

Imagen: Fernández et al. (2018-2019). Archivo e imaginarios vivos. El cuerpo habitado que danza. Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba, Argentina.



q

SEGUIMIENTOS

Imaginarios vivos: corporalidades y palabras en la práctica danzada

Notas de experiencia en el danzar

Living Imaginaries: Corporealities and Words in Dance Practice

Dancing Experience Notes



Viviana Fernández

Universidad Nacional de La Rioja /
Universidad Provincial de Córdoba /
Universidad Nacional
Córdoba, Argentina

vivimfernandez@yahoo.com.ar

<https://orcid.org/0000-0002-8010-9430>



Rocío Mariel Eiden

Universidad Provincial de Córdoba /
Universidad Nacional de Córdoba /
Universidad Nacional del Nordeste
Córdoba, Argentina

rocioeiden@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6971-0153>



Ana Castro Merlo

Universidad Nacional de La Rioja /
Universidad Provincial de Córdoba /
Universidad Nacional
Córdoba, Argentina

anacastromerlo@yahoo.com.ar

<https://orcid.org/0000-0003-3555-8613>



Julieta Garrone

Universidad Provincial de Córdoba /
Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina

jbgarrone@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-5538-0413>



Florencia Stalldecker

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina

florencia.stalldecker@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3323-5474>



Belén Ghioldi

Universidad Provincial de Córdoba /
Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina

bel.ghioldi@gmail.com

Recibido: 01/03/2021 - Aceptado con correcciones: 22/06/2021



ADK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/ak1jl9n8f>

Artilugio, número 7, 2021 /Sección Seguimientos / ISSN 2408-462X (electrónico)

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.



Resumen

El presente trabajo se inscribe en el marco de la investigación y práctica de danza contemporánea llevada a cabo con el equipo Archivo e imaginarios vivos. El cuerpo habitado que danza (convocatoria CePIAabierto 2018-2021). En esta investigación atendemos a la práctica practicada (Fernández, 2018) como objeto de estudio y abordamos una propuesta metodológica basada en la descripción de los tonos y enunciados del decir y la configuración de corporalidades y registros sensibles.

Durante el desarrollo del presente trabajo, trataremos de mostrar el modo en cómo se fueron entramando *en la práctica* las nociones de *archivo*, *imaginarios vivos* y *cuerpo habitado* que danza, transformando esa trama en una textura densa que necesitó ir enlazando otros hilos para permitirnos ver en ese nuevo tejido la manera en qué, decir-imaginario-escritura-práctica practicada lograron mostrarse.

Sabiendo que nuestro objeto de investigación es la práctica danzada, situada en los entrenamientos compartidos donde proponemos consignas que atienden a la palabra, la voz y el ritmo para configurar una corporalidad, creamos entonces –cuerpo a cuerpo– un acontecimiento tramado a partir del movimiento. Las prácticas físicas y sensibles que guiamos tienen una relación con el decir y consideramos que hay un repertorio de la voz, como palabra y sonido, junto al del movimiento. Las descripciones que diseñamos para movernos y mover a otros se apoyan tanto en un *sensorium*, asiento de la sensación donde un organismo vivo experimenta o interpreta los entornos en los que existe, como en un imaginario. Las consignas que guiaron los ejercicios propuestos para la práctica en el marco de la investigación no fueron diagramadas de manera exclusiva ni excluyente. Consideramos que es parte de nuestro *metier* el conocimiento en la utilización de métodos empleados en otros espacios de entrenamiento de manera que, no nos resultó relevante destacar la singularidad de los ejercicios realizados sino la expresión de la vivencia a la que condujo quien “orientó” y experimentó la práctica grupal.

Palabras claves

Práctica practicada, Imaginarios vivos, Experiencia, Oralidad, Ensayos.

Abstract

The present work is part of the research and practice of contemporary dance carried out with the team Archive and living imaginaries. The inhabited body that dances (Call CePIAabierto 2018-2021). In this research, we attend to *practiced practice* (Fernandez, 2018) as the object of study and we approached a methodological proposal based on the description of the shades and the configuration of corporealities and sensitive registers.

During the development of this paper, we will try to show the way in which the notions of archive, living imaginary and inhabited dancing body were interwoven in practice, transforming that weft into a dense texture that needed to link other threads to allow us to see in that new fabric the way in which, saying-imaginary-writing-practice practiced managed to show themselves. Knowing that our object of research is the dance practice, located in the shared training sessions where we propose slogans that attend to the word, the voice and the rhythm to configure a corporeality, we then create –body to body– an event plotted from the movement. The physical and sensitive practices that we guide has a relationship with speech and we consider that there is a repertoire of the voice, as word and sound, together with that of the movement. The descriptions we design to move ourselves and others rely on both a sensorium, the seat of sensation where a living organism experiences or interprets the environments in which it exists, and an imaginary one.

The instructions that guided the exercises proposed for the practice within the framework of the research were not designed in an exclusive or excluding manner. We consider that it is part of our metier the knowledge in the use of methods used in other training spaces so that, it was not relevant for us to highlight the singularity of the exercises performed, but the expression of the experience that led the person who “guided” and experienced the group practice.

Keywords

Practiced practice, Living imaginaries, Experience, Orality, Essays.

INVESTIGAR LA PRÁCTICA/PRACTICAR DANZA/PRACTICAR LO PRACTICADO

Como metodología general de trabajo, observamos los enunciados¹ de los registros de las prácticas que tuvieron lugar en CePIAabierto durante el período 2018-2019; reescuchamos y reescribimos para reconocer y singularizar los modos en los que decimos y para encontrar en las coincidencias un posible registro compartido. Las prácticas fueron movilizadas por diferentes integrantes del equipo, pero seleccionamos para este escrito solo la voz que guió el encuentro realizado el 25 de febrero de 2019 en la Sala Jorge Díaz del Pabellón CePIA de la Universidad Nacional de Córdoba.

