a la consciencia y [...] es puente entre [...] la conciencia y la vida, en tanto la vida se expresa en la propia animalidad.

Es indudable que el devenir como concepto filosófico implica una mayor investigación y desarrollo que excede a esta investigación. Apenas, realizo un breve acercamiento a detalles de lo que implica el devenir animal que me ayudan a dar palabras, cuerpo a una intuición que me ha acompañado en el MA y que a partir de la experiencia de mi compañera Viviana Sánchez puedo desplegar. Esta aproximación a la noción de devenir animal al igual que otros elementos de esta investigación son puntos de partida en mi transitar y profundizar en el MA.

6. Recuerdo un acantilado: De la mano con Denise Neira

Denise recuerda un acantilado y yo me siento en uno. Estoy en Quito escribiendo mi tesis, pero también estoy en Isabela, Galápagos en el año 2024, de pie en un acantilado que me cautiva y atemoriza. Me rodean iguanas marinas gigantes que descansan, y soy feliz con su cercanía pues me encantan. Siempre pienso que me gustaría ser como ellas, mutar ante las adversidades. Hay unos cuantos piqueros de patas azules que parecen anidar, me distancio de ellos para no perturbarlos y su mirada apacible, de ojos amarillos, me estremece, son más grandes de lo que creí. Unas plantas rojas cubren la arena. Contemplo el mar hasta la lejanía, observo como las olas carcomen el acantilado, el sonido del mar me da miedo, no así el del viento que mi cuerpo recibe sutilmente.

Estoy despidiéndome de un lugar que me ha acogido por 4 meses mientras impartía talleres de yoga y movimiento auténtico por la invitación de la Organización Uniendo Fuerzas Formamos Futuro. Esa sensación indescriptible que siempre me desborda cuando estoy frente al mar aparece: *la vida, su presencia y el saberme efímera.*

En el proceso de *8 cuerpos* me sentía así, desbordada, desafiada por la vida y su presencia. Mis amigas y colegas del *Colectivo Bruma* fueron contención, cariño, soporte, inspiración. Atestiguaron mi lenta, pausada y cansada movilidad que por momentos se volvía danza inexplicable de algo brotando en mí. Sentía que estaba aprendiendo a ser raíz, a ser otra.

Mientras investigábamos para nuestras obras, Denise y yo, sin saberlo, leíamos al mismo tiempo, *El Túnel* de Ernesto Sábato. Juntas vivíamos el tránsito de un túnel propio. De vez en cuando ciertas ventanas aparecían en nuestro recorrido y podíamos acompañarnos con más cercanía. Viene a mi mente la imagen de Denise acostada siendo juego con unas plumas que soplaba y miraba caer, hablábamos de nuestro gusto por contemplar.

Imaginamos una red de pesca que nos cobijaría, como ese túnel, pero no la conseguimos. Recuerdo muchas sincronidades sucediéndonos. Indudablemente, para mí, la más valiosa fue la decisión compartida de crear juntas *Sedimento* (2018).

Sentada en el acantilado, observo las olas chocar fuertemente en la orilla, me parecen manitos juguetonas acariciando la arena, como las manos de mis amigas/colegas. La inmensidad del mar me abruma, pero también me regala la noción de trascendencia. Por momentos, así ha sido la escritura de mi tesis, abrumadora, desafiante pero también bondadosa, pues me ha permitido llegar a comprensiones que no esperaba.

Estoy en este acantilado gracias al MA —me ha dado tanto—, rememoro mi vivencia en esta práctica y el significado que tiene en mi vida. Este ha trascendido del espacio de la creación en danza y se ha convertido en una forma de asumir la vida. El MA me ha salvado, me ha enseñado a acogerme, regularme y danzarme en mis múltiples devenires. Y Denise ha estado ahí, creo que ha sido la persona que más me ha atestiguado.

Súbitamente recuerdo otro acantilado. Esta vez estoy en Lima, salía de una sesión de mi formación de MA en el año 2018, caminaba por una calle muy concurrida y me detuve a contemplar el mar. Los colores del entorno eran diferentes a los que conocía, los recuerdo en tonos sepías. Sentía frío, estaba anocheciendo. Ahí estaba yo gracias al MA. Denise había partido esa mañana a otro país, creo que Uruguay, pues participaría en una residencia creativa. Por cosas de la vida coincidimos en Lima, desayunamos y nos deseamos lo mejor en nuestros nuevos aprendizajes.

Mientras recopilaba material para mi investigación en mi diario de trabajo encontré este fragmento surgido en una sesión de la formación en MA: “Estoy en Lima y así me siento, al borde del acantilado. Estoy mirando abajo y no quiero caer, moriré. Vi

el abismo, eso me basta. Quiero levantar la cabeza, retornar. ¿Qué o cómo es dejar que la experiencia encuentre su manera de decirse?” (Buñay 2018, diario de trabajo)

Trasladé esta pregunta a mi investigación y percibí que la experiencia de Denise que me regala esa vivencia del acantilado, análoga a mi proceso de investigación, cerraría mi escritura. Así, salgo del acantilado y vuelvo a mi tesis.

Como podrán leer, en el relato de Denise, se encuentran contenidos los distintos devenires a los que me he podido acercar desde los estudios culturales y visuales para su discernimiento. Me gustaría dejarlo planteado tal cual es, porque siento que habla por sí mismo. Sin embargo, abordaré de manera sintética aspectos que no se han presentado en los acápite anteriores.

Conocí el MA desde que trabajé con Esteban Donoso. Él organizaba unos encuentros junto con una terapeuta. En estos encuentros conocí los términos de moviente y testigo, términos que han acompañado y marcado mi práctica desde ese momento. Entiendo que el MA es una práctica que puede ser usada para hablar con el interior, una terapia, pero en general para mí realmente es hablar con Dios. Es y no es terapéutico. No sé cómo explicarlo, pero entiendo que tiene una dimensión artística y para mí eso conlleva todas las condiciones de ejercer mi oficio, mi trabajo, pero también puedo sentir una dimensión más profunda, o real, o irreal de mirar mi cuerpo performar y atestiguarlo.

