

Sostener el cuerpo

Scheherazade Zambrano Orozco*

Resumen.

Este artículo parte de la pregunta ¿qué nos sostiene? como una propuesta de explorar nuestra relacionalidad. A partir del proceso de creación de la pieza coreográfica K() SA que encarna de manera singular este cuestionamiento, buscamos experimentar otras formas de posicionarnos en el mundo y sostener nuestros cuerpos en relación con un entorno. Así, renovar la relacionalidad responde a un nuevo paradigma desde el campo expandido de la coreografía para practicar estrategias relacionales que experimenten un aprehender explorando a través del cuerpo, cuestionamientos y nuevas vías de reflexión. Suscribimos una apertura de la coreografía como una tecnología que amplie la práctica de formas de sentir que conciban una pluralidad de escrituras de los cuerpos en situación.

Palabras clave.

Cuerpo, coreografía, relacionalidad, investigación-creación

Abstract.

This article departs from the question “what sustains us?” as a proposal to explore our relationality. From the process of creating the choreographic piece K()SA that embodies in a singular way this questioning, we seek to experience other ways of positioning ourselves in the world and sustain our bodies in relation to an environment. Thus, renewing relationality responds to a new paradigm from the expanded field of choreography to practice relational strategies that experience an apprehension exploring through the body, questioning and new ways of reflection. We subscribe to an opening of choreography as a technology that expands the practice of ways of feeling that conceive a plurality of writings of bodies in situation.

Keywords.

Body, choreography, relationality, practice-led-research

Este artículo aborda una investigación-creación que parte de una curiosidad: ¿qué nos sostiene? El interés por experimentar fuerzas y fragilidades que fluyen en nuestro interior estimula un pensamiento en acción: ¿qué es lo que nos sustenta, de manera íntima, como cuerpos? Y en esa búsqueda, la exploración se extiende al tiempo y al espacio que nos vincula de diversas maneras con el mundo: ¿cómo gravitamos entre el contenido que somos y las tensiones que provocan las dimensiones temporal y espacial que nos mantienen? Estos cuestionamientos laboran en el cuerpo un lugar de enunciación y de creación que amplía su potencial como soporte de existencia crítica y sensible.

* Coreógrafa. Doctora en Artes por la Universidad de Lille, Francia. Co-directora artística de la compañía de danza contemporánea La Malagua, basada en Lille, Francia.



La reflexión sobre las ontologías relacionales¹ y sobre la potencialidad para construir en el cuerpo en movimiento un territorio de experiencia es el epicentro del proceso de creación de la pieza *K()SA*² que problematiza coreográficamente formas posibles de sostener un cuerpo y de sentir su gravedad³. En *K()SA*, la escritura coreográfica explora el estado corporal en tres medios diferentes: tierra, agua y aire, concentrándose en las diferentes cualidades de densidad que aporta cada medio. Se trata de averiguar la relación entre los estados del cuerpo y la dimensión tempo-espacial, lo cual invita a cuestionar la concepción cartesiana del espacio, el tiempo lineal y nuestra posición en el mundo.

Por un lado, el hecho de migrar hacia Francia agudizó mi reflexión sobre las nociones de origen, tradición, pertenencia, y sobre las maneras en las que habitamos el mundo; sobre lo ancestral que echa raíces en nuestra estructura y forma de movernos y en las coordenadas cotidianas que practicamos, las cuales nos dan posición y circunstancia. Por otro lado, el deseo de sostener el cuerpo de otros modos que los habituales, provoca la necesidad de suspender el cuerpo. A partir de una cuerda y un arnés, la verticalidad da un giro y de dicha suspensión al viento, emergen nuevos ejes a probar corporalmente, así como el traslado del centro y de las periferias que genera nuevas correspondencias entre lo presente y lo invisible.

Se refiere a un de dónde vengo y a un cómo estoy que rascan en la arquitectura íntima en búsqueda de lo potencial, de tiempos que se experimentan en carne, de nociones y fluidos que se modifican al poner músculos, arterias y huesos en juego, de un recordar celular que nos contiene y nos transforma. Y en este cavar en el cuerpo suspendido, la sensación del vacío y la falta de suelo, producto del desarraigo, hallaron en el ritual mesoamericano de La Danza de los Voladores⁴ un potente campo de exploración coreográfica. La imagen inefable de los Voladores adquiere una densidad que me permite sostener un diálogo entrelazando mi práctica con una tradición de movimiento originaria del México actual. Así, una parte de mi historia entra en cuestión: ¿a qué tradición de movimiento pertenezco?, ¿de qué no soy parte?

