

Universidad Nacional

CIDEA

Maestría Profesional en Danza con énfasis en Pedagogía

DPA737 Técnica aplicada II

DPA709 Técnica de danza VI

El artilugio de la expresión corporal

Informe final de sistematización de la experiencia

Por Irene Gutiérrez Valverde

Docentes encargados:

MSc. Guiselle Román López

M.A. Ileana Álvarez Pérez

M.F.A. Mario Vircha

Enero 2021

Índice de contenidos

Sobre la Irene	
Mi gratitud	
Resumen	
Puntos de partida.....	1
Objetivo	10
Objeto.....	10
Eje.....	10
Capítulo I: Re.visitar el proceso.....	11
0. La convocatoria.....	11
1. Re.conocer las des.formas	12
2. Afectar la forma	14
3. Romper la forma	16
4. Armar lo efímero.....	18
5. Re.conocer el collage	19
Capítulo II: Re.interpretar el proceso	22
Consideraciones previas.....	22
Sobre el artilingio en la expresión corporal	22
Sobre los sentidos propios y la micropolítica.....	24
Sobre la magia en el laboratorio del cuerpo creador	27
De intimidad a intimidad	27
El encuentro (entre intimidades)	30
Afectaciones entre el material sensible y las fuerzas del mundo.....	30
Romper la forma desde la forma misma.....	32
El sortilegio del pensar con el mover	34
Capítulo III: Re.valorar el proceso	36
Puntos de llegada	36
Recomendaciones	37
Capítulo IV: Re.crear el proceso	40
Lista de referencias.....	41

Índice de figuras

Figura 1: Esquema de fases en el proceso de creación de la expresión corporal	9
Figura 2: Apunte de mapeo corporal de una participante con forma humana	13
Figura 3: Apunte de mapeo corporal de una estudiante sin forma de silueta humana.....	15
Figura 4: Apunte de bitácora de una participante acerca del desplazarse de lo cotidiano.....	17
Figura 5: Apunte de bitácora de una participante acerca del desplazarse de una misma	19
Figura 6: Diagrama de expresión y comunicación en la expresión corporal.....	26

Sobre la(s) Irene(s)

Soy un híbrido mutante, cambiando siempre desde 1988.

En 2009, empecé a practicar yoga y hoy día gozo de sus frutos en mi práctica personal y compartiéndolo como instructora.

Tuve el privilegio de realizar estudios en la Universidad de Costa Rica desde 2012; cursé Artes Dramáticas y me gradué de Antropología Social en 2016.

Gracias a ello, me acerqué a la educación popular y a la producción audiovisual y radiofónica. Además, me dio la posibilidad de tener la hermosa experiencia de impartir talleres de comunicación, género y agroecología en comunidades indígenas y campesinas, lo cual me permitió reconocer nuestra infinita diversidad humana.

En 2014, asistí a la Escuelita Zapatista, que me enseñó lo revolucionario de la cotidianidad y lo imprescindible de la libertad en todo y para todo.

De forma paralela, me he formado, desde la educación no formal, en clown y en artes que impliquen al movimiento como lenguaje expresivo.

2017 fue el año en que estudié teatro corpóreo cómico con el maestro Sigfrido Aguilar en su estudio en Guanajuato, México: la experiencia de aprendizaje más significativa que he tenido en mi vida, la cual me llevó a experimentar el gozo de pensar con el cuerpo.

He podido diseñar y ejecutar procesos socioeducativos que han involucrado danza, clown y expresión corporal en diversos contextos sociales.

Además, desarrollo de manera colectiva un proyecto socioeducativo de ginecología autogestiva, al que nombramos Manada.

Soy parte de dos colectivas artísticas multidisciplinarias: Viajo Sola y Mujeres Libres Riendo.

Mi gratitud

A las personas maestras que me han enseñado y alentado a caminar con el corazón.

A la(s) familia(s) que me han permitido conocer cómo late mi corazón, reflejándose en sus latidos.

A mis hermanas amigas, mi mayor fuente de inspiración humana.

A todos los participantes del Laboratorio del Cuerpo Creador, por confiar en mí y en ellos.

A todas las ceremonias rituales que me han recordado que nuestro latir solo tiene sentido si está acompañado al de la tierra.

A los seres que me guían desde el mundo invisible.

A mi alma, yegua salvaje con la que cabalgo por donde y como me da la gana.

RESUMEN

Esta sistematización devela los detalles de la magia experimentada durante el Laboratorio del Cuerpo Creador para analizar la experiencia en torno a las relaciones educativas generadas por la búsqueda de sentidos propios desde la danza.

Se parte de la expresión corporal como vía de investigación en el emerger del pensamiento crítico desde el movimiento, combinando la experiencia colectiva con aportes teóricos de la pedagogía y unas pizcas de filosofía.

PALABRAS CLAVE

Danza, expresión corporal, pedagogía, artilugio, sentidos propios.

Puntos de Partida

Estas palabras son la apertura del documento correspondiente a la sistematización de la experiencia respectiva al Laboratorio del Cuerpo Creador, el cual, como tal, es un texto cuya razón de ser es visibilizar dimensiones de aprendizaje específicas durante el proceso.

El Laboratorio del Cuerpo Creador fue una experiencia de aprendizaje realizada entre el 30 de setiembre y el 21 de octubre de 2020. Consistió en cinco sesiones sincrónicas, por medio del programa de videoconferencia Zoom, junto a otros artilugios de aprendizaje asincrónicos con propuestas lúdicas investigativas que navegaban entre la antropología, la expresión corporal y los conocimientos de las personas participantes.

Las personas participantes respondieron en dicha experiencia pedagógica a una convocatoria abierta que realizamos fuera del marco institucional, dirigida a gente creadora desde las artes del movimiento. Dicha convocatoria implicaba participar de manera voluntaria y sin retribución alguna.

Planteamos la experiencia en el Laboratorio del Cuerpo Creador como una exploración de posibles caminos en los que la expresión corporal desde la danza-creación podría fortalecerse y, al mismo tiempo, fortalecer las potencias expresivas de todas las personas participantes por medio de la búsqueda de los sentidos propios.

El laboratorio lo propusimos desde diversas posturas epistemológicas como la del sur, la sistémica, la crítica y la ambiental, junto a sustentos teórico-metodológicos aportados por las pedagogías invisibles y la pedagogía del sujeto, con el propósito de alcanzar los objetivos propuestos de la mejor manera.

Nuestro principal objetivo en el Laboratorio del Cuerpo Creador fue descubrir vías para generar un pensamiento crítico desde la expresión corporal, de tal modo que experimentáramos el ejercicio de la danza con reflexión y autoconocimiento, en búsqueda de la emergencia de los sentidos propios.

Entre los aportes de la pedagogía del sujeto están los que nos proporciona Berlanga (2014); con respecto a los tres sujetos principales que participan en el fenómeno educativo,

tomamos en cuenta lo siguiente:

1. El currículo: donde se agrupan contenidos de un mismo campo del saber.
2. La persona docente: es quien funge como ente que corporeiza la mediación pedagógica para que el currículo se mueva hacia el otro.
3. Las personas participantes: el otro por y con quien se genera la mediación.

Estos tres sujetos se vinculan de manera dialógica en el aula, donde prima la experiencia, no los contenidos del currículo:

La educación como lugar para hacer la experiencia. Vivimos en un mundo en el que cada vez es más difícil elaborar la experiencia, hacerla, tener espacios y momentos para dar-nos cuenta de lo que nos está pasando. (...) En la educación la experiencia aparece también como experimento, lo que se hace de manera controlada para producir conocimiento, explicaciones, demostraciones.

Hacer experiencia de lo que nos pasa requiere una reflexividad de sí mismo que la educación no promueve, no busca, o lo hace poco. Cuando el despliegue de esta reflexividad de sí se da en la relación educativa, se abre a la elaboración de la experiencia común, lo que se da como lo nuestro. (Berlangua, 2014, p. 7).

Aunado a lo anterior, en este proceso abordamos la experiencia de las personas participantes (incluyendo a la docente) como punto de partida que, en relación con los contenidos (del currículo), no pretende establecer jerarquías sobre los otros elementos y viceversa: ni del currículo, ni de la experiencia de la docente o de las personas participantes.

Por otro lado, la metodología utilizada fue nutrida por las pedagogías invisibles, las cuales nos aportan la mirada sobre la naturaleza insinuante, rizomática y caótica de los procesos de aprendizaje en las artes que buscan hacer emerger los sentidos propios de los estudiantes.

Uno de los elementos de esa naturaleza caótica en los procesos de aprendizaje en las artes son los currículos, en tanto “los currículums son sistemas de representación, no reflejan la realidad, sino que la construyen” (Acaso, 2012, p. 74).