Con Natalia he escuchado la profundidad de la responsabilidad que tiene el testigo. Estar presente no es sencillo, mirar sin juzgar, solo contemplar un cuerpo moverse no es sencillo. Sin embargo, la manera en que empleamos el movimiento con Natalia sí contiene una acción más a solo mirar. Y es que a veces nos acompañamos en el movimiento con el otro cuerpo.

Creo que no puedo separar el MA de mi práctica de improvisación porque en el MA se da un estado que posibilita el movimiento ajeno a cualquier canon. Es para mí un verdadero movimiento salvaje o más bien silvestre. El MA podría ser un campo abonado, una capa de tierra alimentada y suavizada para que todo pueda brotar y donde no se discrimina la maleza. Ella tiene su lugar y se entiende la belleza de esa planta inútil, porque en general todo movimiento y la danza es bella e inútil.

Por otro lado, o volviendo a los roles. El moviente es un rol complejo porque es este ser que piensa, ejecuta y observa. Ser moviente es para mí una meditación en movimiento. Como cuando te dicen que al meditar pienses en estar debajo del agua y que cada pensamiento es un pez y que no busques retenerlos, solo mirarlos pasar. Ese único estado es al que trato de llegar al ser moviente. Trato de contemplarme moviéndome y maravillarme con lo que sucede. Atestiguar mi propia práctica es la enseñanza más bella del MA. Lamentablemente, no puedo llegar siempre a ese estado sola, es más fácil con compañía.

La práctica de MA en *8 cuerpos* no puede ser separada de mi práctica continua de improvisar. Dar libertad y que mi cuerpo se mueva como necesita y quiera moverse es una constante. En los *8 cuerpos* bailaba una canción que escuchaba en un audio, sólo para mí. Bailaba como quería y como podía. Luego venía un dúo que usa la práctica del MA pero que se efectúa como un diálogo, buscando cuándo y cómo intervenir a partir, o en compañía del movimiento de la otra. Para poder efectuar esta idea de diálogo teníamos que trabajar una instancia extra del testigo que era simbolizar o acompañar esta imagen poética o simbólica que aparecía. Mirar el movimiento, dejar que esta imagen sea evocada, y vivir ese cuadro, componer ese cuadro. *Recuerdo un acantilado*. (Neira 2024, comunicación personal)

Ritualidad

Un primer aspecto de la experiencia de Denise Neira (2024) con el MA que me interesa destacar es el contenido en este fragmento: “Entiendo que el MA es una práctica que puede ser usada para hablar con el interior, una terapia, pero en general para mí realmente es hablar con Dios. Es y no es terapéutico”. A través de esta vivencia quiero traer a esta investigación un elemento de la práctica del MA que he vivenciado muy poco, pero que valoro mucho. Este tiene que ver con lo ritual, entendido como una acción creativa/simbólica/extra cotidiana que entraña un tiempo/espacio propiciador de un acercamiento a contenidos profundos de la psique y lo sagrado (misterio de lo que nos trasciende como humanos), en relación con la propia existencia. Este elemento ritual en el MA involucra:

Construir un espacio físico y simbólico extra cotidiano, para quienes se reúnen a realizar la práctica que se vuelve umbral para una vivencia íntima y sensible.

Elegir cuidadosamente elementos simbólicos que son organizados en este espacio de manera creativa. Flores, velas, agua, inciensos, objetos que son historias/presentes/recordatorios/anhelos de los movientes y el testigo(s).

Sentarse alrededor de este espacio altar. Colectivamente obrar y habitar un tiempo extra cotidiano de pausa, silencio, escucha.

Mirar la luz de una vela encendida y contemplar los objetos que los participantes comparten: piedras, fotos, cartas, juguetes.

Acoger el silencio, a veces cerrar los ojos, a veces centrar la atención en la respiración. (No hay indicaciones fijas. Quien propone la práctica del MA cultiva una intuición, escucha y apertura al momento presente para llevar a cabo una experimentación respetuosa y cuidada del MA).

El testigo puede proponer varias actividades que inviten a los movientes a ir accediendo lentamente a sus materiales internos que serán movimiento posteriormente. Por ejemplo, se puede invitar a los movientes que deseen hacerlo a contar un sueño particular que hayan tenido, o compartir cómo se sienten en el momento presente y/o qué expectativas tienen con la práctica. Indirectamente el inconsciente está siendo llamado y acogido e implícitamente se va generando un tiempo/espacio ritual para realizar este viaje introspectivo o meditación en movimiento.

Ir llegando al cuerpo, darle su espacio, habitarlo. Atestiguar emociones, pensamientos, sensaciones, el estado corporal de ese momento presente, sin juicio y sin modificarlos. Así el Ritual/umbral da paso a iniciar la práctica del MA.

Considerar la concepción e integración de una esfera ritual en la práctica del MA es un aporte útil para mi investigación ya que puedo inferir un nuevo devenir en ella -un devenir meditativo-. El tiempo/espacio ritualizado además de ser un puente entre el tiempo cotidiano y extra cotidiano, permite que los practicantes del MA puedan, partiendo del movimiento, tener apertura, contemplar, acceder, dar lugar a sus vivencias íntimas, al saber de su cuerpo y resonar con un sentido más profundo de sus experiencias, así como de lo que estas pueden llegar a posibilitar en sí mismos.

El ritual, más allá de su acto concreto, como repercusión en la práctica del MA, puede ser entendido como invocación/diálogo que nos acerca a propósitos y circunstancias que tienen que ver con nuestra experiencia humana íntima, en relación con lo que nos trasciende, y con el entorno en que hacemos vida. En palabras de Denise Neira (2024, comunicación personal):

Ser moviente es para mí una meditación en movimiento. Como cuando te dicen que al meditar pienses en estar debajo del agua y que cada pensamiento es un pez y que no busques retenerlos, solo mirarlos pasar. Ese único estado es al que trato de llegar al ser moviente. Trato de contemplarme moviéndome y maravillarme con lo que sucede. Atestiguar mi propia práctica es la enseñanza más bella del MA.