Uno de los primeros elementos que toman relieve al estudiar La Danza de los Voladores es el poder de supervivencia de una manifestación que contiene diversas fuerzas en equilibrio: cuerpos, tierra, naturaleza y cosmos. La ceremonia que sobrevive a conquistas, no sin sufrir diversas mutaciones, implica un ritual que pasa por cuerpos que honran a la naturaleza a través de una expresión no verbal⁵, lo cual insiste en una potencialidad relacional del cuerpo, sobre todo considerando el aspecto efímero y sagrado de la petición hecha danza: el

1 Sobre las ontologías relaciones ver Escobar, 2014.

2 Es la primera parte de una trilogía de solos coreográficos que busca los vínculos con nuestros orígenes y con el cosmos. A partir de una situación de suspensión y cambios de eje, en *K()SA* experimento nuevas perspectivas del espacio, otras sensaciones de tiempo y diversas posturas, a través de los estados del cuerpo. En esa inmersión donde la relación entre materia y densidad provoca un estado de gravedad del cuerpo, exploro ¿qué nos sostiene?, ¿a qué nos aferramos? Pieza coreográfica creada el 3 de noviembre de 2020 en el teatro Le Vivat, en Armentières (59), Francia.

3 En el sentido que Bojana Cvejic refiere que, “El cuerpo es el

lugar en el que finalmente reside ‘eso’, una búsqueda ontológica y ética para vivir con la gravedad como fuente de derecho natural.” Nuestra traducción del original: “The body is the place in which “it” finally resides, an ontological and ethical quest for living with gravity as a source of natural right”. (Cvejic, 2019: 65).

4 Desde 2009 esta ceremonia está incluido en la lista del patrimonio cultural inmaterial de la UNESCO: [Ritual ceremony of the voladores](#).

5 Guy Stresser-Péan, apunta que el origen del ritual se sitúa entre el siglo XI y el siglo XIII. (Stresser-Péan, 2005: 21). Por su parte, Javier Urcid Serrano, manifiesta que si bien no se tiene identificado con exactitud el lugar en el que se originó el ritual, éste se remonta al menos al 600 a.C. (Urcid Serrano, 2006).



vuelo. Es decir que la danza enfatiza una *toma de cuerpo* ancestral que resiste de generación en generación y que se transmite en el presente, de cuerpo a cuerpo. Esta forma relacional que refiere a una amplia cosmogonía mesoamericana tiene en el vuelo una de sus raíces, la danza de cuerpos suspendidos en el aire que manifiesta cómo algunas comunidades indígenas bailan sus afectos y transmiten creencias a través de símbolos que toman movimiento en el cuerpo.

Históricamente, este ritual que convoca elementos naturales esenciales para la fertilidad de la tierra como agua, aire y sol, podía ser bailado exclusivamente por hombres. Aunque esta particularidad tiene sus excepciones y ha habido voladoras, y actualmente hay mujeres que vuelan y niñas que están cursando la escuela para ser voladoras, la tradición de la correspondencia de género me interpela⁶. Mi intención no es la de representar en un escenario este ritual que, lejos de un fenómeno cultural perteneciente al pasado, es una acción simbólica que representa una dimensión de una cultura viva que vincula lo ancestral con lo contemporáneo a través de una manifestación corporal. En este sentido, el interés que me ocupa no se centra en el carácter etnográfico sino coreográfico, la especificidad del gesto del vuelo opera sobre un lugar crítico que atañe a mi práctica: el derecho de bailar y de poder tirarse al vuelo, siendo mujer. Lo anterior inaugura un proceso en el que gravitan nuevos puntos de referencia de

una escritura polisémica que frota concepciones y reflexiones sensibles que habito como mujer mexicana que no nació dentro de una comunidad indígena y que migra a Europa. Desde este cultivo de tensiones, el trabajo coreográfico insiste en la exploración de una relacionalidad apelando a una escucha que incorpore las experiencias de resituarnos una y otra vez, como fuente de gestos, en el sentido de dejarse con-mover por una sensación plural y dar peso a una *toma de cuerpo* en la cual el uso de la energía y las formas de poner el cuerpo acojan múltiples negociaciones de una presencia extendida. En otras palabras, la potencialidad de estados relacionales convoca la experimentación de una temporalidad que se aleja de una comprensión de tiempo linear y único buscando “una alteridad radicalmente múltiple que contiene la pluralidad de toda experiencia, una pluralidad abierta de vivencias, de memorias ancestrales, de relaciones con los otros, con nosotros mismos y con el mundo” (Barrera Contreras & Vázquez, 2016: 79).

