

# *La puesta escénica interdisciplinaria como una forma de investigar en danza*

*SEGURA, Dulcinea / Área de danza del IAE-UBA - dulceduldul@hotmail.com*

*CERROTTA, Jennifer/ Área de danza del IAE-UBA – jenicace@hotmail.com*

*PAVANELLO, Iara / Área de danza del IAE-UBA - soyiarapavanello@gmail.com*

---

*Eje: XXV Jornadas Nacionales de Teatro Comparado - Tipo de trabajo: ponencia*

---

» *Palabras claves: danza argentina - movimiento - artista investigador – interdisciplina*

---

## **> Resumen**

En este artículo nos proponemos reflexionar acerca de cómo investigar desde y sobre el cuerpo que danza a partir de la figura del artista investigador, en un contexto donde las nuevas tecnologías y las redes de comunicación modifican la percepción de la realidad y la manera de espectral en las artes escénicas. Para eso, observamos cuatro puestas escénicas argentinas donde el proceso de investigación en danza se presenta desde una mirada interdisciplinaria, y nos preguntamos cómo dar cuenta de un proceso de investigación en el campo de la danza y el movimiento, al utilizar la propia materia con la que se investiga, para validar la producción de conocimiento desde su especificidad.

## **> Presentación**

Como bien expresa Jorge Dubatti, en los últimos años han surgido nuevos desafíos para la investigación en artes, planteándose la necesidad de re pensar los vínculos entre la práctica artística y el conocimiento. Siguiendo su reflexión, el pensamiento que el artista produce involucraría una mirada sobre el mundo, pero desde la singularidad de su quehacer específico. Sería desde allí que desplegaría su conocimiento y, en todo caso, su aporte a la sociedad. Tomamos, entonces, la figura del artista investigador en tanto artista que produce pensamiento a partir de su praxis creadora, de su reflexión sobre los fenómenos artísticos en general y de la experiencia en la docencia. (Dubatti, 2014)

Para este trabajo, elegimos cuatro obras coreográficas argentinas que, nos parece, dan cuenta de un recorte en la historia de la danza espectacular occidental, en un formato escénico. Seleccionamos estas creaciones de artistas investigadores locales ya que observamos que el tema investigado es puesto en escena mediante el movimiento y otros recursos provenientes de campos diversos como el audiovisual, la performance, el teatro, el archivo. A partir del análisis de estas obras desde la mirada de la interdisciplina

como una forma de investigar en danza, nos proponemos reflexionar sobre lo que sería su especificidad, pensando en la posibilidad de generar conocimiento con validez académica, sin recurrir a otras disciplinas.

Frente a la pregunta acerca de qué sería lo específico, nos proponemos, en un principio, indagar en el entrecruzamiento disciplinar de la danza con otros lenguajes escénicos y con otros campos de pensamiento como la literatura, la filosofía, la psicología, la antropología o la historia, para intentar develar aquello que le sería intrínseco. Luego deconstruir las maneras de abordar el cuerpo y el movimiento, para encontrar otros modos posibles de ser, de crear y de dar cuenta de los procesos de la investigación.

Sostenemos que, en ese modo de abordaje interdisciplinario, se produce una relación dialéctica entre la práctica corporal y el pensamiento que nos permiten reflexionar sobre la experiencia. En este caso las preguntas giran en relación a qué mundos puede expresar y desplegar el cuerpo que danza, cómo aborda la historia desde allí, cómo construye relato y crea poética. Todas cuestiones que nos hacen repensar cómo sería la exposición de una hipótesis de investigación emprendida desde lo corporal si entendemos que su materia es otra, se expresa de manera simbólica y metafórica, y muchas veces, no puede ser nombrada en palabras.

La idea del presente texto, entonces, es abrir preguntas hacia diversas formas de investigar, de plantear problemas, de esbozar resultados o acercamientos posibles, teniendo en cuenta la materia afrontada. Para ello, nos gusta tomar el concepto de rizoma, entendido como un modelo epistemológico sin líneas de subordinación jerárquica (Deleuze & Guattari, 1980), que nos sirve para pensar este vínculo entre los distintos elementos de la investigación. La concepción de que el rizoma carece de centro nos sirve para desjerarquizar los elementos al analizar las propuestas y observar, en un mismo nivel de compromiso, la convivencia del movimiento, el cuerpo, conceptos teóricos y otros recursos escénicos, en la que todos ellos se contaminan permitiendo crear, conocer y transformar el entorno.