En un diálogo entre Eduardo Carvallo y Cecilia Dávila (2024), se propone que el ritual en tanto acción simbólica y movimiento psíquico, busca favorecer cambios y transformaciones internas para poder acceder a un conocimiento de lo sagrado, entendido como los misterios del ser humano. La vivencia de lo ritual implica que quienes lo realizan, desde una decisión consciente se ponen en la disposición de *entrar* en su mundo inconsciente y una/otra dimensión relacionada con lo sagrado.

Otros aspectos del ritual mencionados en esta conversación y que me parece importante resaltar tienen que ver, en primer lugar, con su carácter mágico y de celebración, elementos de lo psíquico que se relacionan con lo trascendente, el misterio que nos constituye y el sentido de conexión que podemos desarrollar hacia los mismos. Y finalmente, con la capacidad del ritual de reunir y hacer comunidad, acogiendo la totalidad de quienes participan, sus diferencias y similitudes están presentes.

La realización de un pequeño ritual, ya sea al inicio o al finalizar la práctica del MA aporta y fortalece la noción de familiaridad y equidad. Todos los que son parte de la práctica pueden reconocerse como similares en el tránsito de la experiencia. Cada uno desde su lugar está asumiendo su vida, danzándola, creándola. Pueden reconocerse,

acogerse, acompañarse, dar sentido a su experiencia mutua y en el mejor de los casos - compartiendo una práctica sostenida en el tiempo-, construir vínculos afectivos.

Devenir vegetal

Que el paso del tiempo no sea más que un anillo nuevo que se añade a mi tronco. Cada recuerdo, capa de corteza completa que me recubre y así yo poder palpar mi rugosa memoria. [...] Signos que se cifren con el tacto, frases que sí las pones al sol, se refractan en minerales, gamas de azules y verdes.
Manuela Infante

Otro acontecimiento que en ocasiones sucede en el MA y que me interesa delinear en esta investigación refiere al MA como posibilitante de un devenir vegetal. Un primer acercamiento para ir dando forma a mi intuición de este devenir está contenido en el siguiente fragmento de un ensayo académico (Buñay 2024, documento de trabajo):

El 15 de junio de 2024, asisto a *Estado vegetal*, obra creada y dirigida por Manuela Infante e interpretada por Marcela Salinas, ambas de nacionalidad chilena. La obra aborda la vida de las plantas y como estas pueden enseñarnos nuevas formas de ser y entender la existencia, revelando el “otro” vegetal dentro de cada uno. Al mismo tiempo que cuestiona la comunicación y relación entre plantas y humanos.

Al finalizar la función, escuché en un espectador que se encontraba a mi lado, una frase que internamente estaba diciéndome a misma en ese momento: ¿Cómo se vive después de ver esto? *Estado vegetal* fue un acontecimiento visceral e inesperado que va decantando en mí todavía. Me procuré un espacio/tiempo ritual, en el cual las inquietudes e intuiciones que me atraviesan sobre el movimiento auténtico, pudieron encontrar un sentido más tangible, corpóreo, que antes sólo podía intentar dilucidar, pues eran ideas confusas. Podría decir que se volvieron un entendimiento corporizado. En una de las escenas de esta hermosa obra, el personaje de un bombero que acaba de apagar un incendio en un bosque, pronuncia el siguiente texto:

¿Cómo sería crecer sin nunca volver al centro, sin nunca reagruparse, tirando para afuera siempre? Nunca poder cerrarse sobre uno mismo, nunca círculo completo. Este soy yo. [...] Ser, crecer siempre más afuera, de modo que eso que llaman el yo no sea más que un recuerdo de semilla. Eso de ser uno mismo, eso de ser lo mismo que uno, no es más que un acontecimiento temporal. [...] No se sale de las plantas con medios de plantas, ni se sale de los humanos, con medios humanos.

[...] Atiéndeme Zeus, yo sé que podemos ser otros. ¿Qué tan otros podemos ser? ¿Es necesario quemarse para saber? [...] Si esas palabras, fuesen sólo sabores y no un cúmulo de signos que significan, representan ideas, sí la memoria fuese solo cuerpo que se añade al cuerpo y no un cúmulo de imágenes que representan sucesos, entonces podríamos escribir no a la representación. Que nada represente a nada. Que nadie hable por nadie. La mano se piensa a sí misma, se respira a sí misma, cada extremidad tiene su propio cerebro, su propio pulmón, sus propios ojos, sus propias ambiciones, sus propias deidades. Autonomía. (Infante 2021, 1:01:15 – 1:07:21)

Estado vegetal me acompañó durante algún tiempo. Era una referencia hermosa para continuar pensando en el devenir vegetal. Tenía en mente algunos devenires vegetales de encuentros de MA registrados en mi diario de trabajo, que ahora podía disfrutar más allá de su imagen: “mis manos son bromelias que se pegan a diferentes partes de mí / soy un árbol mecido por el viento / todo esto va de mis búsquedas de visión. De mí y mi árbol / aprendiendo a ser raíz / observaba un bosque en medio del mar, sus árboles eran inmensos, soy uno de ellos / ¿En la quietud hay movimiento?” (Buñay, diarios de trabajo)

Tomo la mano a Denise cuando nos comparte su imagen sensorial vegetal, huella de su experiencia vital íntima, para continuar dando materialidad a este devenir vegetal del MA. Al mismo tiempo, es una invitación a continuar adentrándome en este entendimiento del vínculo humano/vegetal en la aprehensión de la experiencia del mundo que se ha presentado con más claridad a lo largo de esta investigación. Denise expresa:

Creo que no puedo separar el MA de mi práctica de improvisación porque en el MA se da un estado que posibilita el movimiento ajeno a cualquier canon. Es para mí un verdadero movimiento salvaje o más bien silvestre. El MA podría ser un campo abonado, una capa de tierra alimentada y suavizada para que todo pueda brotar y donde no se discrimina la maleza. Ella tiene su lugar y se entiende la belleza de esa planta inútil, porque en general todo movimiento y la danza es bella e inútil. (2024, comunicación personal)

Rememorar el MA junto a Denise es habitar muchas memorias a la vez. Vuelvo al acantilado mientras leo en su relato: *no se discrimina la maleza. Ella tiene su lugar y se entiende la belleza de esa planta inútil*. Recuerdo la planta roja cubriendo la arena cercana al acantilado. En algún momento pensé que era como *hierba mala* porque en el patio de un amigo, las retiraban. Después supe que en los lugares donde esta planta habita, las iguanas marinas suelen poner sus huevos.