En ese entretrejerse en el mundo a partir de extender la vivencia del cuerpo y del sentir, se desdibuja la separación entre el yo y la condición, y no se sabe si nos mueve una memoria, nos remueve un lugar, o un vacío nos afecta. En ese revuelo, el proceso coreográfico de $\kappa(\)$ SA busca afinar el encuentro con sensaciones de densidad, volumen y ritmo, cautivando una energía en transformación que agita el sentir de existencia más allá de lo visible para incluir conocimientos sensibles que crean

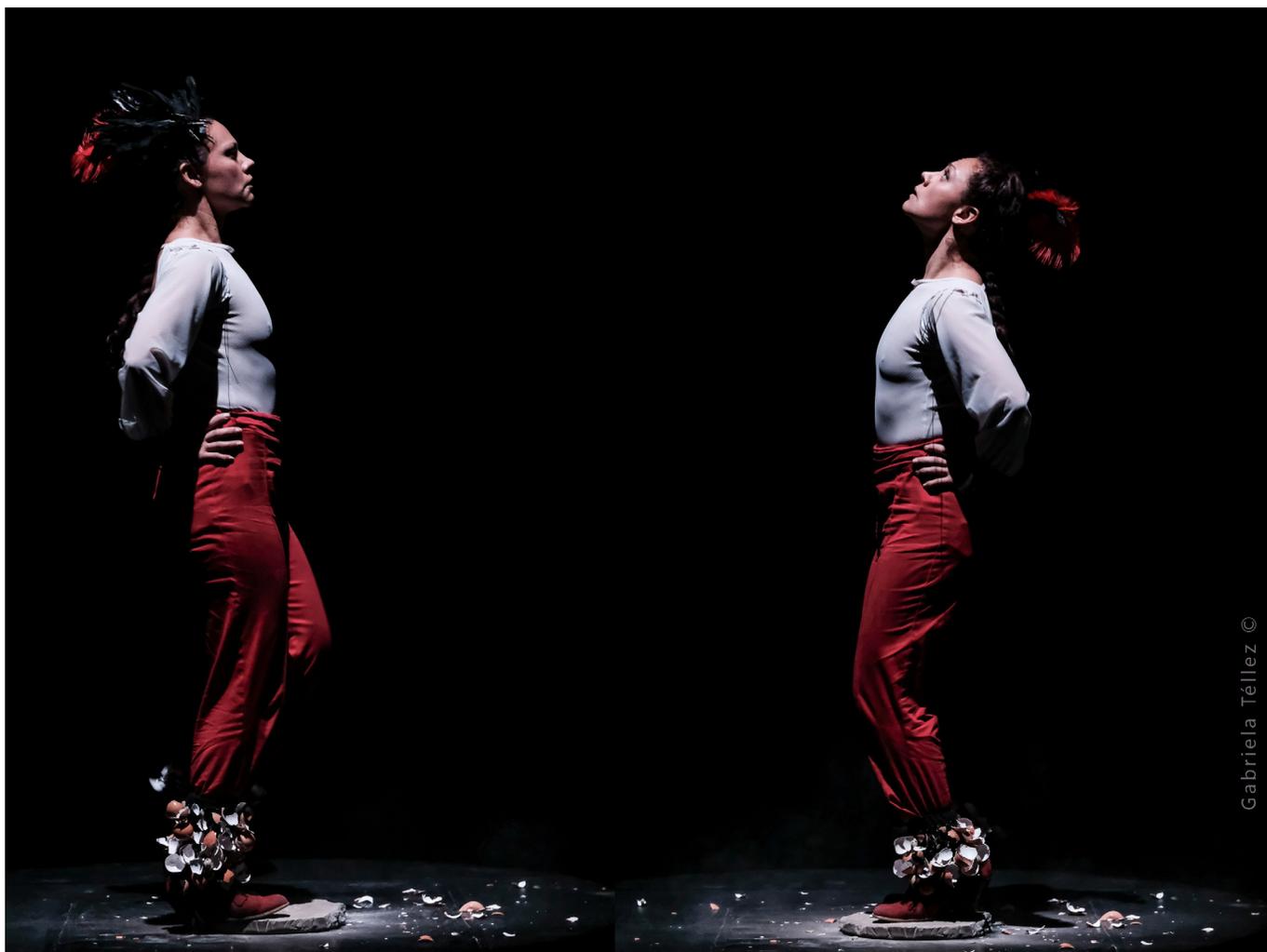
⁶ Las mujeres no sólo estaban excluidas de participar en la ceremonia, sino que su presencia estaba vista como peligrosa por lo que se cuidaba a los Voladores de su cercanía con ellas (Nájera Coronado, 2008, p. 66). Según Svenja Schöneich, hay consenso en que las descripciones etnográficas sugieren que no habían mujeres implicadas en la ceremonia aunque a finales del siglo XX comienza a haber evidencia de la participación de las mujeres en dicho ritual (Schöneich, 2016, p. 462). Sin embargo, tanto

Scoënich como Eugenia Rodríguez apuntan que la participación de las mujeres se debió, entre otros factores, al descenso de la población masculina en las comunidades, resultado de la migración, y no a un cambio estructural pro igualdad de género (Rodríguez Blanco, 2011, p. 141). Así, según la autora, las mujeres siguen siendo consideradas por el consejo general para la protección y preservación de la ceremonia ritual de voladores, como “no adecuadas” para el ritual (Schöneich, 2016, p. 462).