Para iniciar la práctica alguien produce oralidad y al expresarla promueve la acción que crea y describe junto a los otros. Así, consideramos que quien guía la práctica –que ocupa el pronombre personal *yo*– *al decir* convoca una acción, y esa acción o tarea se configura en la co-presencia junto a los otros. Quienes participamos de la experiencia de la práctica, generamos modos de enunciar lo vivido y al hacerlo intensificamos los trayectos del *sensorium*. Escuchar las consignas es una invitación a tomar esa forma de

enunciación y hacerla propia, reescribirla desde una vinculación directa *con* la experiencia. En el hacer, vamos creando una experiencia inmediata (en el sentido de no mediada por el juicio o la razón), al mismo tiempo que una oralidad de la acción/vivencia del cuerpo.



¹ Durante la investigación generamos una variedad de documentación como ejercicios de "archivación corporal", a través de audios producidos durante la práctica, reuniones presenciales y virtuales, conversaciones y análisis de lecturas en trabajo de mesa, registros escritos propios, videos de ensayos, etc. En todos los casos recurrimos a detectar y reflexionar sobre los modos de nombrar *lo vivido* en la experiencia del danzar.



Imágenes 1 y 2: Fernández *et al.* (2018-2019). *Archivo e imaginarios vivos. El cuerpo habitado que danza*. Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba, Argentina.

En nuestro caso, el relato sobre la experiencia en cada una asume un decir completamente diferente, variado y múltiple. En tal sentido, la metodología de investigación que proponemos instauro el desafío de registrar y sistematizar primero, y extraer y distinguir después las diferencias y singularidades en que se manifiestan las regularidades discursivas.

Compartimos a continuación un extracto de la práctica practicada como ejemplo. A es quien guía el entrenamiento, B y C² escuchan

2 Lo que sigue a continuación es la transcripción de la oralidad creada durante el ensayo señalado, al que asistimos las cinco integrantes del equipo. Las consignas emitidas por A son realizadas por todas las participantes (A incluida). Lo que resultó sumamente significativo para la investigación es advertir que los recorridos sugeridos en el trabajo corporal crean un modo de nombrar esa experiencia con imágenes poéticas corporeizadas propias que establecen y reconocen el recorrido indicado por A de manera objetiva. De allí que, un mismo ejercicio realizado por un grupo, concibe una experiencia conjunta con resonancias e "imaginarios" propios.

y accionan³:

A: Con cada exhalación descargo las compresiones musculares en cada *punto de vinculación* con el suelo, en dirección hacia la piel, le doy espacio al aire para que ingrese con menos restricción...

B: Exhalo. El aire se desparrama dentro, arrastra y limpia como el agua residuos de mi cuerpo en cada microespacio de la carne. Mi espalda se ensancha y mis manos buscan el apoyo directo al suelo (advierdo un sitio de poder allí). Mi piel se contrae y recibe la información de un objeto duro, en tensión, cálido... al inhalar se ensanchan los pulmones (aparece otro lugar de interés, no sé qué es, me quedo allí)...



3 Se asignan las letras (A, B y C) para distinguir las diferentes voces en el proceso de grabación desgrabado del extracto. Consideramos que los roles asumen una dinámica de intercambio y retroalimentación horizontal en la práctica que evita la necesidad de individualizar y/o personalizar las voces. Entre A (que conduce la práctica) y, B y C que reciben las señales poéticas corporeizadas se crea la acción de "dar lugar" en la oralidad a los registros de experiencia. La voz de A es creada simultáneamente con la práctica, mientras que las de B y C son reconstrucciones orales posteriores que tienen como finalidad nombrar y comprender la localización enunciada de la propia experiencia. En el siguiente vínculo se amplía y ejemplifica la práctica: Archivos e imaginarios vivos. El cuerpo habitado que danza [podcast] Recuperado el 2021, 9 de julio de <https://www.youtube.com/watch?v=hsZckaPyrxQ>.



Imágenes 3 y 4: Fernández et al. (2018-2019). *Archivo e imaginarios vivos. El cuerpo habitado que danza*. Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba, Argentina.

A: El aire acaricia el paladar blando. El paladar es un eje transversal del cuerpo. Como el diafragma y el piso pélvico...

B: Mi lengua pesa y se resiste al recorrido imaginado para comprender... queda demasiado lejos... ¿y si descanso allí?... escucho el/al aire.

C: Mi propio cuerpo se siente soltando los agarres musculares, las pequeñas contracciones inconscientes se hacen conscientes y se sueltan, se relaja el cuerpo, la musculatura, la piel, la mandíbula. Se abre la percepción de la respiración y el pulso de la sangre.

A: El aire acaricia el paladar blando y al ingresar empuja al diafragma. El espacio del aire se amplifica y por ese movimiento del

diafragma descendente los líquidos viscerales viajan hacia el cuenco de la pelvis acariciando por dentro el piso pélvico como una ola que llega a la orilla y se retira.

B: Calor... poder... placer... es grande, tanteo.

C: El aire ingresa y recorre la caverna húmeda y cálida del paladar. Los labios se despegan entre sí, se suelta la musculatura de la mandíbula y de todo el rostro y cuello. El tejido blando del abdomen asciende y desciende como un globo que se infla y desinfla, y en su expansión empuja en toda dirección ensanchando el torso en su integridad. La musculatura del piso pélvico, el psoas, los aductores se relajan, se abre el canal pubococcígeo.