Entonces, nos permitimos –incluso exigimos– no aferrarnos a transmitir los

contenidos del currículo a las personas, sino que posibilitamos que estos fuesen la excusa para el encuentro: fueron parte del proceso y no su fin último.

Por tanto, nunca pretendimos verter los contenidos a manera de mimesis del movimiento, sino, por el contrario, procuramos la emergencia de las potencias expresivas que devienen de los sentidos propios, desde las aptitudes psicomotoras, afectivas y cognitivas de cada quien.

Lo anterior fue incitado inspirándonos en las fases del proceso de creación descritas por Pérez y Thomas (1994, citados por Tena, 2018, p. 48):

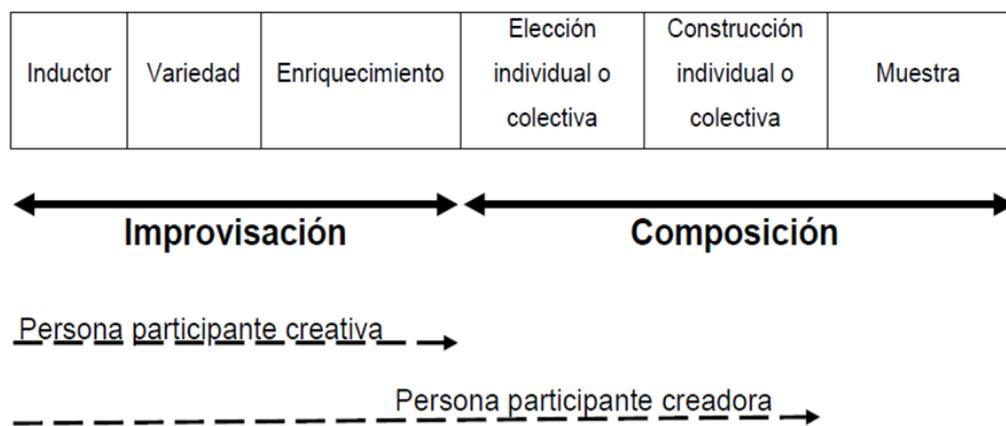


Figura 1. Esquema de fases en el proceso de creación de la expresión corporal

Nota: Tomado de Tena (2018, p. 48).

Nos abocamos más a la improvisación que a la composición y, además, priorizamos el uso de inductores ante otros elementos, aunque todo el proceso de creación se abarcó de manera particular en cada sesión, según los objetivos del laboratorio y de cada unidad.

Asimismo, la reflexión fue una práctica presente durante todo el proceso, pues se entiende que es fundamental en la educación artística (Acaso, 2012).

De esta manera, y tomando en cuenta todo lo anterior, propusimos esta estructura abierta, cambiante y adaptable, que fue nuestra guía en todas las sesiones de presencialidad remota:

1. Apertura: preparación del espacio, delimitando puntos y preparando inductores.

2. Iniciación: sensopercepción, después mapeo corporal y, luego, relato vivencial.
3. Invocación: introducción y preparación a través del movimiento.
4. Amalgama: los momentos de desarrollo de contenidos, en los que las técnicas y actividades variaron según los objetivos de cada sesión.
5. Muestra: improvisaciones observadas por compañeras.
6. Cierre: de nuevo, la conexión consigo mismo, poniendo énfasis en la sensopercepción, el relato vivencial y el mapeo corporal. Asimismo, la conexión en colectivo con los círculos de diálogo: el único momento de generar análisis y reflexión oral verbal de las experiencias durante las sesiones.

Dado esto, el enfoque en que se centra la presente sistematización es la convergencia y divergencia de lenguajes poéticos que, intersecados en la expresión corporal desde la danza creación, indagan las posibilidades de descubrir formas de reflexionar en y con el movimiento, y –como todos los cuerpos tienen esa capacidad poética desde su diversidad– según las potencias particulares de los cuerpos.

Los siguientes tres aspectos los definimos para efectos de guiar la elaboración de esta sistematización desde el Laboratorio del Cuerpo Creador:

Objetivo

Analizar la promoción de aprendizajes en procesos de descubrimiento de los sentidos propios de cada persona desde la expresión corporal de la danza-creación para la investigación del pensamiento crítico a partir del movimiento.

Objeto

El proceso de creación de sentidos propios por medio de la expresión corporal fue desarrollado en el Laboratorio del Cuerpo Creador durante los meses de setiembre y octubre de 2021 en San José, Costa Rica.

Eje

Las particularidades de los artilugios posibilitaron la emergencia de sentidos propios desde la expresión corporal.

Capítulo I: Re.visitar el proceso

Hemos elaborado este capítulo como un recorrido en el sentido cronológico, mas no lineal, con el eje de la sistematización como nodo central para narrar relevancias acontecidas.

Este recorrido tiene cinco estaciones correspondientes a cada una de las unidades didácticas, las cuales se configuraron a través de un entramado conceptual que, al mismo tiempo, delimitó los objetivos de aprendizaje.

A continuación, los nombres de cada unidad didáctica:

1. Re.conocer las (des)formas
2. Afectar la forma
3. Romper la forma
4. Armar lo efímero
5. Re.conocer el collage

Esta conceptualización viene de la hibridez que compone intrínsecamente al laboratorio: una amalgama de saberes coqueteando en la magia del artilugio; elucubraciones tejidas entre grietas de la filosofía, las ciencias sociales y la expresión corporal.

A continuación, se presenta la narración del proceso, siguiendo el hilo cronológico no lineal:

0. La convocatoria

En febrero de 2020, se realizó una primera convocatoria para el laboratorio, cuyo diseño respondía a un proceso presencial de 16 semanas. Veintiún personas tenían la disposición de ser parte del proceso en calidad de estudiantes.

No está de más señalar que lo anterior no se llevó a cabo, sino que se realizó una adaptación en la modalidad presencial remota y, de las veintiún personas, solamente cinco tuvieron disposición y disponibilidad para asistir al laboratorio.

Esta transición de presencial a presencial remoto supuso una gran incertidumbre, aunado al retador diseño para provocar desde la hermenéutica como una dimensión

imprescindible de lo deseado en este laboratorio.

Sin más, desde la convocatoria empezamos a invocar el artilugio: nos dijimos que el objetivo de este laboratorio es la contaminación de lenguajes expresivos, en necios intentos de que se intersequen en el cuerpo por medio de la expresión corporal. Ese objetivo, y muchas otras cosas, fue cambiando, emergiendo, encontrando sus propios caminos...

1. Re.conocer las des.formas

Con las predecibles ansias de los primeros encuentros, alteridades encontrándose para afectarse y la contaminación como convocatoria; no todas las personas inscritas asistieron, lo cual fue un reto, pues muchas de las actividades estaban basadas en la participación, observación y escucha grupal.

Por alguna razón, asumimos que todas las participantes estarían presentes en todas las sesiones, lo cual era vital para el objetivo de contaminarse les unos de los otros. Fue importante, desde este primer encuentro, plantearnos posturas de aprendizaje que, por un lado, nos eximieran de la tradicional jerarquía de docente-estudiante y, por otro lado, nos incitaran a estar en constante investigación de nosotros mismos. Además, enfatizamos mucho la dimensión lúdica: todo es un juego y, en la medida de lo posible, gozoso.

Lo anterior se planteó a partir de enunciar los objetivos de las actividades, y así, empezamos a reconocer la importancia de visibilizar y construir ética en común, insinuando que esto sería un ejercicio esencial para las magias en los artilugios.

Esta unidad didáctica se enfocó en el principio de motricidad expresiva y en el uso de inductores sin mucha variedad, con el objetivo de reconocer las formas propias y particulares del pensamiento/movimiento de cada quien.

Además, delimitamos lo que se convertiría en espacio escénico para cada persona, utilizando inductores específicos de espacio, lo cual nos introdujo la posibilidad de estar y ser en el cuerpo/espacio de maneras extracotidianas (dentro de los espacios cotidianos de los propios espacios, en las casas).

Otras actividades, como el mapeo corporal, nos llevaron a identificar el espacio interno, con lo cual llevamos a la práctica la autogestión del conocimiento, de tal modo que

cada quien pudiera reconocerse y partir desde su experiencia.

Valiéndonos de la palabra escrita, por medio de dos lluvias de ideas llevadas a cabo individualmente, se vertieron nuestras percepciones sobre “el éxito hegemónico” y “el fracaso hegemónico”, con lo cual construimos esos inductores temáticos que nos acompañaron a lo largo de todo el laboratorio.