posibilidades diversas de estar y de ser. Nos interesa, desde esta propuesta del campo coreográfico, rascar en el cuerpo mismo que encarna la unión de dos verbos de acción: sentir y pensar. En esta investigación-creación seguimos la noción de “sentipensar” de Orlando Fals Borda, quien la retoma de las comunidades afrocaribeñas, para inscribir escrituras coreográficas sobre cómo pensar el cuerpo y cómo piensa el cuerpo. En la búsqueda de otros pliegues desde los cuales pensarnos, resulta ineludible dejarnos sacudir por la incompreensión que se pega a la piel: ¿cómo la relación entre densidad y materia (espacial y corporal) nos hace experimentar diversas formas de estar, de ser y, de sentir la gravedad de las cosas, del entorno y de nuestros cuerpos?

En ese sentido, reunir saber-hacer en una *toma de cuerpo* propone activar, política y poéticamente, una situación espacial y temporal. Dicha situación responde a un contexto el cual se entreteje con un cuerpo que a su vez porta una historia. Entre este tejido cultural, social e íntimo, nos interesa cultivar una porosidad relacional ejercitando una escucha que avive nuestro estado de atención; una presencia que lata a través de la cadencia y calidad de movimiento, con el interés que circulen referentes, imposibilidades y formas de comprender el mundo que incorporen una sensibilidad física e intelectual que de peso al cuerpo como productor de sentidos y de saberes.



Gabriela Téllez ©

Fuente: Gabriela Téllez, 2022.



El sentipensar oblicuo

La construcción del mundo entendida en ángulos rectos y líneas erguidas genera una reflexión sobre la composición ortogonal como estructura prevaleciente (Virilio & Parent, 1997). El eje vertical adopta por excelencia una superioridad que configura de manera jerárquica ciudades, sociedades y también cuerpos, lo cual refleja hasta qué punto las convenciones espaciales determinan nuestra forma de comprender y de estar en el mundo. Interesada en situar el cuerpo en posiciones diferentes de las establecidas y, en específico, de averiguar lo que contiene un cuerpo suspendido, encontré que, en esta práctica, los soportes y las direcciones se complejizan, multiplicando sensaciones diferentes de sustento y de desequilibrio.

En el trabajo de suspensión con una cuerda y un arnés, la base puntual oscila, el sostén deviene inestable y ello genera una modificación de las maneras en que colocamos el cuerpo, escapando automatismos, hábitos, y una reproducción de puntos de vista. Al ejercer la suspensión, o al proponer las lecturas de un cuerpo en suspensión –dadas por una inusual distancia entre el cuerpo y la tierra–, otra circunstancia que la cotidiana deviene factible. Por ejemplo, situarse en paralelo al suelo modifica la orientación de estar de pie a la vertical y, sobre todo, reformula la manera de dinamizar apoyos, internos y en el espacio, para sostenerse. El esfuerzo corporal activa de manera distinta pies, cabeza y centros para mantenerse fuera del suelo y disponer, por ejemplo, que un muro funja de superficie de apoyo. Ese cuerpo sujeto a la horizontal devela otras concepciones y trastoca certezas. Este desplazamiento del cuerpo sacude códigos sociales y, la izquierda, la parte superior, la esquina abajo, evaporan sus sentidos convencionales diversificando las formas de articular la relación entre el cuerpo y el entorno que implica aprehender otras posibilidades de organizarnos.

Esto significa que un cuerpo suspendido desafía una comprensión unívoca de verticalidad, operando una nueva, la de la cabeza hacia la tierra en la que se movilizan y reorganizan tensiones e impulsos. Esta imagen, en la cual los pies se alejan de la tierra, genera una correlación entre el reposicionamiento corporal y la reconfiguración espacial provocando múltiples negociaciones que nos hacen inquirir: ¿desde dónde y cómo nos apoyamos?, ¿en qué espacio y cómo nos sostenemos? En efecto, hay una diferencia entre la acción de suspenderse y la sensación de observar un cuerpo suspendido. Sin embargo, un cuerpo en suspensión como hecho –ya sea como práctica o como lectura– brinda la posibilidad de reconocer nuestra posición en el mundo y reflexionar sobre la dinámica de fuerzas y afecciones en una situación.

Una ocupación distinta del espacio y una alteración en la utilización de los soportes modifican el trabajo de desplazamiento, la forma de transferir el peso, de repartir el esfuerzo, generando vínculos desiguales que reforman la concepción de la estructura espacial y de la organización del cuerpo. Estas disposiciones dan lugar a formas diferentes de estar en el cuerpo, por ejemplo, en horizontal, con el ombligo hacia el cielo, donde diversos centros energéticos participan en una escucha y activación particular con nuestra dimensión que, por ejemplo, ausculta, ¿qué está atrás?, ¿dónde sentimos la columna?, ¿cómo tocamos nuestro volumen? En el proceso de resituarnos se producen interpretaciones varias de planos, ejes y conformaciones que alteran la identificación de las direcciones en el espacio exterior y de las tensiones en el interior del cuerpo, alterando nuestra orientación y el carácter relacional al reconocer otra posibilidad de estar y de sentir. La suspensión como situación juega con una inversión de poderes y valores que encuentra un profundo y vasto campo coreográfico al labrar diversos estados corporales que cesan discursos uniformes manifestando inflexiones en las formas relacionales.