Imágenes 5: Fernández et al. (2018-2019). *Archivo e imaginarios vivos. El cuerpo habitado que danza*. Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba, Argentina.

A: ¿Es posible sentir alguna modificación de la columna en esta relación del ingreso y egreso del aire? Movimientos de la columna como posible precipitación de esa modificación de presión (...) El paladar, diafragma y piso pélvico

funcionan como un fuelle, generando cambios de presión dentro del cuerpo.

B: Fuelle, qué linda palabra... el aire es una fuerza que mueve mínimo... más calor, yo.

A: Aumento el espacio entre el paladar y el diafragma (...) exhalando sin achicar el cuerpo, apoyándonos en/hacia la piel, como el aire que infla un globo en todas sus direcciones.

B: Mi piel en contacto con el piso puede gesticular... tiene algo para decir por eso se acomoda probando todo lo que puede, ¿cuál será su contenido?

C: Soltar agarres en la musculatura del cuello hace que las cervicales queden sueltas y disponibles. La idea del fuelle da arranque a un movimiento sutil de la cabeza hacia adelante y atrás, arriba y abajo, acercándose y alejándose del diafragma y piso pélvico. Ese vaivén repercute en todo el tronco, dando lugar a la expansión y retracción del mismo sobre sí, acercando y alejando las partes. Nuevamente la conciencia a soltar los agarres de la pelvis, y esa relajación de la musculatura habilita el movimiento orgánico, como una oruga en su andar, el cuerpo se retrae y expande, y da lugar al aire, a una respiración profunda, a un bostezo, y esto da lugar a la liberación de fluidos lacrimonasales (Archivos e imaginarios vivos. El cuerpo habitado que danza, 25 de febrero de 2019).

La configuración de la oralidad establece tonos singulares del decir, generando niveles diferenciados de complejidad según quien emita. En el caso de A, el lenguaje necesita (además de mostrar o señalar las acciones) establecer enlaces sensitivos y vitales con y por la fisiología convocada. Consideramos que su voz recurre a localizaciones táctiles que solo encuentran lugar en la atención, cuando el símil actualiza en imágenes la demostración/visualización poética. Pero en el encuentro del lenguaje científico y poético que crea A aparece también un componente pragmático, perlocutivo que posibilita *un hacer en* que se percibe intenso, único, original. La práctica posibilita así, que lo practicado se transforme en una usina de interacción entre lo que ya se conoce y reconoce en una espacialización de la experiencia de lo vivido y una apertura inédita a la vivencia del acto/movimiento que genera. La práctica practicada establece una relación de simultaneidad entre el influjo del estímulo verbal y su escucha corporal. Las palabras no son meras indicaciones de ejecución instrumental pronunciadas para ordenar y organizar una determinada exposición del cuerpo. Provocan sensaciones percibientes *lanzadas* a establecer recorridos multi-formes del cuerpo propio y colectivo, y asegurar las materialidades sensoriomotrices como especies de constataciones archivísticas dispuestas a producir nuevas construcciones de mundos.

El sonido le otorga un tiempo a la palabra y/o al aire. De la lectura de Nancy (2007), compartimos que el tiempo del sonido



Click en la imagen superior para reproducir el podcast devenido experiencia audiovisual.

es un presente como ola en una marea, y no como punto sobre una línea; es un espacio que se abre, se ahonda y se ensancha o se ramifica, que envuelve y separa, que pone o se pone en bucle, que se estira o se contrae (p. 32).

Compartir un sonido, y tener al aire en común, es proponer un ritmo: es repetir y también acumular, juntas y a la vez. Dice Rolnik (en Bardet, 2018), “el ritmo es un elemento esencial del saber-del-cuerpo” (párr. 5). Si tomamos a los sonidos y a las palabras como “cosas a extender homofónicamente” (Milone, 2019, p.1), al *decir* configuramos las corporalidades con un tono, un volumen (modulación) y una vibración.

Por otro lado, B y C tienen otro modo de poner en palabras las sensaciones corpóreas autopercebidas. En estos casos, predomina la designación de los actos atencionales con palabras que subrayan sin imitar, describir o justificar la escucha *intencionada*. La imagen poética pone palabras en el imaginario vivo de quien escucha. Este imaginario en donde bucea la corporeidad, la expresión, los significantes establece lazos que conectan diversos estímulos para provocar, despertar, abrir ventanas y universos, para comprender qué creación de mundo aparece ahí.

En mayor medida que B y C, la plasticidad en la escucha de las palabras y sonidos de A nos acerca a la figura retórica del símil para expresar relaciones de proximidad o semejanza entre sensaciones, elementos, imágenes, ideas, sentimientos o cosas que crea para sí. En los ejemplos “los líquidos viscerales viajan hacia el cuenco de la pelvis acariciando por dentro el piso pélvico *como* una ola que llega a la orilla y se

retira” o “el paladar, diafragma y piso pélvico funcionan *como* un fuelle, generando cambios de presión dentro del cuerpo”, el símil resalta los elementos que convoca. Allí compara y establece conexiones sensibles que provocan vínculos entrañables en la descripción fenomenológica al potenciar “la minuciosa disposición sobre el cuerpo propio [que] abarca el control efectivo de todo lo que en el cuerpo y del cuerpo sea susceptible de moverse a voluntad, de determinarse libremente” (Serrano de Haro, 2007, p. 28).