Al indagar las posibilidades de la investigación en artes, encontramos una entrevista en donde Patricia Ávila, artista, docente e investigadora del Centro de investigaciones de la facultad de filosofía y humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba (Ciffyh), plantea que habría solamente aproximaciones acerca de esta área del conocimiento, cuyas preguntas podrían ser contestadas desde lugares “extra artísticos”. Mirar desde un lugar extra artístico supondría un doble trabajo para el artista que está interesado en investigar: el de ser quien es en el arte y aprender a ver el arte desde otras perspectivas y otras prácticas, como por ejemplo la escritura.

“Un pintor o una pianista tienen un saber sobre sus prácticas. Un saber enunciable, explicable, pero que normalmente se manifiesta en esa misma práctica. Tienen conceptos, premisas de trabajo, modelos de orden, llegan a resultados, cumplen objetivos, etcétera. Pero dentro de ese espacio, que es el obrar en arte, se enuncia y se practica de un modo diferente al del

investigador en ciencia. En otra lengua digamos. Aprender a investigar implica acceder no sólo a métodos sino a formas de pensar y expresar el pensamiento.”(2010: s/p)

Ávila considera que la investigación en artes está tradicionalmente ligada a la historia del arte, a las ciencias de la percepción o a la estética, lo que daría preeminencia a disciplinas como la historia y la filosofía o a la semiótica en ciencias sociales y ubicaría a la investigación fuera de las prácticas artísticas en sí y de un conocimiento específico de lo artístico. Sostiene que el campo ‘propio’ del arte ya estaría atravesado por la interrelación disciplinar y que “todas las preguntas que uno se podría hacer sobre arte que busquen una respuesta en términos explicativos, racionales, como supondría la investigación, pueden ser respondidas cuando son miradas desde lugares extra artísticos”. (2010: s/p)

Si observamos el campo del arte actual, podemos ver que coexisten diferentes disciplinas y lenguajes en las creaciones. Los formatos permean sus límites y nos encontramos con propuestas que no pueden ser definidas taxativamente. De acuerdo a la autora, la interdisciplina sería necesaria y útil para la investigación en artes, una forma de poder dar cuenta de un proceso atravesando los parámetros del propio ámbito para acceder a espacios que validen la creación artística como productora de conocimiento. Recurrir a otros campos colaboraría con la investigación en el arte, brindando herramientas para su validación científica.

Si pensamos en la figura del artista investigador, podemos atender lo que sostiene la docente colombiana Sandra Liliana Daza Cuartas (2009) sobre la investigación - creación en las artes hoy. Ella observa que es un método muy utilizado por las instituciones académicas artísticas y propone un acercamiento sobre las principales características al ofrecer las que debe poseer un creador como investigador. Daza Cuartas sostiene que esta forma de la investigación - creación aún no está considerada como un método propio del campo de las artes, sino que

“es una manera a través de la cual el campo del arte pretende: a) estar al nivel de la comunidad académica y científica frente al debate sobre la generación de conocimiento desde el campo de las artes, b) consolidar una comunidad académica artística para las artes, tarea ardua y difícil, por el pensamiento generalizado de que el artista es individualista y solitario, y por esta razón se le dificulta crear comunidad y c) esta forma investigativa toma prestados métodos de investigación de las Ciencias Sociales, hecho que ha traído consigo que la comunidad artística asuma la investigación - creación como un método investigativo propio.” (2009:74)

Frente a lo anterior, Daza Cuartas plantea si la investigación-creación en el arte puede ser considerada un método generador de conocimiento, para lo que menciona tres elementos presentes en el acontecer del Arte que son: el sujeto creador o artista, el objeto o práctica artística y el espectador o público que recibe la propuesta, términos que según ella, han cambiado dependiendo la época. Toma como ejemplo a dos artistas que concentraban en sí mismos un saber extra artístico: Leonardo Da Vinci y Miguel Ángel, ambos creadores e inventores que en su quehacer reunían elementos que acercaban el arte y la ciencia. La

autora señala a la perspectiva como uno de los conocimientos que producía el arte y que servían a la ciencia, porque daba cuenta de la comprensión de la tridimensionalidad del espacio físico en el plano bidimensional.