Así, distante de una proyección unívoca de la verticalidad que nos determina, de la lectura perpendicular que predomina, del punto alto como signo de autoridad y del cráneo como cumbre del cuerpo, ahondo, a través de la condición de estar suspendida, en elementos divergentes de sentirnos con el espacio y de impregnarnos en un tiempo plural. En la creación de la pieza coreográfica $\kappa()$ SA propongo una vuelta de coordenadas indagando en la falta de tierra -de los pies en el suelo- como soporte original, declinando el *estar de pie*, como una característica de la especie humana. Enlazada a una cuerda que me sujeta, ocupada en el dejarme derramar y/o en retomarme, busco en el vaivén, volcarme. Dando la cabeza a la tierra, diversos estados de gravedad toman cuerpo para rastrear: ¿dónde experimentamos nuestra incertidumbre?, ¿cómo aseguramos nuestros cimientos?, ¿qué entrañamos?

La pieza coreográfica indaga en la composición de lo que miramos a la vez que da cuerpo al giro de una situación de la cual somos parte: el temblor, la caída, el vacío.

Trastocar los ejes

Una alteración de eje suele estar causada por un desequilibrio. Pero la pérdida de equilibrio es también una oportunidad para dar lugar a un conocimiento no convencional que repare desde el sentir una potencialidad para reconfigurarnos. La práctica de diversas maneras de sostener nuestra arquitectura íntima hurga en inestabilidades, fuerzas, y fragilidades provocando un encuentro con vibraciones ignotas que nos preceden, nos dan historia y nos reconstituyen. Desde este planteamiento, emergen posiciones otras de concebir y de vivir el cuerpo



Fuente: Gabriela Téllez, 2022.

como fuente de saber. En $\kappa(\)SA$, bailar entre memorias íntimas y negociaciones públicas, da sustancia a la masa que nos compone, de forma celular y ancestral, ensayando una escucha de cosmogonías que conciben diversas formas de comprender y experimentar los mundos.

“Danzar al revés”, según la propuesta de Antonin Artaud (1975: 31), procede de un proceso metonímico; se trata de desafiar la supremacía del impulso vertical, de hacer que el cuerpo se tambalee y se doble por su propio peso para que reinvierta el *hacer tierra* cambiando nuestra relación con el mundo. Así, trastocar los ejes en $\kappa(\)SA$ permite verter los pesos del cuerpo para discurrir cómo volvemos a nosotras/os mismas/os: ¿cuáles inclinaciones nos remueven?, ¿cómo vivimos nuestro volumen?, ¿cómo nos mudan las relaciones físicas, críticas y poéticas que nos atraviesan? Y, ¿qué reside en el revenir?

La idea de volcarse al vacío agita variaciones sobre la comprensión y la sensación de inestabilidad ofreciendo un espacio transversal para hacer corpóreo el desplazamiento de referencias, más allá de las ortogonales. Danzar sin piso y sin muros, genera un emplazamiento insólito en el cual diversas tensiones se dan cita para crear formas de poner y de soportar el cuerpo. La experiencia entre el cuerpo que nos contiene y el cuerpo que contenemos toma profundidad y relieve al *lanzarse al vacío*, produciendo una ruptura con el tiempo que circula, cambiando radicalmente la relación con el espacio que nos configura y con el que nos recomponemos. El encuentro con el vacío como intersticio escinde, a la vez que gesta, resistencias y transita en un tiempo que deviene plural, construyendo una escritura coreográfica que experimenta lo oblicuo entre cuerpo y entorno, cruzando diversos estados de gravedad.



Fuente: Gabriela Téllez, 2022.



En este sentido, danzar al vacío propone dar vuelta a nuestra materia y trastocar la densidad de la sustancia tangible que somos para dar contenido al *entre*, a la porosidad y a los sentidos de las relaciones. En el despojarse de una superficie de apoyo (suelo o muro) emerge -quizá paradójicamente- lo que soportamos en nuestros cuerpos. Y en la búsqueda de fundamento se revela la magnitud de abrir los poros acercándonos a un intervalo que renueva proximidades, hacia la otredad y hacia nosotras/os mismas/os. Al tantear el vacío, requerimos acuerdos inéditos con nuestra arquitectura íntima lo que provoca participar en un juego de referencia entre la materia de los cuerpos y la materia de la superficie externa para elaborar cimientos y formas de retomarnos estando fuera del suelo.