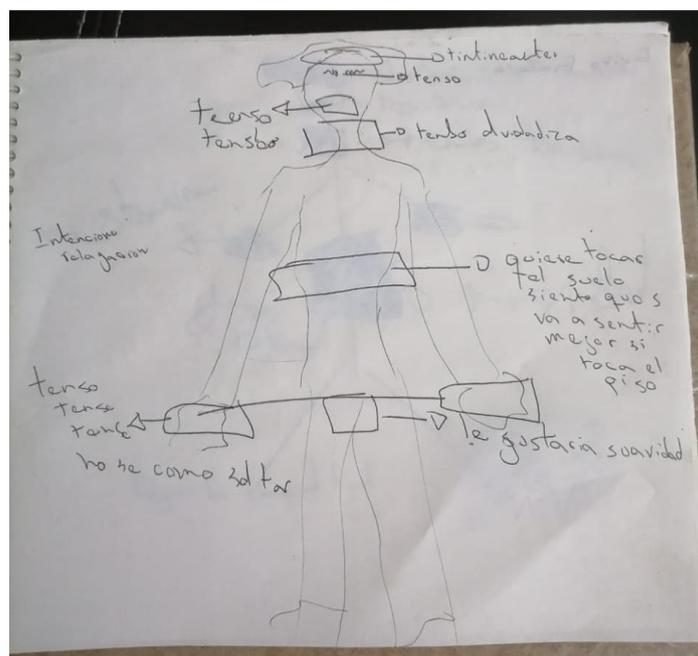
En el círculo de relato vivencial, expresamos los sentires de cada quien y empezamos a tejer la confianza grupal, esencial para expresar desde lo íntimo y, al mismo tiempo, resonar con las demás personas. Asimismo, estimulamos nuestra búsqueda de sentidos propios, aunada a la posibilidad de expresión autorreferencial y la autonomía del aprendizaje, al inicio y al final de la sesión sincrónica.

Nos percatamos de lo provechoso de explorar nuestras formas con y sin la música, y junto a la escritura; eso permitió la comprensión de la expresión verbal-oral y la expresión corporal como lenguajes que se codifican con lógicas propias.

Por último, evidenciamos que la cámara/pantalla es un dispositivo muy importante que, en este espacio de aprendizaje con el movimiento, puede ser un distractor o un potenciador.

Esta unidad didáctica tuvo mucho de diagnóstico y preparación para continuar en común con el resto de las unidades, y partió del reconocimiento de cada quien de sus formas comunes.

Figura 2. Apunte de mapeo corporal de una participante con forma humana



2. Afectar la forma

Investigamos con una frase corporal como base, acentuando las formas comunes, que parecieran fijas, y nuestras posibilidades de desplazarnos a través de ellas. Muchos de los inductores de la unidad anterior regresaron, aunque en distintas formas, sazonados con diversas pautas de variedad.

Aclaramos qué quiere decir frase corporal: una secuencia de movimientos que, en este caso, inició solo con movimientos que se desarrollaban de distintas maneras, de forma progresiva, con diferentes consignas e inductores.

Implementamos algunas pautas de variedad, como la mirada al público, y, de esa manera, nos fuimos introduciendo un poco en el principio de comunicación. Ya para esta unidad agregamos más variedad a los inductores, de tal manera que momentos de contradicción o disonancia nos permitieron sorprendernos con la emergencia de otros sentidos en, con y gracias al movimiento.

Fuimos asumiendo la dimensión lúdica como una constante presente y necesaria para evocar la emergencia de otros sentidos. Esto fue de especial relevancia en el rol de la

docente.

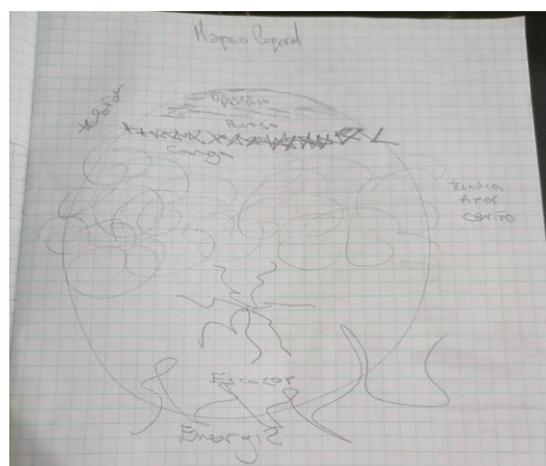
Es en esta unidad donde se empieza a difuminar la contaminación como objetivo de la sistematización por tres razones: una fue comprender que la asistencia de las participantes no era predecible y sí necesaria para las actividades grupales; por otro lado, las actividades grupales en la virtualidad no potenciaban esa contaminación y dependían de dispositivos y del internet de las participantes; y, por último, el artilugio estaba mostrándose, asimismo, como una de los frutos más nutritivos de este encuentro de aprendizaje.

Lo anterior sucedió gracias a la evidente magia de la divergencia –el encuentro de alteridades que estaban ahí porque querían, con confianza, sosteniendo y proponiendo para que el aprendizaje emergiera– y, al mismo tiempo, a la dilución de esa frontera entre docente que se encarga de todo (incluso de tomar las decisiones durante imprevistos) y les participantes.

Nos resultó importante porque, para ir al encuentro con los sentidos propios, se necesita ejercitar la autonomía y, de forma implícita, la capacidad de autogestión y toma de decisión.

Algo muy importante durante esta unidad es que introdujimos inductores temáticos que tomamos prestados de la micropolítica (Rolnik, 2019): las fuerzas del mundo y el cuerpo como material sensible.

Figura 3. *Apunte de mapeo corporal de una estudiante sin forma de silueta humana*



En esta unidad didáctica, también realizamos entrevistas semiestructuradas

personales y dos ejercicios en casa: “Ver la forma y transfigurarla”, y “Autoetnografía del éxito y el fracaso”.

“Ver la forma y transfigurarla” nos permitió investigar en lo íntimo, sin pantalla de por medio, pues consistía en bailar una misma canción, por varios días, un par de veces cada día; una vez con la forma que surgiera y la segunda vez afectando esa forma de movimiento.

“Autoetnografía del éxito y el fracaso” tenía el objetivo de acercarnos más a esos inductores temáticos como fuerzas del mundo y sus afectaciones en el cuerpo, pero nadie pudo realizar este trabajo en casa, lo que nos permitió reconocer las limitaciones de tiempo fuera de clase.

Las entrevistas nos permitieron dialogar sobre las experiencias de aprendizaje hasta este momento del laboratorio, reforzando o guiando hacia la posibilidad de que tomara otras formas.

Realizar las entrevistas en este momento fue muy enriquecedor para el proceso de los tres sujetos implicados en esta particular relación de aprendizajes, pues permitió el diálogo y el intercambio de sentipensares a un nivel más personal.

Esto tuvo una significativa afectación del proceso mismo en varios sentidos. El principal fue reconocer las motivaciones que a cada quien conformaban y provocaban ser parte de este laboratorio.

Estos otros aspectos, inaccesibles durante la clase, colaboraron a encontrarnos distintos en la tercera unidad.

3. Romper la forma

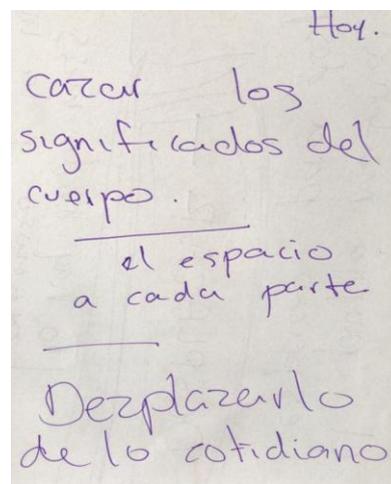
Nuestros inductores siguieron variando y adquiriendo otras complejidades en esta unidad, como podría esperarse por el título “Romper la forma”. Insistimos en los inductores temáticos del cuerpo como material sensible y las afectaciones de las fuerzas del mundo hacia este.

Además, sumamos otra lluvia de ideas: los sueños, entendidos como el material del que se componen las utopías, la imaginación, la libertad. Para lo anterior, nos fue de utilidad hurgar sin expectativas en nuestro niño interno y nuestras percepciones desde allí.

A diferencia de las unidades anteriores, en esta ocasión, develamos desde el inicio el objetivo del artilugio: romper las formas comunes particulares jugando en el movimiento excéntrico y delirante.

El delirio nos dio posibilidades de trazar líneas de fuga para explorar otras formas, sumado al juego del crossfit creativo que, al trazar variedad de inductores y tiempo, nos permitió improvisar otras formas, al acercarnos a límites por el cansancio y por los cambios en pocos segundos.

Figura 4. Apunte de bitácora de una participante acerca del desplazarse de lo cotidiano



En torno a la forma, surgieron algunas reflexiones interesantes durante los espacios de reflexión grupal: por un lado, reconocer las formas a través del mapeo corporal es afectarlas y romperlas un poco y, por otro lado, nos dimos cuenta de lo beneficioso que resulta la presencia juguetona y seria para romper formas y encontrar otros sentidos más propios y auténticos para cada quien.

En esta sesión, nos dimos cuenta que la mediación requería más de acciones vinculadas a la escucha y observación a través de la pantalla, en este caso.