Por su parte, B y C expresan en su oralidad la constatación del recorrido sensorial y atencional sentido en el cuerpo, vivido con un interés diferente por la comunicación. Al apropiarse del sentido que descubren, las expresiones prueban, seleccionan, eligen y valoran con curiosidad, con ánimos de comprender y componer, las *nuevas* posibilidades de la experiencia que está teniendo lugar. También testean aquello que se resiste a la forma del hábito, buceando entre la percepción adecuada e inadecuada de la experiencia. Como sostiene Serrano de Haro al referirse a la estructura interna de sentido del fenómeno de la puntería,

El rango de condiciones ontológicas de la experiencia que atribuiré al yo que presta acogida al tiempo pasado, que lo hace suyo en el presente en forma de hábito y de potencia de acción: un yo con historia o “historiado”, por así decir y, junto a él al cuerpo vivido y carnal, que no es un “útil a la mano” y junto a ambos y por entre ambos, a la propia experiencia perceptiva en calidad de percepción inadecuada del espacio; el rango de condiciones ontológicas de posibilidad del yo “amasado con tiempo”, del cuerpo vivido y de la percepción inadecuada (p. 50).

En otro momento, la práctica practicada nos ordena recurrir a un mapeo interno para reconstruir aquellos elementos recientemente visitados. Cuando decimos/escuchamos: “ahora, registro las sensaciones de la práctica de recién, los rastros en la piel” ponemos en juego una iniciativa de registro y archivación en el encuentro de dos perspectivas temporales (diacrónica y sincrónica) de lo aprendido recientemente junto a lo ya sabido/probado/habituado según el concepto fenomenológico de hábito como potencia intencional.

Algo se sabe o se puede hacer por haberlo sabido, por haberlo ido sabiendo, por haberlo ido pudiendo. Y el yo es a la vez el sujeto vivo de esta historia y el “objeto poderoso” que en ella y con ella se hace (p. 57).

En el mismo sentido, desde un ejercicio de memoria interna, mi *sensorium* prueba su registro como pulso, su huella como señal, su potencia como impacto, su transformación como novedad. Mi imaginario vivo crea y expone así su lugar pero ¿cuál es ese lugar?, ¿qué lo contiene?

La práctica de la danza se experimenta como “hecho vivido”, como recapitulación y re-integración del curso formal de las vivencias en el mundo cotidiano de la vida. Pero esta experiencia, constitutiva a su sentido interno, es también un “hecho vivo”; no solo por los términos temporales que la contienen (el aquí y ahora que actualiza y vivifica), sino por la apertura intencional y atencional que produce la reactivación generativa del encuentro abierto con el mundo y les otros. A la manera del análisis filosófico que Serrano de Haro (2007) realiza sobre la puntería,

la disponibilidad de nuestros cuerpos prestos a la práctica investigativa de danza instruye una dinámica táctil entre las decisiones de ejecución instrumental de la figura (posición) y la intensificación libre de los contenidos sensibles y sintientes del *yo corporal* (postura).



Imágenes 6: Fernández et al. (2018-2019). *Archivo e imaginarios vivos. El cuerpo habitado que danza*. Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba, Argentina.

Los imaginarios vivos intervienen en el gerenciamiento del archivo como ejercicios que relacionan trayectos, tramas y densidades impulsadas por afectos fisicalizados en el orden de

la experimentación. Mi soporte (*mi sensible*), a la manera de una “quimera ficticia” (Stuart⁴ en Meuleman, 2015) localiza una zona imaginaria constituida por huellas de impresiones y aprehensiones incrustadas en sensaciones de la carne móvil dispuesta, atenta, abierta. Adviene aquí la noción de *registro* en la acepción de soporte (provocamos una localización). Sin embargo, tenemos registros que no están conformados en soportes definidos (no son textos, no son filmaciones, no son grabaciones, no son representaciones, no son inscripciones).

En las combinaciones que privilegian el orden visual, todo aquello *que puede ser imaginado* reside en algún lugar. Si lo pensamos por la realidad que crea el lenguaje, la donación del existente convoca y fija algún punto de contacto con alguna referencia o entidad. Sin embargo, nuestra noción de *archivo* instala trayectos indeterminados, no solo necesaria ni exclusivamente viajes y traslados espacio-temporales afines a la cultura coreográfica. Nuestras tramas y afectos pretextuales e invisibles habilitan la experimentación de/para la vivencia, ni del todo original ni enteramente pasada.

Pensar *imagen*, *imaginación*, *imaginario* en vinculación con el pasado es recurrir a la idea de representación de las imágenes visuales del mundo impresas intrínseca y subjetivamente en la mente, sin necesidad de reconocimiento o so-

lución de continuidad con la realidad preexistente y la experiencia. Convocar y postular imaginarios supone, a menudo, en la práctica escénica el reconocimiento de una situación, algo que ya ha tenido lugar en el cuerpo, una prerreferencia visual, un *estado* que, aunque de manera singular y transitoria, es identificado como algo ya habitado, *ya vivido*. Recurrimos a sensaciones, experiencias, referencias, imágenes que nos resultan identificables porque anteriormente, aunque sea de manera vaga y difusa, *tuvieron lugar*. El imaginario, en la construcción de una situación improvisada en la que se disponen los cuerpos, por ejemplo, preanuncia algún tipo de reconocimiento familiar con aquello que (se)descubre y crea *lugar*. ¿Es el estado un lugar del imaginario? En la práctica danzada a menudo concebimos y confundimos *estado* con *imaginación*, naturalizando el oxímoron (¿por qué *estado* e *imaginación* serían términos opuestos?) y trayendo el presente en la dimensión del acto de imaginar. De manera que no son *estado* e *imaginación* que entran en juego sino, *estado* y *presentificación de la acción que imagina*; en otras palabras la expresión de la vivencia del imaginario. “Volver al estado” es habilitar la latencia de aquel lugar que ya ha sido visitado, habitado, trabajado, convocado, evocado y todas las palabras que nombran acciones vinculadas al ejercicio de la memoria, alejadas del presente corporal que queremos re-significar. ¿Cómo enlaza el tiempo presente con el indicio/señalamiento del presente de la acción imaginada?