En $\kappa(\)SA$, el trabajo con la cuerda visibiliza la ausencia de contacto con lo que nos sostiene lo cual crea una implosión de los estados de gravedad. Liberar el arraigo que nos da sostén instala al cuerpo en un estado que pulsa entre alturas inteligibles y late en profundidades como un modo de dar peso a nuestro sentir. En otras palabras, cuando el cuerpo que soporta el esfuerzo crea una distancia con el suelo como soporte, una sensación de flotación es atravesada por el vacío. Esta escritura sobre los estados del cuerpo revela la densidad de una arquitectura íntima que palpa una espacialidad del tiempo (Alarcón Dávila, 2015) asiendo la ingravidez.

Un abanico de formas posibles de tomar una posición que está intrínsecamente ligada al entorno emerge de indagar en los estados corporales lejos de la influencia de la gravedad habitual. Es decir, de un sentir incorporado y situado que está en transformación y desde el cual el mundo toma otra perspectiva. La exploración de posicionamientos en la escritura de $\kappa(\)SA$ se da a partir de la fluctuación entre los elementos relacionales -cuerpo, espacio, tiempo- en un flujo que navega de

la suspensión a la inmersión. El interés por el gesto no es sólo físico, ni de causa y efecto; la creación de movimiento revela una compleja relacionalidad -crítica y poética- de las potencialidades de un cuerpo que da gravedad al sentir para escribirse desde la experiencia. Este estudio coreográfico activa una experimentación precisa de densidad, aclarando persistencias y esfuerzos que suscitan nuevas formas de agenciamiento. Por ejemplo, removiendo un único sentido de flotación, que genera un contraste de esfuerzos en la amplitud de sensaciones que va desde quitarnos un peso de encima que experimentamos cuando el agua nos soporta, hasta la sensación de sujetarse en el aire. Este vaivén de sujeciones se complejiza en el ejercicio de profundidades, pues se trata de retomarse y de dejarse basculando sensaciones más sutiles como retomarse en la atmósfera líquida o enraizarse al vuelo. Es decir, que en el ir y venir entre el agua y el aire, la sensación de ingravidez y destierro devienen puntos de partida de la escritura coreográfica.

De puntos de partida...

Nací en una ciudad construida sobre un lago y crecí con la alerta de una tierra que tiembla y, no obstante, nos sostiene. El hecho de vivir en un lugar sísmico abrió mi comprensión de estabilidad y de la noción de movimiento que nos constituye y nos habita. Es decir, que el agua es punto de partida en varios sentidos: como el antecedente líquido que nos contuvo (la placenta), como origen subterráneo que oscila (la Ciudad de México) y, sobre todo, el agua está enraizada en mí como punto de partida de una búsqueda corporal de componer movimiento.

La práctica de nado sincronizado me enseñó, en el despojo de mi propio peso, a comprometer otros esfuerzos, por ejemplo, a impulsar el centro sin apoyo en los pies o, con la cabeza agua abajo,





Fuente: Gabriela Téllez, 2022.

liberar las piernas distantes de la superficie líquida. La relación lúdica de rezumar el cuerpo en una ingravidez inquieta ciertas convenciones que producen otras formas de impregnar cualidades en las maneras de sostenernos. Empujando el juego de darse al agua, las coordenadas se disipan, y referentes como derecha e izquierda se desbordan. Semejante a lo que sucede con las correspondencias en el aire: ¿arriba de qué?, ¿abajo cuando qué? Las fluctuaciones en el movimiento a partir del entorno, agua, aire o tierra, son elementos determinantes en esta investigación coreográfica porque se convierten en el punto de inflexión desde el cual el gesto se compone. La escritura de $K()SA$ navega entre el agua y el aire, sopesando los registros corporales y agitando otras formas de estremecimiento para recibir las oscilaciones que develen el pulso íntimo de una partitura coreográfica entre el cuerpo que se sumerge y el cuerpo que flota.

Extender las formas de sentir, como proceso coreográfico, entreabre una correspondencia con el contexto que compromete los estados corporales en un mecer constante entre el cuerpo que soporta-contiene espacio-tiempos al mismo tiempo que es soportado-contenido en espacio-tiempos. En $K()SA$, este sujetar el cuerpo se elabora entre apneas y respiraciones que reconfiguran de una forma plural el sentir provocando conexiones múltiples y centros energéticos no fijos. Entonces, nuevos vínculos – que palían el control como forma de precisión – permiten bascular el punto de vista y de partida, dilatando vibraciones que se expanden a la vez que se profundizan. El trabajo de disequilibrios en esta pieza coreográfica abre en la escucha de lo que sucede, un eco del sonido que precede, como un pre-movimiento que declara la potencialidad de lo que antecede exponiendo de manera concreta la densidad del cuerpo. La posibilidad de ampliar



los flujos relacionales como una hendidura donde la sensación que traspasa la estructura ósea cae del cielo y emerge de la tierra a la vez. De este modo, la circulación en el espacio y la espacialidad del desplazamiento reajustan límites más allá de sismos íntimos para dar cabida a la producción y movilización de sentidos plurales.