Lo anterior fue la acción que catalizó la comprensión de lo que estábamos haciendo en tanto búsqueda y encuentro de sentidos propios: estábamos jugando con artilugios de estructuras abiertas que nos permitían acompañarnos colectivamente mientras que, a nivel personal, cada uno, en su cotidianidad y en su casa, estaba descubriendo sentidos y formas.

Nos invitamos a hacer una de las acciones vitales de la etnografía: mirar y mirar mientras caminamos en la calle y, en la vida cotidiana, cómo los cuerpos nos movemos con miles de formas distintas, afectadas de maneras diferentes por las fuerzas del mundo.

4.Armado lo efímero

En esta unidad pusimos más énfasis en los principios de composición y simbolización, luego de ya haber enfocado el principio de movilidad.

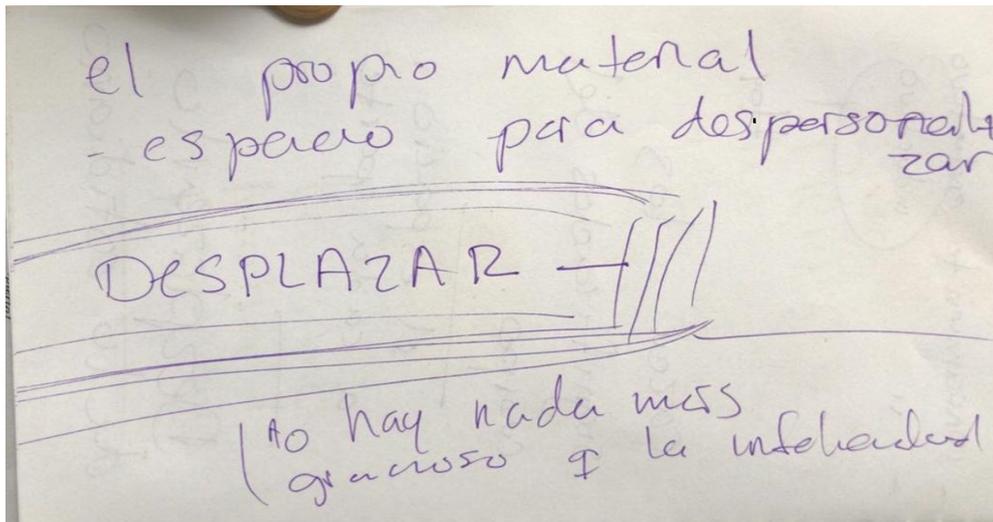
Asimismo, nos adentramos en la parte compositiva del proceso de creación, procurando la elección individual de las imágenes que se crearon en la improvisación. Igualmente, procuramos seguir en la estela del delirio, la no forma de lo excéntrico, para no caer en la búsqueda de simbolizaciones y creación de significados concretos y cerrados, sino continuar descubriendo las posibilidades de encontrar los sentidos propios.

Además, les sumamos a los inductores temáticos las ideas de la casa y la memoria: el material sensible como casa llena de memorias. Desde esas premisas, nos atrevimos a jugar investigando cazar imágenes a partir de los principios de simbolización y de comunicación.

Resaltamos que las bases técnicas que adquirimos en las unidades anteriores, de forma tanto práctica como conceptual, nos permitieron enfocarnos en esa dimensión de simbolización y comunicación en la expresión corporal.

Esto nos hizo valorar dos variables que se visibilizaron y nos dirigieron a observar la emergencia de sentidos propios mientras las formas se afectaban: la contradicción gracias a los inductores, y el uso consciente y diferenciado del esquema corporal.

Figura 5. Apunte de bitácora de una participante acerca del desplazarse de una misma



Entonces, al reflexionar sobre las contradicciones creadas a partir del orden azaroso de los inductores, especialmente en el crossfit creativo, nos vimos generando nuevas maneras de encontrar y expresar a través del movimiento y, en esa misma práctica, reconociendo sentidos propios que emergían desde allí.

A partir de ello, a lo largo de tres días, nos propusimos investigar el material de movimiento generado durante la sesión sincrónica, cada día con distintos inductores temáticos:

1. En el espacio interno y espacio externo, ¿cómo afectan las fuerzas del mundo a esos espacios en cada imagen?; ¿cómo se afectan las fuerzas del mundo con esos espacios en cada imagen?
2. En el espacio interno y espacio externo, ¿cómo se desplazan las imágenes entre sí?
3. En el espacio interno y espacio externo, ¿cómo se amplían o disminuyen las imágenes?

5. Re.conocer el collage

Miramos los frutos de la confianza: cada artilugio es una propuesta a jugar con una misma y con el otro. Esa confianza fue pilar fundamental, construida a largo del laboratorio, y nos permitió descubrirnos en la construcción de sentidos.

También por eso introdujimos el concepto de directora interna: este se refiere a editar imágenes, decidiendo sobre la materia y su secuencia de orden.

A esa decisión sobre su material-exploración y sobre hacerlo sin música, le sumamos el apagar las cámaras, con el objetivo de que cada quien se siguiera apropiando de su juego y, por lo tanto, de su creación y aprendizaje.

En esta unidad, el rol de la mediación fue asumido por completo desde el goce, con la confianza que proporcionó el proceso y la entrega de todas las personas y sin más ánimos que de ocuparse por crear el espacio y tiempo para jugar/experimentar.

En las reflexiones, destacamos que esta unidad nos llevó a experimentar el trabajo del movimiento con las distintas presencias de una forma corpórea, con sentidos que van más allá de los sentimientos.

También nos dimos cuenta de que el inductor temático del cuerpo como material sensible es un lugar de acercamiento al cuerpo muy distinto al común, el cual usualmente se refiere al cuerpo como herramienta o instrumento.

De igual manera, observar las formas que ese material sensible toma por las afectaciones del mundo es un gran lugar para explorar y crear imágenes-historias desde allí.

Recordamos el objetivo inicial de la contaminación pensada desde los otros, y miramos que la contaminación vino principalmente desde adentro, desde cada uno y sus formas y sentidos propios.

El diálogo en esta unidad nos demostró el gusto y la necesidad de apalabrar la experiencia; de esta forma, resulta relevante dedicar a ello más tiempo que en las sesiones anteriores para dar lugar a las reflexiones de todo el proceso, no solo de esta unidad.

Lo anterior emerge de manera tácita al ser diálogos guiados por las interlocuciones de las participantes, sin que fueran necesarias ni siquiera preguntas generadoras y donde, por lo tanto, primó la escucha activa.

Cerramos esta unidad con un grupo focal, donde hicimos uso del diálogo libre, de manera presencial, con algunas preguntas generadoras.

La confianza que generamos durante el laboratorio abrió el camino a la magia de

convocar las reflexiones sobre los aprendizajes transitados durante el laboratorio.

Fue muy interesante y enriquecedor, porque así pudimos realizar una especie de evaluación, en la que constatamos los aprendizajes que más nos atravesaron y las actividades y momentos que nos resonaron de formas similares o distintas.

Este encuentro fue esencial porque posibilitó, en gran medida, el ejercicio hermenéutico de los siguientes capítulos: re.interpretar y re.valorar.

Capítulo II: Re.interpretar el proceso

Consideraciones previas

Antes de adentrarnos en la interpretación crítica del proceso en el laboratorio, precisamos ir primero sobre los fundamentos en los que nos basamos, a modo de guía para este análisis: el artillugio en la expresión corporal y los sentidos propios.

Sobre el artillugio en la expresión corporal

La didáctica produce al sujeto de la educación como sujeto educado y es, por tanto, producción del otro, siempre. El artillugio no produce al otro: abre la posibilidad de florecimiento de los sujetos que hacen la relación educativa, anima la posibilidad de despliegue de subjetividades que se pongan a sí mismas como sujetos en la relación. (Berlangua, 2014, p.3)

Nos referimos al artillugio como modo de relacionarse, de encuentro para convocar conocimientos que emerjan en la confluencia de los tres sujetos de la relación educativa.

En oposición al artillugio, la didáctica tiende a ser una estrategia para educar al otro, lo que nos recuerda la educación bancaria, donde el docente es el encargado de verter contenidos en el estudiante por medio de la didáctica: “Así, la educación da lugar a una subjetividad disciplinada, ordenadora de lo real desde la objetividad como criterio de verdad y desde el conocimiento de lo que Es y lo que debe ser como parámetro del ser” (Berlangua, 2013, p.4).

El artillugio es el modo de relacionarse dentro de la pedagogía del sujeto, con el objetivo de que las subjetividades florezcan:

La pedagogía del sujeto se constituye como crítica y como pregunta. Es, por una parte, crítica de los modos de pedagogía que se proponen el proyecto de “hacer” al sujeto como un hacer lo otro, al otro (fabricar, producir, elaborar, configurar, formar al sujeto). Y es, por otro lado, pregunta siempre abierta: ¿cómo dar lugar en el acto educativo a la posibilidad de florecimiento de un sujeto como subjetividad que se pone a si misma desde el dar (se) cuenta? (Berlangua, 2013, p.1)

Hemos encontrado mágicas resonancias entre los anteriores planteamientos y la

danza, específicamente desde la expresión corporal.