Denise en su rol de mi testigo ha contemplado mis hierbas malas, he podido aceptarlas y como ella dice entender su presencia en mi vida. Ese gesto amoroso y respetuoso me ha enseñado mucho del rol del testigo, pero también de como el devenir vegetal puede construir mundos sensibles propios. Recibir las imágenes vegetales que pueden aparecer en la práctica y devenir en ellas me ha permitido habitarlas, percibir las y preguntarme qué me están revelando de mí misma y mi vida. El devenir vegetal ha sido una provocación para pensar mi relación con este mundo de las plantas, más allá de un ornamento o alimento. Pues la planta, como dice Coccia (2017, 19):

es la forma más intensa, más radical y más paradigmática de estar-en-el-mundo. La planta encarna el lazo más íntimo y elemental que la vida puede establecer con el mundo. Lo inverso también es verdadero: ella es el observatorio más puro para contemplar el mundo en su totalidad. [...] Jamás podremos comprender una planta sin haber comprendido lo que es el mundo.

¿Cómo dialogar con otros en la escritura sin caer en el encabalgamiento?, definición que me fue presentada por mi querida tutora de tesis, al ser una acción muy recurrente en mí. Aún no lo sé, estoy aprendiendo a resolverlo en el camino, así como intento responder a las exigencias de la escritura académica, una capa más del proceso de investigación. Traigo nuevamente, a modo de cierre a mi compañera de *Bruma, acción/reflexión en movimiento*, Denise Neira (2024, comunicación personal) con este fragmento:

En los 8 *cuerpos* bailaba una canción que escuchaba en un audio, sólo para mí. Bailaba como quería y como podía. Luego venía un dúo que usa la práctica del MA pero que se efectúa como un diálogo, buscando cuándo y cómo intervenir a partir, o en compañía del movimiento de la otra. Para poder efectuar esta idea de diálogo teníamos que trabajar una instancia extra del testigo que era simbolizar o acompañar esta imagen poética o simbólica que aparecía. Mirar el movimiento, dejar que esta imagen sea evocada, y vivir ese cuadro, componer ese cuadro. *Recuerdo un acantilado*.

Para mí, este fragmento es metáfora de mi experiencia en 8 *cuerpos*. Inicié el proceso creativo en solitario, me encontré con Denise, nos acompañamos, atestiguamos y devenimos creación. Denise recuerda un acantilado y yo lo habito en la escritura de mi tesis.

Volver en el tiempo, 14 años atrás (año 2011), momento en el que descubrí el MA, ha significado no sólo recordar, sino sentir en mi cuerpo, nuevamente y con intensidad, experiencias potentes que el MA me fue revelando. Estas fueron despertando en mí intuiciones sobre la práctica que encontraban eco en las vivencias de otros movientes y testigos. Aunque de manera autodidacta buscaba dar respuesta a estas inquietudes y llegué a comprender ciertos aspectos de las mismas, fue en la fase académica de la maestría que pude acceder a planteamientos teóricos que me permitirían una comprensión más profunda de lo que ahora puedo enunciar como devenires del MA.

Y no fue hasta que empecé el proceso de investigación de esta tesis como tal, que pude darme cuenta que las vivencias, reflexiones y el saber de mis compañeras de *Bruma, acción/reflexión en movimiento*, Vanesa Guerrero y Marcela Correa constituyen una fuente de conocimiento vital/sensible/encarnado que puede dialogar con los abordajes teóricos de los estudios culturales y visuales afines a esta investigación. De esta manera,

a múltiples voces, sentires, pensares, movimientos, percepciones he podido ir dando una materialidad textual a los devenires del MA que por ahora son puntos de partida para continuar profundizando en ellos desde otros procesos de investigación/creación/reflexión.

El MA es una práctica compleja, vasta y tiene varias dimensiones en su accionar. Con Viviana Sánchez, Bolívar Echeverría y Suely Rolnik arribé al MA como un devenir micropolítico que es potencia vital para descolonizar el inconsciente y desaprender la danza contemporánea, atravesada por nociones de blanquitud aún existentes en ciertas actividades pedagógicas y creativas del ámbito local.

Por otra parte, volviendo al proceso creativo de *Sedimento*, desde la perspectiva del giro sensorial/afectivo que atraviesa la práctica del MA, pude advertir que la conjunción/simultaneidad de los sentidos permite aprehender el mundo y crear experiencias sensibles. Más allá de la percepción, la vivencia de los sentidos corresponde a una construcción social/cultural que determina usos y jerarquías de unos sentidos frente a otros.

Este pensar la práctica del MA desde la potencia creativa de la conjunción de los sentidos, me acercó a develar un devenir que propicia mancomunidad. Devenir mancomunidad, es *ser* el diálogo simultáneo de los sentidos, incluyendo aquellos que no son habitualmente considerados como tal, como el sentido del otro o el equilibrio. Este devenir, también es crítica a la hegemonía del uso del sentido de la vista, enmarcado en un régimen visual oculocéntrico, en detrimento de los otros sentidos cuyas particularidades son vivencia/creación en el MA.

Devenir otro, de la mano con la experiencia de Nadyezhda Loza y Merleau Ponty, es complejizar la relación vincular y procesual de la diada moviente/testigo, que tanto dentro de la práctica como fuera de ella, habilita pensar en la importancia que tiene el otro en la construcción sensible del mundo propio y colectivo. Devenir otro es asumir que soy y el otro es horizonte de la existencia, siempre en transformación que da lugar al porvenir.