4 Meg Stuart (New Orleans, 1965) es una reconocida bailarina, *performer* y coreógrafa. Dirige desde 1994 la compañía Damaged Goods en Bruselas. Sobre su trabajo ver <https://www.damagedgoods.be/> (Recuperado el 2021, 9 de julio).

CONSIDERACIONES FINALES

La investigación en la práctica del cuerpo habitado que danza asume como objetivo central la posibilidad de explorar y ajustar los datos de experiencia del cuerpo propio, independientemente de la ejecución efectiva del movimiento normado y tecnificado. En el marco de lo *performatado*, creado por una oralidad poética inscripta con y en la vivencia de la investigación, la práctica practicada genera un sistema de interacción de alta complejidad en relación a su constitución viva que, como todo sistema y a la manera en que Morin (2005) define los sistemas complejos, asocia elementos que pueden ser muy diferentes entre sí y, sin embargo, conforman un todo en un proceso que resulta a la vez organizado, organizante y organizador, en el marco de una dinámica de *autoecoorganización* viva (Morin, 2005). El cuerpo habitado que danza inserto en la complejidad de la organización viva de la práctica produce también una voz (o *plurivoz*) que se expresa en la ecología de su funcionamiento y que resulta indisociable de los contenidos emergentes vinculados con lo que está vivo en su interior.

La práctica expande su horizonte de interacción (instrumental, regulado y efectivo) hacia el ámbito consciente en que *lo practicado* explora la actualización y puesta a punto de las distinciones lógicas, sensibles, afectivas de su propio ambiente, no solo para señalar el lugar donde algo ocurre, sino para enmarcar todo un contexto

informativo con relación a otros (con)-textos ambientales específicamente humanos.

Nuestra práctica de investigación ocupa así, su posición situada como indicación primera de los saberes corpóreos que porta, genera y dispone en una dinámica sincrónica y recíproca con la oralidad que crea, describe y visibiliza sus móviles sensibles. Así, nuestra metodología de investigación permite distinguirla de aquella práctica que objetiva y reproduce el ejercicio corporal aislado y apoyado en la ejecución técnica, la repetición y reproducción de modelos adquiridos. La práctica consciente recupera, crea e integra los saberes singulares que se manifiestan en el intercambio informativo con lo vivo y lo sentido. En este estudio, la palabra adquiere una dimensión plástica que construye el hacer-hacer en un lugar situado de autoregistro; un *hiperlugar* que privilegia la exploración activa de su entorno inmediato aprehendido en los términos espacio-temporales en que se despliega y desarrolla la experiencia inmersa en su fragilidad, como base de sus propios procesos de asimilación y auto-generación de la vivencia.

La acción liberada que las sensaciones habilitan en la práctica, despierta su cognición sin fijarlas o *preformarlas* como elementos visibles y reconocibles en un cuerpo especializado (espacialmente visualizado). Son entonces, posibilidad de aparición de la materia vital que permitirá el conocimiento de elementos *realmente* generados en la acción física y sensible del acto atencional.

Así, nuestro imaginario se descubre más como proceso generalizado que rige las diferentes

facetas de la corporeidad sintiente, que como ordenador de contenidos espaciales mayormente localizados e identificados dentro o fuera de la realidad. Lo que nos interesa es destacar que las sensaciones del imaginario vivo no están ligadas necesariamente a un registro de significados culturales y/o referenciales, sino a la actividad perceptual en la que nuestro cuerpo participa del “poder general de habitar todos los ambientes que contiene el mundo” (Merleau-Ponty, 1962, p. 311). Un mundo que emerge como nuevo y desconocido (tal y como procede la creación poética), que me contiene y *me lanza* a lo que está siendo vivido.

En la práctica se escucha: “cuando la conciencia se amplifica, hay una energía que envuelve cada momento, producido por una atención extrema”. En efecto, el proceso atencional se dirige a experimentar aquellos bordes que pudieran reconocerse como límites.

POSFACIO ARCHIVO, PRÁCTICAS DANZADAS Y PANDEMIA

Nos vemos en la necesidad de reflexionar acerca de cómo el actual contexto de pandemia afecta a nuestro estudio sobre archivo e imaginarios vivos en el cuerpo habitado que danza.

La pandemia ha alterado las estructuras sociales, políticas y económicas y puesto en evidencia sus sistemas de funcionamiento, meca-

nismos y relaciones de poder, lo cual incide directamente sobre el ámbito del cuerpo individual.

El confinamiento de los cuerpos, los cambios en las actividades habituales, el distanciamiento social, la restricción de la circulación, la hiperconectividad tecnológica, la modificación en la concepción y percepción del espacio, del tiempo, del movimiento y de las relaciones han interceptado nuestro proceso de investigación.

Partimos de una noción de *archivo* que resiste a la idea de reservorio o almacenamiento. El conocimiento técnico, la experiencia, la conciencia encarnada de nuestros cuerpos que danzan no recurren/recuperan/actualizan herramientas/documentos pertenecientes a un lugar “original”, “anterior”, sino que constituyen el conocimiento intrínseco del saber-danzar en estrecha relación con lo vivo/viviente.