Por un lado, desde el planteamiento de la expresión corporal en su dimensión pedagógica, cuyo fin es también el florecimiento de las subjetividades; en palabras de Bossu y Chalaguier (1986):

Cómo técnica de expresión del cuerpo, la expresión corporal nació de una civilización de represión del mismo, pero no propone ninguna finalidad de orden ideológico o de orden ético. No obstante, se halla en ruptura casi radical con nuestra vida cotidiana. Nos hace penetrar en un mundo olvidado y perdido a causa de los hábitos estereotipados de nuestra civilización. Es un redescubrimiento de nuestra persona en la riqueza de su vida profunda, más allá de los fantasmas inconscientes: poesía y creatividad.

El fin que buscamos con nuestra enseñanza consiste en recobrar o enriquecer el dinamismo profundo de la persona. La expresión corporal es una técnica que restaura una unidad con frecuencia perdida, formulando de nuevo la creatividad corporal. (p.16)

Esta ruptura casi radical que se menciona en la cita anterior, nos direcciona a un ejercicio pedagógico en el que la danza encamina las subjetividades, desde la expresión en el movimiento, a florecer en su diversidad: cuerpos heterogéneos, de formas diversas, en sentidos únicos y propios.

No nos adscribimos a esa concepción apolítica de la expresión corporal, que Bossu y Chalaguier (1986) mencionan. Por el contrario, experimentamos esa ruptura con lo cotidiano como un ejercicio de íntima política, de micropolítica desde la danza cuando se enfoca en la expresión desde los sentidos propios.

En la pedagogía donde no florecen los sujetos, en sus sentidos propios, se reproduce la creación de subjetividades disciplinadas por medio de la separación y la jerarquía de los tres sujetos que se vinculan en la relación educativa: currículo, docente y estudiante(s).

Ese tipo de pedagogías, donde se utiliza la didáctica, procura mantener ese orden y

jerarquía: el currículo es inmutable, el docente también (aunque en menor medida) y los estudiantes son los sujetos mutables a merced de los dos anteriores.

Por lo tanto, en el Laboratorio del Cuerpo Creador procuramos florecer las subjetividades por medio de la búsqueda de los sentidos propios, en una relación educativa en la que el artificio permitiera desafiar la reproducción de ese orden jerárquico, además de apostar por un proceso donde la expresión se originara en los sentidos propios y viceversa: los sentidos propios emergían de la expresión corporal.

El florecimiento era el objetivo principal, no la técnica, no el proyecto de producir a un estudiante que sepa reproducir movimientos, sino uno que se haya reconocido en sus formas propias, sentidos propios: allí se encuentra nuestra micropolítica.

Sobre los sentidos propios y la micropolítica

Se hace arte con sensaciones y al mismo tiempo se crean nuevas, es decir, «la finalidad del arte, con los medios del material, consiste en arrancar el percepto de las percepciones del objeto y de los estados de un sujeto percibiente, en arrancar el afecto de las afecciones como paso de un estado a otro. Extraer un bloque de sensaciones, un mero ser de sensación» (Deleuze, 2001, citado por Filippo, 2012, p.39).

Las palabras anteriores nos describen la dinámica de un arte que desplaza y se desplaza, por medio de las sensaciones, por medio de rupturas en las formas dadas.

Las formas dadas se producen y reproducen en una cotidianidad en la que se materializan los sentidos hegemónicos desde la macropolítica hasta la biopolítica, configurando a los cuerpos en y desde determinadas formas.

Siguiendo esa perspectiva, nos asomamos al tema de la creación o producción de sentido, cuyo estudio se ha desarrollado desde diversos campos del conocimiento como los estudios de la cultura, la semiología, entre otros.

Este tema se ha desarrollado, en menor medida, desde la danza. Destacamos a las autoras Toro y López (2018) y de Thuries (2016) quienes visibilizan la danza como un fenómeno a partir del cual se crean sentidos, apuntando a una especie de lingüística de la

danza que codifica y reproduce los sentidos en una lógica de lenguaje propio:

De ahí que esté surgiendo una corriente investigativa pluridisciplinar que aún busca en sus raíces para consolidarse, y que tiene como especificidad la práctica misma de la danza: la investigación en danza, ¿Qué es la danza? ¿Qué transmite un cuerpo que baila? ¿Cómo comunica la danza? (Toro y López, 2018, p.61).

Sin embargo, las tres últimas preguntas de las autoras nos demuestran su abordaje a la cuestión de los sentidos en una escala macro: la danza en escena, les bailarines en y para la escena, la danza y los espectadores.

Esta escala no apela por completo a lo que en el Laboratorio del Cuerpo Creador abordamos como los sentidos propios. Aquí estamos hablando de sentidos propios en otra escala y en otro contexto: desde la micropolítica posible entre subjetividades (docentes y estudiantes) dentro de una relación educativa; es decir, de la vinculación sistémica entre danza y subjetividades en un contexto pedagógico.

Lo anterior, inevitablemente, hila otras preguntas al respecto de la danza y la producción de sentido: ¿cómo se afectan la danza y las subjetividades en una relación educativa?; ¿qué impacto pueden tener las subjetividades en la danza?

Es decir, abordamos los sentidos propios desde un aspecto más personal, aunque a la vez colectivo. Por lo tanto, estos emergen sistémicamente desde el hechizo del inconsciente y el consciente.

En ese sentido, Toro y López (2018), desde el pensamiento de Roland Barthes, nutren con la visión semiológica esta discusión sobre la creación de sentido en la danza:

El arte es a la vez expresivo y comunicativo y tiene todo que ver con la significancia. Su sentido es el resultado de una construcción social, aun cuando surja de una propuesta individual. En tanto que la actividad artística contempla necesariamente la participación del otro a nivel de espectador, ésta tiene siempre un carácter social. (p.74)

A lo anterior, le sumamos que esa dimensión expresiva y comunicativa del arte, esos sentidos que emergen y se crean con el otro, indispensablemente necesita de un proceso

de autoconocimiento para reconocer sus sentidos propios desde donde nacen las poéticas propias.

Abogamos por procesos de autoconocimiento junto a procesos reflexivos, donde identifiquemos a los sentidos hegemónicos como aquellos que obturan nuestras potencias creativas y que producen formas impuestas en nuestros cuerpos, con lo cual nos distancian de las expresiones generadas desde la autonomía.

Cabe resaltar que aquí hablamos de formas corpóreas sin diferenciar idea, pensamiento, movimiento, emoción o gesto: las concebimos todas como manifestaciones corpóreas que toman sus formas según las fuerzas del mundo.

De ese modo, experimentamos los sentidos propios como aquellos con los que afectamos la configuración de nuestra subjetividad, evocando procesos de autoconocimiento y, ¿por qué no?, interrumpiendo las formas en las que se reproduce el orden del status quo. Desde esas rupturas, podemos observar el material con el que componemos los símbolos y, por lo tanto, la poética.

Entonces, partimos de la premisa de que los sentidos propios son el material primigenio de la poética propia y, por lo tanto, la génesis desde donde expresamos y comunicamos en la danza.

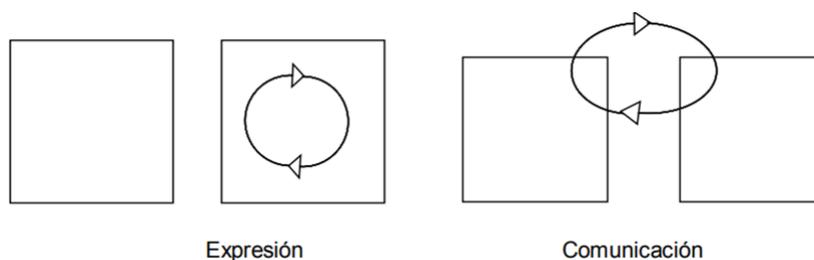


Figura 6.
*Diagrama
de
expresión
y*

comunicación en la expresión corporal

Nota: Tomado de Elizondo (1979). Vemos en la figura 6 un cuadrado que representa

a la persona y flechas que representan circuitos de comunicación. En este diagrama, la expresión emerge de una comunicación intrapersonal y la comunicación implica un flujo con otras personas.

Al tener presente dicho diagrama, podemos comprender los sentidos propios como lo que deviene y se genera en la comunicación de cada quien consigo mismo para luego comunicarle al otro por medio de la simbolización en determinado lenguaje; en nuestro caso, la expresión corporal desde la danza.