Suspender el cuerpo

Un deseo de verterse hacia la tierra que nos precede, de acercar el cráneo al cráter, con la respiración en el mundo de abajo, y con el corazón al vacío, hundir los pies al cielo, bien profundo.

La escritura de $\kappa(\)SA$ trata de conferir gravedad a las transformaciones de lo sensible, cultivando las cualidades de una potencialidad que encarna sensaciones diversas de duración. En el ejercicio de crear un estado de presencia ampliada, se generan nuevas conexiones físicas, críticas y poéticas en las cuales se tañe el paso incesante de una dimensión temporal. Un *ancho presente*⁷ que atestigua la profundidad plural de los tiempos que nos preceden, nos contienen y nos cohabitan, articulando la potencia de un tiempo presente que se ensancha y profundiza en la ampliación de las posibilidades relacionales. Bailar en otro plano - al suspender el cuerpo - trastoca la sensación de organicidad, incluso de organización del espacio y despierta otras sensaciones, de flotación y de aplomo que inquietan: ¿cómo un flujo que se crea, a partir de

un cambio de eje o de un desequilibrio, incentiva un reposicionamiento? Y, en este impulso, averiguar cómo la suspensión del cuerpo resitúa la arquitectura íntima en diálogo con la dimensión temporal. La exploración coreográfica de $\kappa(\)SA$ estimula en el espacio una presencia expandida en infusión con el tiempo. Una práctica de las potencialidades del cuerpo que sintonizan afecciones íntimas, pasando por los gestos que nos resisten y discurriendo entre tensiones que intentan soportar el espaciamiento del tiempo.

Ahí donde los poros se abren y escarban sentidos, rascando en lo disconforme para explorar la gravedad de los estados del cuerpo, la situación de suspensión se convierte en un lugar de experiencia que produce una calidad diferente de formas de disposición y relación con el mundo. En este marco, hemos reflexionado sobre las potencialidades del cuerpo trazando estrategias coreográficas que dinamizan y liberan diversos significados y sentidos a través de la experiencia de sostener nuestro cuerpo. Es decir, en el *qué* nos sostiene, el *cómo* y *con quién* nos sostenemos, se reconoce una toma de consciencia de una situación, que pasa por un lugar y por una perspectiva de tiempo, labrando sobre todo un proceso de toma de posición del sentir de un cuerpo. Enfoque en el cual no basta la voluntad, ni la práctica de la danza en sí misma y, según nuestra perspectiva, requiere una tecnología⁸, en el sentido de una práctica corporal que elabore un trabajo coreográfico como un entretejido activando un sentipensar que se experimente para reconstituírnos de manera íntima,

⁷ El ancho presente es, según el sociólogo Rolando Vázquez, una forma de concebir el tiempo en Chiapas, México que se acerca a lo que él llama el tiempo relacional (Barrera Contreras and Vázquez, 2016, p. 81).

⁸ Mårten Spångberg, concibe la coreografía como una tecnología que puede aplicarse a diferentes ámbitos y situaciones. La noción de tecnología se propone frente a la de técnica o herramienta. En efecto, una herramienta corresponde a una función

y a una técnica. Son conceptos direccionales diseñados para cumplir una tarea específica y medible. La tecnología puede entenderse como un entramado de posibilidades. No tiene un propósito específico, sino que tiene la capacidad de encontrar y activar el conocimiento apropiado para una situación determinada. La coreografía se convierte así en “una oportunidad para activar formas de navegación por el mundo: una forma de abordar y conducir la vida” (Spångberg, 2017: 364–367).



reconformarnos colectivamente y así, reconstruir una relacionalidad. Una tecnología que cultive la disposición entre nuestra arquitectura íntima y de las estructuras sociales, como un ejercicio que sintoniza política y poéticamente las relaciones con nuestra intimidad y con la sociedad, encontrando un grado de porosidad entre la situación determinada y las diferentes capas que nos constituyen.

La investigación sobre ¿qué nos sostiene y cómo nos sostenemos? insiste en un pensar coreográfico que en la práctica de co-construcciones relacionales genera conocimientos sensibles sobre nosotras/os mismas/os, las/os otras/os y el mundo. Este compromiso sensible con el tejido celular y social inscribe un esfuerzo por ampliar nuestras formas cotidianas de reorganización íntima y en la esfera social, poniendo de manifiesto el amplio campo relacional que la coreografía como disciplina puede ofrecer. Por ejemplo, a través del ejercicio de declinar escalas de negociación de la ocupación de un espacio, encarnando movimientos más libres que propaguen desplazamientos más conscientes. La propuesta es de activar nuevos paradigmas que incorporen mundos a través de escrituras corporales dando formas y fondos a nuestros sentires: ¿cómo pensamos, practicamos y damos peso a nuestra arquitectura íntima?