Ya en el siglo XX, la protagonista sería la obra de arte y el valor del Guernica de Picasso, por ejemplo, radicaría en lo que logró representar para la cultura española en una época de convulsiones y problemáticas civiles. Según su parecer, la importancia de esta obra residía en lo que transmitía o comunicaba, en que generaba un conocimiento sobre el contexto local desde su materialidad, para quien estaba en frente de ella.

De acuerdo a su pensamiento, en esta época el arte ya no interesaría por lo que representa o puede significar, sino por las múltiples relaciones, posibilidades y experiencias que ofrece a quién la percibe, o las conexiones que puede tejer el participante a través de ella. Es decir, toda la significación que presenta a quien es espectador y participa del evento. En esas circunstancias, el arte tendría la capacidad de producir emociones además de generar nuevos acontecimientos tanto para quien la crea como para quien la presencia, siendo detonante de nuevas experiencias que le permitirían a este último, ser co –creador. Esto es lo que traería nuevos aprendizajes y conocimientos.

En el camino de transformación del arte a lo largo de la historia, es la academia, la institución universitaria, quien entra a validar los discursos originados fuera de ella en la práctica creativa, proponiendo la investigación – creación como método investigativo propio de las artes. Pero entonces, ¿puede ser considerado el proceso de creación de una obra artística como producción de conocimiento? En este punto, según Daza Cuartas, aún no es suficiente la valoración por parte del ámbito académico respecto a la materia que el arte mismo investiga.

De acuerdo a lo que sostiene la docente en su artículo, las características principales que se presentan en el creador-investigador son la imaginación y la creatividad, y

“ambos son elementos difusos para el método científico, ya que estas son sinónimo de desorden y parten de la irracionalidad; a pesar de que muchos teóricos reconocen el papel de la experimentación en las artes, algunos de ellos no están satisfechos con que tal experimentación sea movida principalmente por la intuición, o la imaginación o la creatividad, porque tales recursos responden a un proceder desordenado o irracional” (2009:76)

Sin embargo, de la imaginación, la creatividad o la intuición, se nutre también el investigador científico para dar rienda suelta a su deseo de conocimiento, pues son el impulso que orienta las hipótesis que se plantean tanto al momento de crear como en el proceso investigativo.

El primer reto que tiene el creador - investigador es atravesar sus propios esquemas para proponer unos nuevos y diferentes, y una de las principales características en la investigación es romper paradigmas. Sin

embargo, los métodos de investigación en las ciencias y humanidades no han tomado esta cualidad, que consideramos fundamental a la hora de investigar.

Daza Cuartas postula que en los procesos creativos que el arte proporciona al creador, se desarrolla una cierta capacidad y transformación del ser, a partir del conocimiento de sí mismo, por lo que la investigación – creación podría proporcionar conocimiento para otros.

La pregunta sería: ¿qué pasa si el objeto de conocimiento es el mismo ser, sujeto y objeto a la vez?

“Es la posibilidad que presenta la creación en el arte como forma de investigación y generación de conocimiento del propio accionar humano, desde una nueva forma de investigar en donde el sujeto sea objeto de estudio y sujeto investigador a la vez, es decir, arte y parte del problema a investigar. En donde no es solo el producto (obra de arte, práctica artística), lo relevante, sino también el proceso de transformación que sufre el creador y los sucesos que se presentan a través de la investigación.” (2009:77)

Pero añade que para que la práctica del arte sea considerada investigación debe cumplir con una sistematización rigurosa, los resultados deben ser publicados y compartidos por la comunidad artística, lo que todavía sucede pocas veces. Vamos a observar los procesos.