Archivo e imaginario son dos términos que se conciben desde una idea de tiempo anterior. Pensar imagen en vinculación con el pasado es recurrir a la idea de representación de las imágenes visuales del mundo impresas en la memoria. Sin embargo, nuestras prácticas indagan en imaginarios vivos, usina generadora en/de/entre/por afectos, como “algo que está pasando en lo físico”, una creación *in situ* en relación a la vivencia. Lo imaginario considerado como presentificación de la acción que imagina, como la expresión de la vivencia del imaginario que siempre se da desde un nuevo lugar dinámico, distinto a la imagen que alude a algo referencial, cristalizado.

¿Cómo afecta entonces la pandemia al archivo encarnado? El encierro, el aislamiento, la alteración de la rutina y la incertidumbre impactaron sobre nuestros cuerpos. Insomnio, constipación, cambios hormonales y emocionales, modificaciones posturales, bloqueos musculares y dislocamiento en el registro del propio cuerpo fueron algunas expresiones sintomáticas comunes de nuestras experiencias. Conscientes, a su vez, de que hablamos desde nuestra condición de mujeres, argentinas, de clase media, pertenecientes a una franja etaria económicamente activa y, por lo tanto, con necesidades básicas cubiertas.

Si habitamos nuestras prácticas desde la relación con lo vivo y la conexión con las sensaciones en tiempo presente, no podemos ignorar que la variación de estos factores repercute en las configuraciones, en las lógicas de funcionamiento, en los qué, por qué y para qué, motores de las prácticas danzadas, objeto de nuestra investigación.

La limitación del encuentro cuerpo a cuerpo, el no contacto físico, el distanciamiento social, el uso obligatorio del barbijo, la afectación de la respiración, la paranoia al *contactgio*, la distorsión en la percepción de lo otro. ¿Qué deviene de esa ausencia?

La virtualidad que se presenta como “sustituta” de la presencialidad, impone otros modos, una frontalidad, un recorte, la pantalla como ventana al mundo externo. ¿Qué se deja ver y qué no?

La intimidad y la concepción de hogar se distorsionan por la “penetración virtual”. A medida que la conectividad tecnológica se torna excesiva, la conexión cuerpo a cuerpo y la vitalidad de la presencia se diluyen. ¿Qué implica la presencia?, ¿qué “perdimos”? Los aromas, las temperaturas, el tacto, las texturas, las energías, lo visual se achata al 2D de la pantalla. ¿Cómo podría permanecer intacto el ejercicio aprendido de nuestras capacidades sensitivas? Una vez más, cambia el registro. Sucede un incidente en la ruta del archivo archivante. No hablamos de un cambio de registro más o menos habitual, asumiendo que cada vez es un nuevo registro, sino de un cambio. Suceden eventos impactantes que



producen un *shock* y traen experiencias rotundamente diferentes. ¿Cómo es el archivo de esa irrupción?, ¿reside en algún lugar? Distinguimos entre la acción de almacenar y la de domiciliar, otorgar y constituir espacio y lugar de archivo, como una manera de cuestionar el documento mismo.



Imágenes 7 y 8: Fernández et al. (2018-2019). *Archivo e imaginarios vivos. El cuerpo habitado que danza*. Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba, Argentina.

La noción de *espacio* en las prácticas propias concibe no solo su dimensión física, sino una acepción más expandida que incluye tanto

al sujeto como al contexto, denotando su cualidad vital. Asimismo, identificamos esta singularidad en las relaciones que establecemos entre el cuerpo y su entorno (imagen visual) y entre las partes del propio cuerpo (imagen sensación) en nuestras experiencias danzadas. El cuerpo como generador de espacio, un espacio no objetivo y no como “algo dentro de algo” (análogo a la idea de archivo como reservorio de documentos). Recíprocamente cuerpo y espacio se otorgan existencia.

En forma equivalente estas percepciones adentro/afuera del cuerpo/casa se vieron distorsionadas en el encierro y, por lo tanto, el registro de los límites corporales y arquitectónicos, así como de las distancias. El afuera parece estar muy lejos, pero a través de la virtualidad se lo percibe metido adentro de tu casa. Se funde lo público y lo privado. “La Covid-19 ha desplazado las políticas de la frontera que estaban teniendo lugar en el territorio nacional o en el superterritorio europeo hasta el nivel del cuerpo individual” (Preciado, 2020, párr. 18).

Se presentan restricciones en la circulación interna (respiración, heces, bloqueos musculares) y externa (las relaciones humanas, los intercambios en las calles, a través de fronteras geográficas), a escala del cuerpo y urbana, respectivamente. Respirar mi propio aire. Respirarme dentro del barbijo. “La nueva frontera es la mascarilla. El aire que respiras debe ser solo tuyo. La nueva frontera es tu epidermis” (Preciado, 2020, párr. 18).

Si las técnicas somáticas, de atención al cuerpo interno nos alientan a la imaginación viva durante las improvisaciones, y las circulaciones internas que atendemos se ven bloqueadas, estas experiencias danzadas nos devuelven otra información sobre el habitar este nuevo cuerpo afectado que danza.

Estas limitaciones se presentan como una aparente quietud, sin embargo, configuran nuevos movimientos. No se trata de movimiento o no movimiento, flujo o detención, sino de una reestructuración del movimiento en sí. Hay una interrupción contundente, pero el movimiento se reorganiza, no cesa. Quién se mueve y quién no, cómo, cuándo, dónde.