Finalmente, el dar materialidad a los devenires animal y vegetal de la mano con Viviana Sánchez y Denise Neira respectivamente, me permiten comprender que la relación con la intimidad animal/vegetal también es un modo de aprehensión de la vivencia íntima que nos revelan aspectos del ser hasta ese momento desconocidos y que el MA permite experimentar.

A la par, este devenir animal/vegetal reflexiona en los vínculos que establecemos con los seres no humanos más allá de su presencia física o imaginativa. Es una invitación

a pensar como los concebimos en relación a la propia existencia, pues desde el cuerpo en movimiento, las construcciones sociales o imaginarios que se vierten sobre animales y plantas son reconfiguradas. En el MA, el devenir es un portal para empezar a recibirlos, vivirlos, habitarlos en/desde la creación hacia el diario vivir.

El concepto de *devenir* ha resonado en mí durante mucho tiempo. Lo entendí y quise asumirlo como una invitación a la transformación, llegar a ser algo distinto de lo que se es, pues la posibilidad de cambio está contenida en uno mismo como potencia creativa. El devenir además me evocó las nociones de trascendencia, impermanencia y lo efímero.

La práctica del MA me permitió sentir, vivir, encarnar y danzar desde lo que yo era, pero desconocía. Entonces devine en plantas, animales, células, viento, raíz, acantilado, etc. y siendo testigo contemplé muchos devenires.

En esta investigación he podido ahondar un poco más en lo que implica esta palabra poética, filosófica y desafiante. Volví a su etimología: verbo latino *devenire* (venir bajando, caer en, llegar a), compuesto con el prefijo de que indica dirección de arriba abajo y el verbo *venire*. Recordé mi tiempo de formación en la danza, llena de emoción, curiosidad, anhelos, pero también de temores por todos los deberían ser que sentía no podría cumplir, pero que no quería acoger para no desistir de la danza. Ahora que me he permitido hacer una pausa puedo contemplar mi devenir en mi práctica artística, este caer en, venir bajando. Llegar a este presente en el que mi concepción de la danza, el cuerpo y el movimiento se contienen en el saber del cuerpo, su potencia creativa y el maravillamiento que provoca en mí su creatividad, su misterio.

Investigando me encontré con lo que Viveiros de Castro (2010, 168-71) enuncia sobre este término que indudablemente detonó una nueva perspectiva en mi acercamiento a él:

Todo devenir es una alianza [...] contranatura, [...] una proximidad extrema [...] Cuando un chamán activa un 'devenir-jaguar', no 'produce' ningún jaguar, ni tampoco 'se afilia' a la descendencia de los jaguares; *adopta* un jaguar, *coopta* un jaguar, establece una alianza felina. [...] [E]l devenir es el proceso del deseo, el deseo es la producción de la realidad, el devenir y la multiplicidad son una sola y misma cosa [...]

El conocimiento encarnado que mis colegas de *Bruma* disponen sobre los devenires del MA son una manifestación de lo propuesto por Viveiros de Castro: llegan a ser y hacer lo que dicta su deseo, entendido como belleza y potencia creativa. Por ahora,

estoy empezando a pensar en estos nuevos elementos que he podido conocer sobre el devenir y su implicación en la práctica del MA.

Conclusiones

Puente, diálogo, tránsito, camino, luciérnagas, posibilidad, revelación, despliegue, encarnado. De este modo puedo comprender, de esta manera puedo dilucidar, entonces puedo develar, resonar con, son palabras y expresiones que han estado presentes a lo largo de mi proceso de escritura. Buscaba sinónimos permanentemente para no redundar, pero finalmente volvía a ellas. Sus significados implican por un lado recordar una vivencia propia, encarnada en movimiento, la cual he tratado de explicar desde los estudios culturales y visuales y, por otro, reflejan el ejercicio de pensar en planteamientos/conceptos, de estas mismas áreas, que dialoguen con la experiencia y el saber de las artistas que forman parte de esta investigación.

Es gratificante reconocer, como un primer hallazgo de esta investigación, que mi necesidad intuitiva pudo encontrar acogida en los estudios culturales/visuales y que, además, fue posible construir un corpus textual que la contenga, materialice y de cuenta de los devenires del MA que me interesaban develar. Soy consciente que los planteamientos/conceptos de los estudios culturales y visuales que he abordado y que dialogan con mis colegas de la danza pueden profundizarse mucho más. Este es un primer acercamiento.

Mi proceso de investigación y su escritura han significado para mí la creación de la interrogante. Pensé que encontraría respuestas fijas —verdades—, pero el transcurrir de mi tesis, que asumí sería un lugar de llegada, inesperadamente, se convierte en un lugar de partida, motivación para seguir en el conocimiento del MA y su reflexión desde varios lugares como talleres, encuentros, prácticas regulares, creaciones para los cuales ahora dispongo de nuevas perspectivas para pensarlos y proponerlos.

Otro hallazgo que me ha dado esta investigación es poder captar, desde los estudios culturales, que la práctica del MA es y está atravesada por una perspectiva sensorial/afectiva. Esta interconectividad y conjunción de los sentidos que dan cuenta del saber corporal intuitivo y que permiten construir mundo, encuentran para mí una amplificación y potencialidad en el diálogo con la invitación/reflexión a pensar en *sentidos no comunes* que Santiago Cevallos aborda en su movilizador e interesante análisis sobre los sentidos negados por la modernidad capitalista.

La vivencia en movimiento, desde la presencia de todos los sentidos, da lugar al acceso a un tipo de experiencia corporal/emocional/creativa, que es acogida y danzada por quien la experimenta y que ha devenido en un otro. En este escenario muy común en

el MA, el material albergado en el inconsciente, morada de lo desconocido, la creatividad y lo sublime ha emergido, dándose proyecciones del mundo íntimo/interior que pueden traducirse en los múltiples devenires que hemos propuesto.