### *La interdisciplina en la puesta escénica coreográfica*

La danza para expresar o comunicar se vale de distintos recursos. A continuación, vamos a atender a un grupo de obras que se proponen un desarrollo escénico, desde una pregunta hacia el interior de la historia de la danza. Estas obras cuentan con cierta validez dentro del ámbito de la comunidad artística por tratarse, en su mayoría, de bailarines y coreógrafos reconocidos dentro de lo que podríamos denominar el ámbito de la danza contemporánea porteña, no oficial. Es el caso de *El laberinto de la historia*, de Carla Rímola y Laura Figueras (2015), *María sobre María* de Lucía Llopis (2016), *Boceto para la siesta de un fauno*, de Mariela Ruggeri (2017) e *Isadora Sur*, de Carla Rímola (2017).

Todas las obras citadas son coreografías argentinas estrenadas en los últimos cinco años que plantean a nivel escénico cuestiones históricas de la danza y las desarrollan utilizando recursos de otros campos disciplinares, con apoyo en material de archivo, documentación y asesoramiento especializado. Las abordamos a partir del enfoque interdisciplinario y los vínculos con otros campos teóricos donde el objeto de estudio son los propios artistas y su disciplina.

Observamos que las propuestas toman como punto de partida un componente histórico que puede ser bien la forma de bailar y expresarse de una artista, que además desarrolló un método (el caso de la danzaterapeuta María Fux y la obra *María sobre María*), bien la reconstrucción y el estudio de un fragmento de historia de la danza argentina (*El laberinto de la historia* y su relación con los bailarines del

Colón) o de la danza espectacular europea (los casos de Boceto para la siesta de un fauno y su vínculo con la pieza de Nijinsky o Isadora Sur y su relación con Isadora Duncan).

En las cuatro obras argentinas mencionadas convergen diferentes lenguajes que ahondan en la búsqueda de elementos de archivo para reconstruir o emular desde la danza en el presente. Lo hacen mediante el movimiento de los cuerpos en el espacio y también, en su mayoría, toman la palabra y le dan voz a su búsqueda e investigación. Para ello, se apoyan en relatos, en imágenes audiovisuales proyectadas en la escena o en voces en off que forman parte de materiales de archivo. En todas hay un juego con el tiempo. Pasado y presente se entrecruzan para dar cuenta de aquella danza del pasado que ahora es presente y se resignifica, y donde “la imagen es la superficie en la que confluyen diversos registros. Lugar de cruces y desfases infinitos en el que se encuentran, en tanto efectos de circulación, objetos, sujetos, lo expresado, lo siliente, la intención, así como la falta de ella, el presente y el pasado.”(Castillo, 2015: 59). Una manera de escenificar lo investigado mediante la imagen viva de los cuerpos presentes y la imagen de archivo, para repensar el lugar del cuerpo que danza en esa brecha temporal que abre el devenir del pensamiento histórico. Estas obras reflexionan sobre lo efímero, la finitud, la memoria y el acervo cultural, mediante esos cuerpos que evocan y traen al presente, otra época y parte de su historia como disciplina y como cultura, cuestiones que vuelven concretas, mientras danzan.

› ***El laberinto de la historia (Carla Rímola y Laura Figueras, 2015)***



Esta obra presenta un laberinto en donde se reviven hechos y sucesos de la historia de la danza, en relación al Teatro Colón. La propuesta pone en juego ideas y visiones del mundo del pasado a través de los cuerpos de los bailarines del presente. De alguna manera, las directoras se proponen revitalizar el pasado cristalizado en una obra de danza documental para poner en valor el pasado, revisitarlo, repensarlo y confrontar con él en el presente. Ellas se preguntan qué artistas, qué proyectos e ideas habitaron el Teatro Colón, y qué se puede percibir hoy del valor simbólico que representa este espacio en el acervo

cultural de nuestra memoria colectiva. Todo ello presentado mediante la danza, voces en off, material de archivo y el relato de una narradora.