El movimiento “es la herramienta primaria para perforar la disciplina y controlar la carne, pero también es el único medio posible para romper la disciplina e iniciar el propio desmonte del control” (Lepecki, 2020, párr. 14). El movimiento como objeto de control y opresión o como potencia de transformación por sus cualidades de inaprensible y de autoregenerativo, en tanto genera siempre nuevos movimientos. Aún desde los confines de nuestros hogares, más allá de la imposibilidad del contacto físico, el contacto ético puede propiciar nuevas colectividades para acciones sociales comunes.

La política de lo vivo de nuestros encuentros corporales, que apuntan a relacionarnos con el presente a cada instante, nos acerca a esta potencia del movimiento, puesto que donde hay vida siempre hay movimiento.

¿Cómo pensar el registro en el entramado colectivo, en las relaciones y en los intercambios? En la construcción de una posible “biografía colectiva”, en la experiencia común y compartida, cada una forma parte del archivo de las demás.

En la ralentización que trajo la pandemia

experimentamos tanto la hiperagitación de políticos y corporaciones que tratan de mantener el capital y las mercancías moviéndose sin fricción, como la sensación de que, tal vez, otra lógica y otra cinética no compulsivas, anticapitalistas y no oportunistas de lo político nos esperen en el detenimiento (Lepecki, 2020, párr. 7),

como una posible grieta donde filtrar micropolíticas rupturistas. Durante este período pandémico, fueron creándose ya múltiples y diferentes acciones de resistencia.

Sucedan cambios en la percepción del tiempo, en su utilización y su valor que nos traen permanentemente al presente. La incertidumbre nos pone, a cada instante, en relación con las condiciones mutantes y nos demanda una atención constante. Se denotan procesos cíclicos de dislocación, adaptación y “nueva normalidad” en forma permanente. Extrañeza, consciencia y naturalización.

La experiencia queda encarnada. No estamos en la búsqueda de hábitos motrices, sino en el registro de lo que hoy está encarnado en el cuerpo y que está en relación con todo lo que es en tiempo presente como el entorno, las condicionantes, el ser o estar del cuerpo.

Ante una alteración externa, la toma de consciencia nos permite tomar otras decisiones, “Es necesario pasar de una mutación forzada

a una mutación deliberada” (Preciado, 2020, párr. 33).

El contexto afecta nuestras prácticas. Por las características vitales de estas, trabajando en ellas en forma consciente, desde cuerpos sintientes y reflexivos, podemos también incidir sobre el contexto. Hallamos allí una potencia creativa de otras lógicas de movimiento, pensamiento, acción y relación que son registradas/ encarnadas en el cuerpo. Reivindicamos el ejercicio de registrar acontecimientos y movimientos

para traer a la consciencia, saborear, intuir, reflexionar, observar y reafirmar las ideas de que el movimiento trae más movimiento y que no estamos quietes, porque estamos vivos.



Imágenes 9: Fernández et al. (2018-2019). *Archivo e imaginarios vivos. El cuerpo habitado que danza*. Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba, Argentina.

Cómo citar este artículo:

Fernández, V. et al. (2021). Imaginarios vivos: corporalidades y palabras en la práctica danzada Notas de experiencia en el danzar. *Artilugio Revista*, (7). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/34564>

Referencias

- Bardet, M. (2018, 8 de mayo). “¿Cómo hacernos un cuerpo?” *Entrevista a Suely Rolnik*. Lobo Suelto! Recuperado el 2021, 8 de julio de <http://lobosuelto.com/como-hacernos-un-cuerpo-entrevista-con-suely-rolnik-marie-bardet/>.
- Fernández, V. (2018). *Cuerpo y escena contemporánea. La experiencia sensible y el vínculo con lo real en la práctica de la Improvisación Compositiva* [tesis doctoral, Universidad Nacional de Córdoba]. Recuperado el 2021, 9 de julio de <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/6840>.
- Lepecki, A. (2020, 28 de junio). *Movimiento en la pausa*. ConTactos. Recuperado el 2021, 9 de julio de <https://contactos.tome.press/translation-of-movement-in-the-pause-es/?lang=es>.
- Merleau-Ponty, M. (1962). *Fenomenología de la percepción* [J. Cabanes, trad.] Barcelona: Planeta-Agostini.
- Meuleman, S. (2015, 13 de febrero). *Meg Stuart: Moving the archive*. ArtEZ University of the Arts. Recuperado el 2021, 9 de julio de <https://www.youtube.com/watch?v=2VDyZUSftEM>.
- Milone, G. (2019). La fabulación del origen de las lenguas. *Nau Poesía*, Sección Masa Crítica. Recuperado el 2021, 8 de julio de <http://naupoesia.com/2019/05/13/ficcionar-las-lenguas/>
- Morin, E. (2005). Complejidad restringida, complejidad general. *Sostenible?*, 9, pp. 23-49. Recuperado el 2021, 9 de julio de <https://upcommons.upc.edu/handle/2099/3883>.
- Nancy, J. L. (2007). *A la escucha*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ed. Amorrortu.
- Preciado, P. (2020, 8 de abril). Aprendiendo del virus. *El País*. Recuperado el 2021, 9 de julio de https://elpais.com/elpais/2020/03/27/opinion/1585316952_026489.html.
- Serrano de Haro, A. (2007). *La precisión del cuerpo. Análisis filosófico de la puntería*. Madrid: Trotta.

Biografías

Proyecto CEPIAbierto-Investigación (2018-2021): Archivo e imaginarios vivos. El cuerpo habitado que danza.