Dar voz y palabras al saber encarnado que Vanesa, Marcela y mis colegas de *Bruma* han construido sobre el MA, ha sido un acto inspirador y emancipatorio en esta investigación. Sus vivencias, experiencias, procesos, creaciones son valiosas, útiles, necesarias en mi ciudad. Surgen de la tenacidad, constancia, la fuerza de sostenerse en el ámbito artístico, develar y cuestionar los dictámenes del medio de la danza con sus “deber ser” y proponer indagaciones, estéticas, metodologías, modos de gestión que responden a sus deseos y búsquedas tanto del instinto, el pensamiento y el movimiento.

Seguir la intuición con confianza, acoger el proceso de conocer el MA con apertura y entrega, desaprender la danza, ser mancomunidad, aceptar la hierba mala como parte constitutiva de un terreno fértil y que también es belleza, una belleza que nuestro sistema capitalista busca exterminar, son algunos de los entendimientos que estas artistas me han transmitido. Así de su mano y con mi admiración hacia ellas mi práctica y como asumo la existencia se ve nutrida, enriquecida.

El cuerpo, el movimiento y la creación son espacios complejos, vastos, indómitos que en el MA pueden ser vivenciados desde la singularidad en diálogo continuo con el otro. Conocer y asumir que el MA puede ser un recurso para pensar micro políticamente la resonancia que esta práctica puede generar en los procesos formativos y creativos actuales de Quito, me parece necesario y oportuno. Así será posible seguir construyendo piezas escénicas que diversifiquen y amplíen las propuestas existentes en la ciudad y que en la mayoría de casos, a mi entender, siguen reproduciendo formas dadas y validadas tanto de movimiento, como estéticas, que invisibilizan y/o invalidan otras propuestas de creación que no responden a estas inquietudes.

Mientras reflexionaba en las conclusiones de mi investigación, recordaba una lectura de Marina Garcés (2022), realizada en la maestría cuyo título era: entrar/salir, pues asumo que mi investigación es esto: entrar/salir. Percibir esto me gusta mucho, porque pienso que este lugar es el de la vida y el movimiento, donde no hay estancamiento. Solo existe la oportunidad de seguir transitando el camino de comprensión de los devenires del MA y el de una inquietud que la escritura de esta investigación me ha despertado: ¿Cómo hacer una escritura viva, corporal, sensible a varias voces, cuerpos, movimientos, experiencias?

Escribir sobre una práctica, que no es sólo terapéutica sino también creativa, ha sido para mí, habitar el cuerpo en su complejidad, física, imaginal, emocional y mentalmente, habitando principalmente el tiempo presente, pero también trayendo memorias y dando cabida al deseo de lo que el MA —ahora trasladado a la escritura— puede propiciar. Desde ese habitar el tiempo presente abordé una escritura sincera, que también es corporal. He podido experimentar que no existe diferencia entre el estado de ser movida, que mi cuerpo vive en el MA y el pensar sobre esta práctica. He podido vivir estas dos dinámicas como complementarias, que se enriquecen mutuamente. Esta es otra revelación de esta investigación que no imaginé encontrar.

De este modo, esta investigación es un compartir de memorias, emociones, sensaciones, vulnerabilidades, dolores, retos, entendimientos, revelaciones, pero también es evidencia de la naturaleza creativa, del saber del cuerpo y de los actos micropolíticos que el MA propicia y que desafían acciones, narrativas, estereotipos que merman al ser, la potencia del cuerpo y su capacidad creativa, no solo en la danza sino en la vida en general. Esta investigación es un registro de una parte de nuestras vidas, de quienes hacemos *Bruma, acción/reflexión en movimiento*, Vanesa Guerrero y Marcela Correa, en la que nuestras investigaciones/creaciones le han apostado a una vivencia de la danza desde otra perspectiva, cuidada, honesta, acompañada, crítica, curiosa, desafiante de lo establecido, todas cualidades y resonancias del MA.

Para finalizar, traigo el recuerdo de una lectura de Lorena Cabnal, realizada en la maestría, en la cátedra de Pensamiento crítico latinoamericano. Su vida y postura política me recuerdan, al igual que el MA, que el cuerpo es el primer territorio. Para Cabnal, no se puede hablar de territorio/comunidad si no se habla del cuerpo, por lo que habitarlo, sanarlo, emanciparlo, danzarlo es un camino no solo individual sino sobre todo político/comunitario. En este sentido, el MA es una posibilidad para reivindicar al cuerpo al no entenderlo como lo concibe y asume la modernidad capitalista y, a partir de ahí, desde este lugar de enunciación, empezar a hilar, “crear y recrear el pensamiento pluridimensional como riqueza” (Cabnal 2010, 20).

Así, la resistencia micropolítica del MA consiste en activar el alma, hacer que surjan nuevos deseos, pues sus devenires los contienen. Su práctica posibilita el encuentro con uno mismo y el otro, con lo aún por descubrir en cada ser, desde el vacío, el silencio y lo abismal.

Obras citadas

- Adler, Janeth. 2021. “Authentic Movement. IACAET”. Video de YouTube a partir de una charla. <https://www.youtube.com/watch?v=toYo3HAKlWo&list=PL2tnCl7uUqVidMZy6YJqnWkbs48t72qD3&index=20>.
- . 2024. “Breve descripción de la disciplina del movimiento auténtico – Disciplina del movimiento auténtico”. disciplineofauthenticmovement. Accedido 15 de octubre. <https://disciplineofauthenticmovement.com/welcome/a-brief-description-of-the-discipline-of-authentic-movement/>.
- . 2024. “Surgimiento de los Círculos de Cuatro – Disciplina del Movimiento Auténtico”. disciplineofauthenticmovement. Accedido octubre 17. <https://disciplineofauthenticmovement.com/welcome/emergence-of-circles-of-four/>.
- Alcívar, Daniela. 2018. *Siberia*. Quito: Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura.
- Álvarez, Sergi. 2017. “Una imagen surge de lo profundo. Carl Gustav Jung y Aby Warburg, un estudio comparativo”. *Forma: revista d’estudis comparatius*. Art, literatura, pensament, no 15 (julio): 9–25.
- Bachelard, Gastón. 1991. *La tierra y los ensueños de la voluntad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Barad, Karen, Alina Folini Ruiz, y Marie Bardet. 2023. *Tocando al extraño interior. La alteridad que entonces soy*. Buenos Aires: Cactus.
- Bardet, Marie. 2021. *Perder la cara*. 1era. Buenos Aires: Cactus.
- Belting, Hans. 2007. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires. Katz Editores.
- Brozas Polo, María Paz. 2013. “El cuerpo en la evolución de la escritura de la danza contemporánea”. *Movimento: revista da Escola de Educação Física* 19 (3). Universidade Federal do Rio Grande do Sul: 275–94.
- Cabnal, Lorena. 2010. “Acercamiento a la construcción de la propuesta de pensamiento epistémico de las mujeres indígenas feministas comunitarias de Abya-Yala”. En *Feminismos diversos: el feminismo comunitario*. Segovia: ACSUR.
- Carvallo, Eduardo, y Cecilia Dávila. 2025. “La magia de los rituales”. *Arquetypus*. Accedido noviembre 22. <https://www.youtube.com/watch?v=JxycUHXcWNg&t=714s>.