Sobre la magia en el Laboratorio del Cuerpo Creador

Lo siguiente corresponde al análisis, desde una interpretación crítica, de nuestra experiencia durante el Laboratorio del Cuerpo Creador. Reinterpretamos este proceso con el afán de mirar con claridad las particularidades que permitieron los artilugios y de provocar la magia necesaria para la emergencia de los sentidos propios.

Reiteramos que este es el eje de la sistematización porque, tal cual sugiere Jara (2012), nos hicimos la pregunta de por qué queremos sistematizar esta experiencia y no otra. La respuesta es que, durante el proceso mismo, se nos fue revelando que los artilugios desde la expresión corporal pueden contribuir a la evolución de la pedagogía de la danza y, por lo tanto, a los sujetos implicados en esta relación educativa.

Entonces, recordemos el sinuoso significado que se le atribuye al artilugio: un artefacto para hacer algo, dar lugar a algo, para dar vida a un artificio...

Nuestro artificio: la búsqueda de sentidos propios. A continuación, presentamos los aspectos que consideramos vitales para que el artefacto funcionara y que dieron lugar a la magia del artilugio en nuestro proceso: la intimidad, el encuentro, el material sensible y las fuerzas del mundo, las formas y el sortilegio de pensar con mover.

De intimidad a intimidad

Una conectaba desde el material sensible, y después con las palabras, y entonces una podía poner esa palabra en ese lugar y podía encontrarse con un zapato, con una sueta, con el espejo, entonces era como conectar de mi intimidad a mi intimidad: de mi cuerpo, mi espacio físico (una energía muy propia también), y en la

experiencia de la virtualidad fue así, se sintió así. (Participante 1, grupo focal)

Esa intimidad en nuestras casas propició indagar en lo íntimo de nosotros mismos, con un ejercicio de autoconocimiento y de autogestión del aprendizaje, pues todo lo que se generaba nunca tenía que ser justificado ni explicado a otras personas.

Ejemplo de lo anterior son los mapeos corporales, que devinieron en una autoevaluación donde cada persona pudo dar seguimiento a las transformaciones que percibía en sí mismo durante el inicio y el final de cada sesión, así como a lo largo del proceso.

Nos sorprenden los logros de esa intimidad compartida en la presencialidad remota, pues esta modalidad nos dio la oportunidad de concentrarnos en nosotros, desde nuestros espacios cotidianos, desde temas muy personales, y, aun así, de conectarnos y vincularnos con los demás participantes.

Reconocemos que, en una modalidad presencial, física, este tipo de intimidad no hubiera llegado a develarse de la misma manera tan profunda e íntima como la experimentamos al estar mediados por una pantalla porque, aun separados, nos sabíamos juntos; es decir, nuestros cuerpos estaban unidos por lo sensible que, para ejemplificar, nos permitían percibir nuestros ojos y oídos.

La relación con el mundo se establece desde y a través del cuerpo. Toro y López (2018), evocando a Merleau-Ponty (1964), nos recuerdan y nos dicen, además:

La construcción de sentido se hace, desde esta perspectiva, por intermedio de la relación corporal que tenemos con el mundo. Adoptar esta postura fenomenológica es integrar la danza como parte de un proceso de investigación que se sitúa desde la premisa de que *el cuerpo es un lugar de conocimiento*. (p.76)

El cuerpo como primera intimidad, la cual pudimos experimentar de una manera distinta que en el aula compartida, presencial, física, nos permitió gritar, llorar, movernos expresando lo que fuese necesario, de la manera necesaria, sin una alteridad físicamente cercana que modificara ese tipo de intimidad.

La intimidad permitió la expresión en su acepción de comunicación intrapersonal, lo

cual resultó de vital importancia para la emergencia de los sentidos propios desde la intimidad.

Hemos de resaltar que los inductores temáticos utilizados (éxito, fracaso, sueños) evocan configuraciones subjetivas bastante íntimas, pero, al mismo tiempo, colectivas:

Y es que los conceptos de éxito y fracaso son conceptos de una intimidad muy profunda y desvalorizada, no se habla de eso... o sea, hablar del fracaso es entrar con las patas de frente (...) Y entrar con el éxito es entrar con el fracaso, hay una relación directa... ¡es un profundo hueco en el que nos metimos! (Participante x)

Cardona (2012), en su labor de investigar la poética de la enseñanza, señala la importancia del autoconocimiento en la educación de las artes escénicas y nos recuerda que ello implica navegar en lugares que pueden ser inciertos y oscuros de la psique, porque eso forma parte de lo que compone la poesía de un artista.

Al respecto, sobre la poética y el autoconocimiento, la autora dialoga con experiencias e intertextos:

Incluso se atreve a definir la experiencia poética como un «salto mortal», que en el contexto de esta investigación vendrían siendo las cuatro categorías formativas de la poética de la enseñanza, y que llamaremos aquí desaprendizaje, redescubrimiento, transformación, autoeducación; un cambiar de naturaleza que es también un regresar a nuestra naturaleza original. Encubierto por la vida profana y prosaica, nuestro ser de pronto recuerda su perdida identidad; y entonces aparece, emerge, ese otro que somos. (Cardona, 2012, p.74)

Desaprendizaje, redescubrimiento, transformación, autoeducación son cuatro estaciones del proceso por donde nos propusimos transitar durante el laboratorio; por ello, son los nombres de las unidades didácticas que conceptualizan los objetivos propuestos.

Al mismo tiempo que nos incomodamos en nuestras intimidades, nos colocamos desde nuestro cuerpo para percibir las nuestras y las de los otros. Reconocer tal encuentro nos es fundamental para comprender que los sentidos propios son un fenómeno personal y, a la vez, colectivo:

(...) y entonces el mostrar y el ver de otras personas adquiría como otra vara totalmente, entonces no era como ser actuante viendo el trabajo de las demás personas, sino que había un cambio de espacio: me siento frente a la cámara, el cuerpo se activa de otra manera, en modo espectador, y entonces observo (...) y es que la energía en presencia hubiera sido distinta, una coloca el cuerpo diferente.

(Participante y)

El encuentro (entre intimidades)

La presencialidad remota nos permitió intimar desde las intimidades: nunca fue una labor individual por completo, a pesar de estar físicamente separados: «ok, la lucha es la misma en todos los cuerpos, así se ve desde afuera, se ve manejable. Y esto que estoy diciendo no es conscientemente, sino un proceso más inconsciente, de verlo desde afuera.»

(Participante z)

Aunado a lo anterior, fue vital el diseño de las sesiones, a las que llegamos a considerar un ritual: primero la apertura y la iniciación nos preparaban para una especie de trance que transitábamos en el resto de las fases de la sesión hasta llegar al cierre.

Durante las sesiones, no solíamos dialogar de forma oral, excepto al inicio (con las indicaciones de cómo armar el espacio) y al final (en el círculo de diálogo); de esta forma, nos íbamos en esa sensación de trance durante toda la sesión.

Aunque muchas veces el círculo final no era tan exhaustivo con el diálogo oral, pues veníamos de un pensamiento corporal que requería bastante atención e intensidad.

Debido a lo anterior, nuestros encuentros de diálogo por medio de la oralidad (las entrevistas y el grupo focal) dieron lugar a reflexiones que no podían ser verbalizadas en otros momentos tan inmediatos y cercanos a las experiencias vividas.

Además, como parte de la iniciación, el relato vivencial generó una asombrosa conexión grupal, al expresar por medio de determinadas partes del cuerpo cómo nos percibíamos a nosotres mismos en ese momento, expresar cosas de nosotres mismos que no podíamos o queríamos poner en la palabra oral y comprender con el cuerpo lo que el otro estaba comunicando con el cuerpo, sin necesidad de saber concretamente o de forma

oral qué significaba su expresión corporal.

Yo creo que partir del cuerpo como material sensible también es un poco dejar que el cuerpo narre, que el cuerpo cuente y que no prime la razón. Entonces, una trabaja su material sensible desde su cuerpo, y por eso yo terminaba sudada, y como que lo di todo, pero era diferente, no como cuando una va al gimnasio (...) Era diferente, ponía el cuerpo, sudaba, me movía, pero al final había como un amarre de eso, era diferente...no sé cómo decirlo. (Participante y)

Los conceptos de las fuerzas del mundo y el cuerpo como material sensible fueron introducidos como inductores temáticos, pero se desarrollaron como los dos grandes conceptos que aprehendimos en la práctica.

Hay que destacar que los momentos enfocados principalmente en la sensopercepción fueron las vías para aprehender los conceptos. Es decir, las palabras, los conceptos, los inductores temáticos fueron todos aprehendidos en la práctica misma.

Nuestro mayor indicador de esa aprehensión fue su uso para expresarnos oralmente durante nuestras reflexiones en los círculos de diálogo, las entrevistas y el grupo focal.