Dirección: Prof. Dra. Viviana Fernández

Co Dirección: Prof. Ana Castro Merlo

Integrantes: Florencia Stalldecker, Rocío Eiden, María Belén Ghioldi y Julieta Garrone

Biografía

Viviana Fernández

AUTORA

Bailarina y coreógrafa. Profesora Universitaria de Danza Contemporánea y Doctora en Arte por la UNC. Dirige investigaciones orientadas a la producción de conocimiento del campo del arte desde perspectivas interdisciplinarias. Participa en proyectos de investigación/producción artística que toman como objeto de estudio aspectos de la corporeidad y la intersubjetividad en las plataformas epistémicas, políticas y metodológicas de la Danza Contemporánea. Se desempeña en la docencia y la gestión universitaria, y en manifestaciones del arte contemporáneo orientadas a crear una esfera particular de experiencia social a través de nuevas modalidades de encuentro entre las prácticas y expresiones artísticas y la vida ordinaria.



Viviana Fernández

CONTACTO:

vivimfernandez@yahoo.com.ar

Biografía

Ana Castro Merlo

AUTORA

Bailarina y creadora independiente. Profesora Universitaria en Danza Contemporánea (UPC) y Doctoranda en Artes (UNC). Se desempeña en docencia, investigación y gestión universitaria (UNLaR/UPC). Trabaja en proyectos de gestión cultural pública (Movimiento Federal de Danza) a nivel provincial y nacional. Forma parte de diversos proyectos de prácticas contemporáneas de danza, trabajando en diferentes grupos independientes con los que ha participado en festivales nacionales e internacionales. Colabora en proyectos artísticos contemporáneos.



Ana Castro Merlo

CONTACTO:

anacastromerlo@yahoo.com.ar

Biografía

Florencia Stalldecker

AUTORA

Es bailarina, docente, coreógrafa y creadora independiente. Su trabajo en artes del movimiento atiende a procesos y dispositivos de improvisación escénica que tienen como disparador las tensiones entre prácticas de movimiento y prácticas de escritura. Investiga actualmente cuadernos de coreógrafas: repertorio y archivo en danzas contemporáneas de Córdoba (FFyH-UNC). Activa y diseña prácticas ensambladas entre corporalidad, plantaciones y escrituras en el proyecto LA MIRADA VEGETAL junto a María Paula del Prato y diferentes artistas en Córdoba.



Florencia Stalldecker

CONTACTO:

florencia.stalldecker@gmail.com

Biografía

María Belén Ghioldi

AUTORA

Bailarina, coreógrafa y cantante. Técnica Superior en Métodos Dancísticos (ESITRA-UPC). Integrante del Elenco Municipal de Danza Teatro (EMDT) dependiente de la Repartición de Dir. Gral. De Gestión Cultural-Ind. Culturales y Creativas de la Municipalidad de Córdoba. Formada en lenguajes diversos de la danza desde sus ocho años de edad, con especialización en el campo abierto de la danza contemporánea. Ha participado como intérprete en numerosas obras de diferentes formatos (prácticas escénicas, videos musicales, videoarte, proyectos interdisciplinarios), como intérprete/*performer* del canto y la danza. Proyectos con los que ha participado de numerosos festivales alrededor del país (INT, Festival Nacional de Folklore, TANTANAKUY, El Cruce, etc.). Habitó y gestionó espacios independientes de formación, labores de producción también desplegados en el EMDT y otros grupos de autogestión colectiva, formato en el que se apoya su trabajo. En este sentido, conforma la Compañía Altibajos Constante Movimiento y el proyecto Cosa de Todxs junto a Paola Bernal, entre otros.



María Belén Ghioldi

CONTACTO:

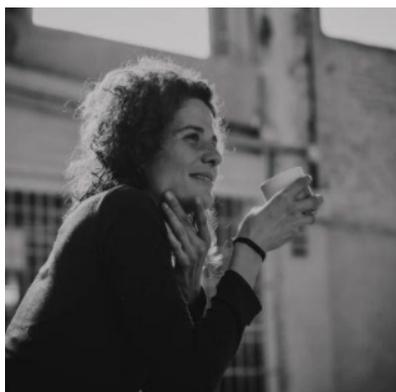
jbgarrone@gmail.com

Biografía

Rocío Mariel Eiden

AUTORA

Profesora de Educación Plástica Visual del Instituto Artístico Argentino del Nordeste (1992-1999). Arquitecta (2000-2008) y Especialista Ambiental (2009-2013) de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional del Nordeste. Técnica Universitaria en Danza Contemporánea (2015-2017). Posgrado en Abordajes teórico-metodológicos de Investigación en Artes (2019) y tesista de la Licenciatura en Composición Coreográfica (2015-2018) de la Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Provincial de Córdoba. Formación independiente en distintas prácticas corporales y escénicas. Actualmente se desempeña como *performer*, bailarina, actriz y docente.



Rocío Mariel Eiden

CONTACTO:

rocioeiden@gmail.com

Biografía

Julieta Belén Garrone

AUTORA

Bailarina de danza contemporánea. Tesista de Licenciatura en Composición Coreográfica en la Universidad Provincial de Córdoba. Maestra elemental de danzas clásicas. Arquitecta recibida en la Universidad Nacional de Córdoba. Formada en Técnica clásica y contemporánea desde la edad de cuatro años. Ha participado como intérprete y en labores de producción en numerosas obras, espacios de formación, festivales y otros formatos de puesta en escena de diferentes compañías independientes, tales como Cía. La Mengana y Cía. Cortejo Escena, de la cual forma parte actualmente. Se destaca su participación en las obras *Saeta* (2016/17), *Beldad* (2017), *Semillas en el Fuego* (2018), *Brotos de Soja* (2019), *LAGO, un tiempo después* (2019) y *Poesía ENTRE* (2020/21), obra autodirigida.



Julieta Belén Garrone

CONTACTO:

bel.ghioldi@gmail.com