- Castillo, Sonia. 2015. "Una mirada sobre el giro corporal en Colombia". *Cuadernos De Música, Artes Visuales Y Artes Escénicas* 10 (1):8-15. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/13542>.
- Castro, Julia. 2011. "Aportes del 'Giro corporal' a la construcción de una pedagogía de lo singular en la educación corporal". *Expomotricidad*. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/expomotricidad/article/view/331930>.
- Cevallos, Santiago. 2023. *Sentidos no comunes. Literatura y especismo*. Quito: UASB/17 Instituto de Estudios Críticos, La Caracola Editores.
- Chodorow, Joan. 2020. "Danza terapia y psicología profunda: la imaginación en movimiento (Introducción) Joan Chodorow". *ADEPAC*. agosto 1. <https://www.adepac.org/inicio/danza-terapia-y-psicologia-profunda-la-imaginacion-en-movimiento-introduccion-joan-chodorow/>.
- Coccia, Emanuele. 2017. *La Vida de Las Plantas: Una Metafísica de la Mixtura*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.
- . 2021. *Metamorfosis. Payot&Rivages. Occursus*. Buenos Aires: Cactus.
- Correa, Marcela. 2014. "El impulso emotivo corporal llevado a la danza". *Revista Mundo Diners*. <https://revistamundodiners.com/el-impulso-emotivo-corporal-llevado-a-la-danza/>
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. 2002. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. 5.^a ed. Valencia: Pre-Textos.
- Deligiannis, Ana. 2018. "Imaginar con el cuerpo en la práctica clínica". *ADEPAC*. octubre 9. <https://www.adepac.org/inicio/imaginar-con-el-cuerpo-en-la-practica-clinica-ana-deligiannis/>.
- . 2024. "Imaginación Activa en Movimiento". *Scribd*. Accedido junio 23. <https://es.scribd.com/document/383059477/Imaginacion-Activa-en-Movimiento-AnaDELIGIANNIS>.
- Díaz, Gema. 2015. "Dossier Movimiento Auténtico". *Consciencia y movimiento*. febrero 16. <https://conscienciaymovimiento.wordpress.com/practicas/movimiento-autentico/dossier-movimiento-autentico/>.
- Domingo, Rafael. 2024. "Catedra abierta: Entre el Cronos y el Kairos". *Nuestro tiempo: Revista Cultural y de cuestiones actuales*. Accedido 9 de marzo. <https://nuestrotiempo.unav.edu/es/colaboran/entre-chronos-kairos>

- Duarte, José. 2017. “La institución del otro en Merleau-Ponty: entre pertenencia y diferencia”. *Diferencias* 1 (3). <http://www.revista.diferencias.com.ar/index.php/diferencias/article/view/72>.
- Echeverría, Bolívar. 2010. *Modernidad y blanquitud*. México: Era.
- Errenst, Martin. s. f. “Los doce sentidos”. *Errenst*. Accedido 10 de diciembre. <https://errenst.eu/download/merrenst/Los%20doce%20sentidos.pdf>
- Ezcurdia, José. 2019. “Deleuze y lo animal”. Cine y filosofía. Video de YouTube a partir de una conferencia. <https://www.youtube.com/watch?v=4IbyqB5pDuo&t=484s>
- Fals Borda, Orlando, Mohammad Anisur Rahman, y Gustavo I. De Roux. 1991. *Acción y conocimiento: como romper el monopolio con investigación - acción participativa*. Santa Fé de Bogotá: CINEP.
- Federici, Silvia. 2022. “El capitalismo ha intentado transformar el cuerpo para hacerlo más funcional a la acumulación”. *AhotsaInfo*. Video de YouTube a partir de una entrevista. <https://www.youtube.com/watch?v=v8FenUwLGsM&t=202s>.
- Fleischer, Karin. 2010. “Movimiento Auténtico: una forma de Imaginación Activa”. ADEPAC. junio 30. <https://www.adepac.org/inicio/movimiento-autentico-una-forma-de-imaginacion-activa/>.
- Fuentes, Diana. 2020. “Modernidad y Blanquitud de Bolívar Echeverría con Diana Fuentes”. Disonancia Espacio de reflexión. Video de YouTube, a partir de la sesión del Seminario de Filosofía Política. https://www.youtube.com/watch?v=_eyk6xOFyGE&t=900s
- Garcés, Marina. 2022. *Alterar los mapas, abrir los posibles. Ensayos sobre cultura, política y colectividad*. Centro Cultural Benjamín Carrión. Quito: La Caracola Editores.
- García Díaz, Sergio. 2023. “Descubrir las emociones a través del movimiento auténtico”. *UNED*. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=322801>.
- Hernández Mella, Rocío, Patricia D’Meza Pérez, Nicole Ramírez Jiménez, José Morel Camacho, Laura Peña Lantigua, y Cynthia Olivier Sterling. 2020. “El arte y su poder transformador: Inconsciente, emociones y creación según la perspectiva junguiana”. *Ciencia y Sociedad* 45 (1): 25–34.
- Howes, David. 2014. “El creciente campo de los Estudios Sensoriales”. *Dialnet*. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6983934>.