Ahora, en retrospectiva, nos parecen imprescindibles por los siguientes aspectos:

- Visibilizaron la colectividad de nuestras intimidades personales, si se comprende que las formas son interacción de las fuerzas del mundo y el material sensible, y que eso afecta a todos los cuerpos en distintas formas.
- Nos provocaron reflexionar sobre las afectaciones de las fuerzas en las formas del material sensible (y viceversa).
- Generaron una percepción y un concepto práctico del cuerpo como un ente complejo y afectable contrario al cuerpo como instrumento o herramienta.
- Cada quien llenó los conceptos con ideas que acontecieron desde su cuerpo, desde la práctica en las actividades de expresión corporal.

El hecho de que les participantes nos apropiemos de esos conceptos y comprendamos la afectación constante entre el cuerpo-material-sensible y las fuerzas del mundo nos anima a constatar que el pensamiento crítico y el movimiento no están lejos.

Hemos de agregar que esa correlativa afectación nos permitió situarnos en el mundo, identificar algunas de las formas que este genera en nuestros cuerpos y, trascendiendo un poco más, reconocer la creación de sentidos que producen y se reproducen en esas formas.

Romper la forma desde la forma misma

Sentía levedad al final (de cada sesión): normalmente mis mapeos eran nudos y terminaban siendo líneas y curvas... y claro, yo decía, este es mi material sensible, y esos mis fracasos y mis éxitos... y sé que esto no es una terapia, pero diay, sí me sentía mejor después. (Participante y)

Generamos rupturas y reconfiguraciones en nuestras formas por medio de dos vías: el contraste y el juego.

Por un lado, el juego nos permitió aprender sin parámetros de bien o mal y nos invitó a experimentar las posibilidades de expresión corporal en términos de incertidumbre y complejidad.

Cuando nos dejamos entrar a la exploración lúdica, nos hechizó la consigna del delirio: *ponerse los lentes del delirio* e investigar desde ahí nuestra expresión corporal, buscando nuestras formas, nuestros sentidos propios.

Por otro lado, el contraste y, consecuentemente, el desequilibrio (en el sentido de desafiar formas comunes) permitieron el surgimiento de sentidos que nacían de la danza y se expresaban allí de forma más óptima, tal y como nos expresamos durante el grupo focal acerca del crossfit creativo, actividad que desarrollamos durante todas las sesiones en el momento de amalgama: "(...) era muy desequilibrante y entonces hacía que surgieran cosas. Y eran muy reales íntimas mías, aunque ni siquiera las pueda poner en palabras porque si no, no hubiese aguantado" (Participante x).

"Conocer nuestro cuerpo implica vivirlo" (Guido, 2016, p.88); nosotros agregamos: vivirlo es reconocer las formas que las fuerzas del mundo han creado en nuestros cuerpos y, por lo tanto, la creación de sentidos que han tomado forma en nuestro cuerpo sin un pleno consentimiento.

Ante eso, el artilugio nos permitió vincular danza y expresión corporal, mostrándonos la posibilidad de transformar esas formas y, por lo tanto, de encontrar sentidos más propios, más auténticos.

“Hay una cierta manera de provocar la sensibilidad corporal, que tiene la Expresión Corporal, que promueve una presencia del ser y de esta manera asumimos la propuesta de una presencia *para ser* en la Danza” (Guido, 2016, p.90).

Ese *ser* en la danza no se refiere a subjetividades estáticas, sino a un constante mutar de ellas, lo cual vivenciamos durante el laboratorio, al crear contrastes desde los inductores musicales, motrices y temáticos-conceptuales. Esto nos sedujo para reflexionar en movimiento, y nos recordó que hay maneras de pensar que solo se pueden hacer así, con el mover: “(...) era una combinación bien loca que desde mi razón no la conecto, pero colocado con el material sensible (el cuerpo) se lograba hacer algo y se lograba ver algo cuando yo veía el ejemplo (en otra persona) (participante)” (Participante k).

Es interesante esa distinción entre el uso de la razón y el cuerpo como material sensible, pues nos recuerda ese dualismo cuerpo-mente, el cual evitamos reproducir durante el Laboratorio del Cuerpo Creador, tanto en la práctica como en la teoría.

Por ello, los inductores temáticos del fracaso, el éxito y los sueños (utopías) fueron constantes intersecciones que nos permitieron ver al mundo privado/personal como parte de una configuración que transita en lo público/colectivo de nuestras subjetividades y que, además, demostraban la interacción de los cuerpos y las fuerzas del mundo.

Permitámonos hacer, en este momento, en este texto, una pausa para exhalar profundo... y luego inhalar profundo un par de preguntas: ¿en qué se relaciona todo esto con la danza?; ¿por qué nos parece mágico?

Porque estamos hablando de que nuestros cuerpos adquieren formas que les restringen devenir (en) poesía; porque descubrimos que la danza tiene el potencial de ejercerse con y como un pensamiento crítico expandido que, desde la pedagogía y por medio de sus artilugios, hace florecer las subjetividades implicadas a partir de la búsqueda de sus sentidos propios y, por lo tanto, de su poética propia.

De Suely Rolnik (2019) tomamos los conceptos de material sensible y fuerzas del mundo y, además, desplazamos estas palabras provocantes:

Pero, ¿qué tendría que ver todo esto con reapropiarse de la potencia de creación? Y más ampliamente, ¿qué tendría que ver todo esto con desplazarse de la política de producción de subjetividad bajo dominio del inconsciente colonial-cafisqueístico, en la cual se viabiliza la expropiación de esa potencia? La respuesta a estas preguntas depende de que examinemos la experiencia en la cual esta proposición se realiza como obra acontecimiento y, sobre todo, de la elección de la acción que la vuelve posible y que la distingue de las elecciones que la impiden. (p.43)

El sortilegio del pensar con el mover

Como suele suceder en la magia, nos encontramos resultados extraordinarios utilizando los conceptos, no para explicar ni pautar, sino más bien como una excusa más para jugar y, así, interferir en las formas y buscar nuestros sentidos propios: “Estamos tan acostumbradas dentro del sistema educativo a recibir tantos conceptos de forma tan violenta e impuesta, que recibirlos desde otros lugares es impresionante (...)” (Participante x).

Desplazamos los conceptos del lugar donde hegemónicamente son utilizados, llevándolos como ideas abiertas hacia la danza en el sortilegio de pensar moviéndonos, como Deleuze (1987) nos incita: “En cierto modo, las ideas hay que tratarlas como si fueran potenciales; las ideas son potenciales, pero potenciales ya comprometidos en según qué modo de expresión e inseparables del modo de expresión”.

Deleuze (1987) nos dice, además, que quienes pueden reflexionar sobre lo que practican son las mismas personas que lo practican y, a pesar de que no lo señala directamente sobre la danza, aporta una perspectiva muy válida desde nuestra experiencia en el Laboratorio del Cuerpo Creador y, yendo más allá, suministra un aporte a la emergente investigación y discusión en la epistemología de la danza.

Uno de los ejercicios contemporáneos de la danza es pensarse y escribirse a sí misma; ya no se escribe solamente sobre la danza desde cuerpos que no se mueven.

Sastre (2019) señala y cuestiona lo anterior, homologando esa castración de la danza con una cuestión de género:

La asociación histórica de la danza como arte al Ballet que resalta lo femenino, lo decorativo y lo etéreo, funciona también para la escritura. No cuestiona el saber, se limita las producciones a la estética de lo bello y lo virtuoso. Dejando las artes y las palabras para LOS HOMBRES que a fuerza de su inteligencia y audacia han sabido ganarse el terreno de los museos, los discursos y los mercados. A la danza y a las mujeres, les dejaron el cuerpo, pero las quieren privar de su goce. Con el tiempo sus lenguas han sabido tramar en movimiento un cuerpo subjetivo y subjetivante con el que han sabido traducir, transliterar, dejar abierto, lo que pareciera quedar por fuera de la nominación. Calladas, pero no mudas. No somos todes, ni victorianas, ni arrojadas al mundo sin texto. Hemos aprendido a leer y escribir. (párr. 11)

En el Laboratorio del Cuerpo Creador tuvimos la oportunidad de que los conceptos tomaran sentido en el cuerpo y su movimiento, en un ejercicio de pensamiento inductivo que nos permitió teorizar de manera práctica; generamos esa conexión entre mover, pensar y enunciar nuestra experiencia: “no logro identificar en el laboratorio un momento completamente teórico o completamente práctico, porque logré recibirlos (los conceptos) en el cuerpo los conceptos” (Participante x).

En el sortilegio del movimiento como campo de investigación, durante el laboratorio experimentamos en la expresión corporal las formas otras en que nos podemos organizar en la subjetividad.

Capítulo III: Re.valorar el proceso

En este capítulo, señalamos puntos de llegada y algunas recomendaciones que nos son pertinentes.