Lo que está en juego es un estado de cuerpo que toma cuidado en su corresponsabilidad con el mundo, de nuestros muertos, vivos y porvenires; encarnando un sentipensar que nos sostiene de manera singular y colectiva. Esta forma de impulsar la situación del cuerpo provoca reconstrucciones y reajustes que introducen circulaciones múltiples entre el trabajo físico, la movilización del pensamiento y los discursos críticos que se activan en el cuerpo. Precisamente, esta arquitectura íntima atraviesa un estado de presencia expandida como fuente de creación, conocimiento y sentimiento impeliendo los recursos relacionales para crear

otra forma de contacto con nosotras/os mismas/os y con el entorno. En otras palabras, afirma una *toma de cuerpo* que se posiciona en el mundo y sostiene nuestros cuerpos en conexión con un entorno. Así, desde este campo expandido de la coreografía, desarrollamos estrategias relacionales para experimentar el aprendizaje a través del cuerpo y suscribimos una apertura en la forma de poner el cuerpo que genera conocimiento a través de un pensamiento enraizado en la experiencia para descubrir nuevas formas de aprehender y de sentir el ser-en-el-mundo apostando porque la gravedad del sentir aporte relieves que compongan las escrituras encarnadas dando autenticidad a una reflexión situada.

Los interrogantes en los que se basa esta investigación están lejos de haberse agotado. Por un lado, porque no hay una única forma de experimentar el cuerpo, el espacio o el tiempo, de ahí la importancia de una enunciación situada y de una tecnología correspondiente y, por otro lado, porque son cuestiones ontológicas que no tienen una respuesta fija ni única. El empeño en reconstruir la arquitectura íntima nos ha llevado a atisbar cómo la experiencia sensible además de elaborar un estado corporal transmite un aprendizaje de la gravedad del cuerpo a través de la activación de sus potencialidades. Las escrituras corporales como forma de rozar diversos mundos hacen surgir otros planos de existencia, aprehendiendo la experiencia de lo sentido a través del cuerpo. En este resonar, desde el campo expandido de la coreografía se trazan fuerzas y fragilidades que buscan extender nuestra comprensión de nosotras/os mismas/os más allá del cuerpo singular, para ampliar desde las interrelaciones nuestras formas de sentir. En estas perspectivas, el presente estudio que tiene como médula la creación coreográfica $\kappa(\)SA$, busca extender el epicentro para convocar escrituras múltiples de arquitecturas íntimas comprometidas con un proceso que invita a dinamizarse y a reflexionar; a ser en la *toma de cuerpo* procurando una interpelación: la de sentir.



Bibliografía

- ALARCÓN Dávila, M. (2015). La espacialidad del tiempo: temporalidad y corporalidad en danza. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 37, 113–156.
- ARTAUD, A. (1975). *Para terminar con el juicio de dios y otros poemas*. Ediciones Caldén, Buenos Aires.
- BARRERA Contreras, M., Vázquez, R. (2016). Aesthesis decolonial y los tiempos relacionales: Entrevista a Rolando Vázquez. En: *Calle 14* revista de investigación en el campo del arte 11, 76–93.
- CVEJIĆ, B. (2019). A Physical Quest for Natural Rights, in: Steve Paxton: *Drafting Interior Techniques*. Culturgest, Lisboa, pp. 52–65.
- NÁJERA Coronado, M.I. (2008). El rito del “palo volador”: encuentro de significados. En: *Revista española de antropología americana* 38, 51–73.
- RODRÍGUEZ Blanco, E. (2011). Las mujeres que vuelan: género y cambio cultural en Cuetzalan. En: *Perfiles latinoamericanos* 19, 115–143.
- SCHÖNEICH, S. (2016). From Global Decisions and Local Changes: The ceremonial dance of the Voladores becomes UNESCO intangible cultural heritage. En: *Ethno* 36, 447–466. Disponible en: <https://doi.org/10.7202/1037617ar>
- SPÅNGBERG, M. (2017). Post-dance, an advocacy, in: *Post-Dance*. MDT, Stockholm, pp. 349–391.
- STRESSER-PÉAN, G. (2005). El Volador. Datos históricos y simbolismo de la danza. En: *Arqueología Mexicana* XIII, 20–27.
- URCID Serrano, J. (2006). Antigüedad y distribución de la danza de los voladores. Águilas que descienden, corazones que ascienden. En: *Arqueología Mexicana* 70–74.
- VIRILIO, P., Parent, C. (1997). *Architecture principe, 1966 and 1996, Architecture principe*. Ed. de l’Imprimeur, Besançon.