El laberinto de la historia hace alusión a la arquitectura donde se lleva a cabo la obra y además a la historia de la danza. Es un recorrido espacial, ya que transita de un lugar a otro, y a su vez es un recorrido por la danza donde los hechos históricos no se muestran lineales, sino de manera laberíntica. También es un recorrido por los cuerpos, donde la historia atraviesa tanto los cuerpos de los artistas que pasaron por el Teatro Colón, como los cuerpos de los intérpretes en escena. La propuesta es guiada por momentos por una narradora que lleva a transitar la experiencia como la voz en off de un documental. También utiliza el recurso audiovisual. En las proyecciones se pueden ver a los bailarines del Teatro Colón que realizan sus danzas, mientras los que están en escena bailan evocando aquella representación.

El recorrido de la investigación que toma forma en la obra escénica se plantea explícitamente, mediante esos otros recursos que son necesarios para dar cuenta del proceso del que parte justamente el trabajo, que es el material del archivo del teatro.

### › **María sobre María (Lucía Llopis, 2016)**



María sobre María es un solo donde María Kuhmichel, dirigida por Lucía Llopis, dialoga con María Fux. De esta manera, conviven dos generaciones de bailarinas, ambas llamadas María, donde en la más joven habita el legado de la mayor, la gran bailarina María Fux, un ícono de la profesión, pionera de la danzaterapia. El cuerpo y los movimientos de aquella, están atravesados por Fux y permanecen en un diálogo constante en la obra.

En un juego con la historia en la danza y a la vez, con la presencia del cuerpo en escena, que no puede escapar a su ser siempre presente, Kuhmichel se pregunta, a través del movimiento y también de las palabras, cómo ser ella misma pero sin dejar de lado el legado de Fux. Lo hace a través de una coreografía

minimalista con una silla, el audio de una entrevista con la propia Fux y un ejercicio donde les pone nombre a algunos movimientos que identificó en coreografías de Fux y que intenta reproducir.

El uso de esos recursos le sirve para poder desarrollar el tema investigado que, una vez más, pone en tensión el tiempo histórico a través del cuerpo en escena contraponiéndolo a un cuerpo ausente que se presentifica mediante el archivo audiovisual, a sabiendas que “la imagen que tenemos de nuestro propio cuerpo se construye en una relación dialéctica con el mundo. Objetos, otros cuerpos y significaciones, participan en la construcción de nuestra Imagen Corporal- y de algún manera están contenidas en ella- y se presentifican en nuestras interacciones actuales con el mundo.” (Guido, 2009:77)

### › ***Boceto para la siesta de un fauno (Mariela Ruggeri, 2017)***



Boceto para la Siesta de una Fauno es una pequeña historia inspirada en La siesta de un Fauno de Vaslav Nijinski. Una narradora se propone dilucidar cómo fue el proceso de creación de la obra evocando con su relato a los personajes de la historia, que son Vaslav Nijinski y su hermana Bronislava Nijinska, y va tejiendo la trama que devela los problemas que atravesaron durante la creación.

En escena se pueden ver dos intérpretes y una escasa escenografía: cinta papel en el piso que delimita algunos bordes, una silla y una pelota. Si bien utilizan la palabra para relatar algunos datos históricos de Nijinsky y su obra, el mayor desarrollo de investigación se produce en los movimientos de los cuerpos. A través de ellos, los intérpretes buscan nuevos contenidos y diferentes formas de expresarse, así como buscaba Nijinsky en su propuesta. Vemos que en esos movimientos, los cuerpos presentes buscan alejarse de la danza clásica, adoptando distintas linealidades y curvas, mientras conversan sobre los pasos mismos que realizan en ese tiempo presente.