Puntos de llegada

La expresión corporal desde la danza-creación nos permite reflexionar en movimiento y aporta autoconocimiento a escala personal y colectiva. La danza que busque ir al encuentro de la poética propia necesita de los sentidos propios, por lo que hemos descubierto que ese pensar con mover desde la expresión corporal es un gran aporte en esta búsqueda.

Asimismo, el uso de conceptos desplazados de la filosofía a la danza o inductores temáticos que apelen a la dimensión sociocultural del cuerpo permite que se conjugue el pensamiento crítico en el mismo hacer de la danza.

El ejercicio del pensamiento crítico resulta un gran aporte de la expresión corporal a la danza, en tanto potencia el hacer mismo de la danza de manera conjunta con la dimensión poética y la dimensión técnica del aprendizaje.

Los sentidos propios nos aportan una vía para desplegar las potencias creativas de las subjetividades, al mismo tiempo que un pensar/hacer crítico frente al mundo.

En ese sentido, resaltamos la conjunción del artilugio y la expresión corporal, pues aportó un andamiaje pedagógico ideal para la emergencia de los sentidos propios en los sujetos de esta relación educativa:

- Que los docentes de la danza nos permitamos y provoquemos aprendizajes para nosotros, que también juguemos y estemos en la constante de mutar nuestras formas para observar cuáles son nuestros sentidos propios.
- Que la danza siempre se conciba y ejecute como un proyecto abierto con la capacidad de despertar las potencias creativas de los materiales sensibles que le dan vida y con el deber de afectar las fuerzas del mundo en el que se despliega.
- Que los participantes se dispongan a jugar para descubrirse a sí mismos en el

mundo, sabiendo que esa es la clave de una vida con aspiraciones emancipatorias.

Soñamos con una pedagogía en danza que siempre incite a la magia de la libertad conjugándose con la poética y la técnica.

“El arte crea y en la medida que crea resiste, así como filosofía crea conceptos, la ciencia prospectos, el arte crea preceptos y afectos” (Deleuze, 2012, p.39).

Lo más valioso de esta búsqueda en los sentidos propios es el sortilegio de pensar con mover, mirando la magia de la danza como acto de micropolítica.

Recomendaciones

Este proceso de sistematización se realizó en parte de forma simultánea a la ejecución del laboratorio. No recomendamos que sean procesos paralelos, porque ambos son momentos de creación que requieren de atención, particularmente, el momento de decidir qué sistematizar, pues en el desarrollo de los procesos siempre acontecen aprendizajes imposibles de predecir de antemano.

Lo anterior se recomienda para el contexto en que se desarrolló esta sistematización, debido a que la persona docente es la misma que diseñó, ejecutó y sistematizó; y esos tres momentos son experiencias que merecen su enfoque y atención para ser creados.

En cuanto a procesos de aprendizaje resonantes y que se desarrollen en presencialidad remota, recomendamos dedicar sesiones exclusivas para el diálogo verbal y procurar que las sesiones dedicadas al movimiento sean primordialmente eso (movimiento), pues identificamos que hay reflexiones que no se pueden verbalizar inmediatamente después de su vivencia.

Sugerimos tomar en cuenta la separación de espacios para las reflexiones en lenguaje verbal. Es decir, además de los momentos de diálogo durante la sesión, recomendamos convocar solamente a dialogar sobre la experiencia vivida, mas posteriormente a la experiencia para permitir que se asiente y asocie la experiencia de aprendizaje en todos los sujetos de la relación educativa.

Asimismo, resaltamos la importancia de procurar que existan dentro del currículo de

las formaciones en danza y de las artes del movimiento contenidos cuyos objetivos sean el autoconocimiento, el pensamiento crítico, la búsqueda de sentidos propios y, por lo tanto, la emergencia de la poética propia. Asimismo, es necesario que sean ejes dentro del currículo tan relevantes, indispensables y necesarios como los correspondientes a la técnica.

Por último, recomendamos tomar en cuenta tanto la expresión corporal como la técnica para pensar con mover, para caminar hacia la curación de esa herida colonial, en la que el cuerpo y la mente se conciben como separadas y los bailarines no se piensan ni escriben.

Somos nosotres, en movimiento, quienes podemos enunciar las particularidades de la epistemología de la danza y, en general, de las artes del movimiento.

Somos nosotres, las personas de las artes del movimiento, les encargades de desromantizar esa noción de los bailarines que no piensan y solo se mueven virtuosamente.

La danza es mucho más que la coreografía: es micropolítica que, desde la pedagogía, puede resultar potente magia para hacer florecer subjetividades que reconocemos al cuerpo como material sensible.

Hay bailarines de los que se preguntan cómo quieren compartir su arte con otros, que pueden elegir si quieren bailar o no bailar ciertas obras, aunque no sean conscientes de ello. Reconocen que el camino de la creación en danza no puede objetivarse, que por su experiencia con el cuerpo arriban a la conclusión de que en las relaciones con el mundo somos objeto y sujeto al mismo tiempo. Así traen a colación otra dimensión del lenguaje, que las artes tradicionales tratan de borrar: el de la falta, el lenguaje de lo que no puede ser reducido al lenguaje. Se animan a hablar y a escribir sobre ello. El trabajo en la revisión de las prácticas de danza y la escritura que se ha desarrollado desde los propios bailarines ha traído consigo nuevas manifestaciones subjetivas no unificadas que pujan visibilizarse y producen saberes. A estas alturas no es novedad que hay una danza que es aceptable y otras que no. De todos modos actualmente mucho ha cambiado, puede comprenderse que las obras de danza, son textos que reclaman ser leídos en su lógica singular y que a

su vez pueden producirse discursos reflexivos sobre las prácticas de danza en diversos campos académicos. (Sastre, 2019, párr. 22)

Capítulo IV: Re.crear el proceso

Con el ánimo de compartir la magia que hemos descubierto con los artilugios desde la expresión corporal, nos hicimos la pregunta que Jara (2012) formula para el diseño de una estrategia de comunicación: “¿A quién queremos comunicar nuestros resultados y las lecciones aprendidas?” (p.278).

Nuestros objetivos con esta estrategia de comunicación son provocar el interés por generar más procesos que involucren pensar con mover y evocar el deseo de buscar y encontrar cuáles son nuestros sentidos propios por medio de la expresión corporal, de forma que seamos cada vez más personas creando y descubriendo nuestras otras micropolíticas desde el juego y la poética.

Por eso, decidimos crear un fanzine, debido a que este formato, desde sus orígenes a finales del siglo XIX, ha funcionado como medio de difusión de ideas de las contraculturas. Además, tiene dos características con las que resonamos: por un lado, es de fácil y libre reproducción y, por otro lado, no obedece a ninguna forma predeterminada.

Dichas características nos parecieron ideales para los objetivos de esta estrategia de comunicación. El fanzine tiene un tiraje inicial de 30 copias, además de una versión digital que se puede consultar aquí:

https://drive.google.com/drive/folders/1X_DmpynZC8SFUgACsvJ1Wp_B5RMJsVkl?usp=sharing

Lista de referencias

- Acaso, M. (2012). *Pedagogías invisibles*. Editorial Catarata.
- Berlanga, B. (2013). *Venir siendo sujeto: la educación como ligar de florecimiento de una subjetividad que se pone a sí misma como sujeto*. <https://www.academia.edu>
- Berlanga, B. (2014). *Fragmentos acerca del artilugio en la pedagogía del sujeto*. <https://www.academia.edu>
- Bossu, H. y Chalaguier, C. (1986). *La expresión corporal*. Ediciones Martínez Roca.
- Cardona, P. (2012). *La poética de la enseñanza: una experiencia*. Cenidi Danza/INBA/CENART/CONACULTA/Quinta del Agua Ediciones.
- Deleuze, G. [Los Dependientes] (1987) *¿Qué es el acto de creación?* [Video] Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks&t=363sc>
- Filippo, M. (2012). Arte y resistencia política en (y a) las sociedades de control. Una fuga a través de Deleuze. *A/STHESIS*, (51), 35-56.
- Guido, R. (2016). *Reflexiones sobre el danzar*. Miño y Dávila.
- Jara, O. (2012). *La sistematización de experiencias, práctica y teoría para otros mundos posibles*. Publicaciones Alforja.
- Sastre, F. (2019). *La danza es la mujer de las artes*. <http://cuadernosdedanza.com.ar/textosdanzacontemporanea/586/psicoanalisis-ydanza>
- Tena, I. (2018). *Expresión corporal desde la danza creación*. Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Toro, A. y López-Aparicio, I. (2018). *Narrativas corporales: la danza como creación de sentido*. <http://www.vivatacademia.net/index.php/vivat/article/view/1048>
- Thuries, A. (2016). *L'apparition de la danse : construction et émergence du sens dans le mouvement*. <http://journals.openedition.org/appareil/2202>
- Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección: apuntes para descolonizar el inconsciente*. Tinta Limón Ediciones.