- Huerta, Octavio. 2018. “Revisión de la psicología junguiana y sus posibles nexos con el pensamiento complejo: En la búsqueda de una psicoterapia compleja”. *Revista Colombiana de Ciencias Sociales* 9 (2): 426–39.
- Idárraga, Sara. 2024. “El Effort – Entretanto”. *Entre tanto, arte en movimiento*. Accedido octubre 17. <https://entretanto.co/el-effort/>.
- Infante, Manuela. 2023. “Estado vegetal” (vegetative state), UMinneapolis. Video de YouTube, registro de una función de teatro. https://www.youtube.com/watch?v=L_9tGnvu3w8&t=3901s
- Jung, Carl, Lou Von Franz, Joseph Henderson, Jolande Jacobi, y Aniela Jaffé. 1966. *El hombre y sus símbolos*. España: Aguilar S.A. de Ediciones.
- Junguipedia, 2024. <https://jinguipedia.miraheze.org/wiki/Proyeccion#:~:text=La%20proyeccion%20es%20tambi%C3%A9n%20un,propias%20debilidades%2C%20deseos%20o%20motivaciones>.
- Lispector, Clarice. 2014. *Água viva*. Madrid: Ediciones Siruela.
- López, María del Carmen. 1996. “La fenomenología existencial de Merleau-Ponty y la sociología”. *Papers: revista de sociología* 50: 209–31.
- McQuaid, John. 2018. “La evolución, impulsada por los alimentos y el sabor”. *Ngenespanol*. Agosto 9. <https://www.ngenespanol.com/el-mundo/la-evolucion-impulsadaporlosalimentosyelsabor/>.
- Michelson, Constanza. 2024. “Pequeño ensayo sobre los oídos”. *Barbarie*. octubre 28. <https://www.barbarie.lat/post/pequeño-ensayo-sobre-los-oídos>.
- Monzón, Laura Paloma. 2017. “Algunas reflexiones en torno a la importancia del otro en el proceso creativo, desde la experiencia corporal del bailarín, hacia un acercamiento a la Fenomenología de Maurice Merleau-Ponty”. *Reflexiones Marginales*. enero 31. <https://reflexionesmarginales.com/blog/2017/01/31/algunas-reflexiones-en-torno-a-la-importancia-del-otro-en-el-proceso-creativo-desde-la-experiencia-corporal-del-bailarin-hacia-un-acercamiento-a-la-fenomenologia-de-maurice-merleau-ponty/>.
- Moreno, María Rita. 2013. “Hans Belting, Antropología de la imagen (Título original Bild-Anthropologie)”. *Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las ideas* 15 (1). Qellqasqa Editorial: 110-3.

- Ortega Caicedo, Alicia. 2022. *Estancias: escritos de una posnerd en confinamiento*. Quito: Severo Editorial.
- Palys Reyes, Ana María. 2015. “El disciplinamiento del cuerpo y el movimiento y la producción de subjetividad en la danza profesional de la ciudad de Quito. Prácticas 2013-2014”. Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/4735>.
- Panhofer, Heidrun, Maika Campo, y Rosa María Rodríguez Jimenez, eds. 2018. “¡Conmuévete y mueve el mundo!” En *Jornadas para la celebración del máster en Danza Movimiento Terapia*. Bellaterra: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Pistiner, Lía. 2001. “Sueños y mentiras”. *Psicoanálisis*. <https://www.psicoanalisisapdeba.org/descriptores/realidad-psiquica/suenos-y-mentiras/>.
- Poveda Núñez, Rosa Amelia. 2023. “El discurso del cuerpo en estado de danza”. Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/9332>.
- Retamales, Rebeca. 2016. “Imaginación Activa y dibujos de lo inconsciente”. *Sepanalítica*. <https://sepanalitica.es/wp-content/uploads/2019/06/Imaginacio%CC%81n-Activa-y-dibujos-de-lo-inconsciente-Dra.-Rebeca-Retamales-Rojas.pdf>.
- Rodríguez, María Fernanda. 2017. “Tesoros sumergidos y fuerzas que nos danzan. El Universo interior en expansión”.
- Rolnik, Suely. 2014. “Micropolíticas del pensamiento. Deconstruyendo el inconsciente colonial”. *Espacio y sociedad*. Video de YouTube a partir de una conferencia en el MACBA. <https://www.youtube.com/watch?v=S8qFw2jKtIE>.
- . 2019. *Esferas de la insurrección: apuntes para descolonizar el inconsciente*. Traducido por Cecilia Palmeiro, Marcia Cabrera, y Damian Kraus. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones Tinta Limón.
- Schmidt, Martín. 2022. “El Sí mismo”. *ADEPAC*. octubre 28. <https://www.adepac.org/inicio/el-si-mismo-martin-schmidt/>.
- Tamayo Duque, Ana María. 2013. “Pensar (y escribir) con el cuerpo”. *Artes, la revista* 12 (19): 70-9.

- Toynbee, Arnold, y Daisaku Ikeda. 2008. “El inconsciente, la razón y la intuición”. *ADEPAC*. junio 3. <https://www.adepac.org/inicio/el-inconsciente-la-razon-y-la-intuicion/>.
- Tozzi, Chiara. 2022. “Imaginación Activa”. *ADEPAC*. noviembre 30. <https://www.adepac.org/inicio/imaginacion-activa-chiara-tozzi/>.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 2010. *Metafísicas Caníbales: Líneas de Antropología Postestructural*. 1st ed. Conocimiento Series, v. 49. Bogota: Katz Editores.
- Wolf, Virginia. 1994. *Relatos completos*. Alianza Editorial S.A.
- Yelin, Julieta. 2017. “El animal biográfico”. *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 452F. <https://452f.com/animal-biografico-yelin/>.
- . 2018. “Conferencia: Julieta Yelin”. Doctorado en Literatura Latinoamericana UdeC. Video de YouTube a partir de una charla. <https://www.youtube.com/watch?v=2Oucn2ijlHI&t=9s>.
- Zafra, Remedios. 2017. *El entusiasmo: precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Editorial Anagrama.