“La investigación y reflexión en el trabajo expresivo y creativo tiene como objeto la vivencia propia del ser, su cuerpo, sensibilidad, intuición, movimientos que posibilitan un saber del cuerpo, de la creación y sus procesos.” (Mena Rodríguez, 2007: 42). Como espectadores somos testigos de esos cuerpos que investigan y crean, ubicándose en el centro de su proceso de análisis y a la vez, de posible respuesta a su búsqueda en la reconstrucción que propone la investigación. Los cuerpos, la voz, los elementos en escena,



son los materiales a través de los que la misma se presenta. “El cuerpo se convierte en laboratorio de investigación. Esta investigación de la acción produce un saber práctico y teórico desde una decisión personal, que permite reformular los conocimientos necesarios para abordar la experiencia y los procesos expresivos-creativos.” (2007: 42)

› ***Isadora sur (Carla Rímola, 2017)***



Isadora Sur propone un espacio de anclaje para abordar la figura de Isadora Duncan. Tal como expresa la autora, pretende ser un punto de encuentro donde hacer converger todos los tiempos. Esa “danza del futuro” que Isadora postula y que ahora es parte del pasado, y ese pasado como artífice de una danza construida en el presente. Carla Rímola se pregunta sobre las contradicciones y tensiones que se presentan y sobre los sentidos que se le pueden dar hoy a su danza y a sus ideas.

De esta manera se despliegan imágenes proyectadas y textos que la protagonista relata en escena, porque además de realizar sus solos de danza, utiliza la voz. A través de ella da cuenta de parte de su investigación: cómo fue la visita de Isadora a la Argentina, cómo es su danza y qué nuevos sentidos puede tener hoy. Y por el otro lado, aparece el lenguaje audiovisual: proyecciones que muestran parte de la vida de Isadora y que la bailarina interviene con su propio cuerpo al representar las poses de las fotos de Isadora por delante de la pantalla.

En esta obra, el material de archivo está puesto en escena y es lo que estructura el desarrollo de la misma. De manera poética, con sus movimientos fusionados con las proyecciones y el texto, la intérprete muestra cómo fue el proceso de investigación expuestos en la escena misma, para poder apreciar su material desde una perspectiva artística.

Por otro lado, cuando Carla Rímola se ubica delante de la pantalla y coincide en la pose de alguna foto de Isadora, juega con esa alternancia en el tiempo, donde ella interpreta a Isadora y la trae al presente, a nuestro presente, sin perder la referencia a aquella danza del futuro (que ahora es pasado) de Isadora Duncan. Como dice Castillo “la imagen es un afuera del tiempo que se expone, paradójicamente, en el tiempo.” (2015: 61).

## › ***Hablar de lo específico de la danza***

Luego de haber pasado por el análisis de estas experiencias de investigación artística en danza, donde las propuestas reflexionan sobre momentos históricos de la danza espectacular occidental echando mano de otros recursos, volvemos a preguntarnos si es posible dar cuenta de un proceso de investigación desde la propia especificidad de la danza. Para ello, nos interrogamos acerca de qué sería eso específico.

Para desplegar esta pregunta tenemos que comprender cuáles son los saberes que legitiman la investigación en danza o, si en todo caso, habría representantes legítimos que aprueben o designen aquello que es correcto o no en un proceso creativo. Tal vez, en los diferentes modos de transformación, des-jerarquización, quienes investigan desde el movimiento transforman modos operandi de construir y de-construir el saber. En un primer plano, quizá puede ser desarmar lo previo, es decir, ciertas maneras que estructuran pensamiento, sentimiento y acción, para recrearlas y posibilitar la oscilación de estructuración –desestructuración que habiliten nuevas posibilidades dentro de sí mismo. Por otro lado, hay que observar que un cuerpo es ante todo un cuerpo social, un cuerpo inscripto en un tiempo, en una historia que tiene rastros, huellas. Quien investiga en danza oscila en estos movimientos de hacer consiente lo inconsciente, de estructuración-desestructuración, donde abre preguntas sin esperar llegar a conclusiones o certezas, ni aspirar a construir sistemas cerrados. Entonces, la investigación en danza trata más de abrir interrogantes que llegar a respuestas fijas.

Volviendo a lo específico de la danza, podríamos nombrar una multiplicidad de asuntos que no poseen jerarquía, porque no hay asuntos en “lo corporal” que sean más relevantes que otros, sino más bien muchos que se mezclan, se entrecruzan. Están aquellos dados por una cultura en una sociedad determinada, que constituyen al sujeto como tal, pero también está, en el trabajo con el cuerpo, lo perceptual, la sensopercepción, es decir, el registro del propio cuerpo en lo que hace a la interocepción y a la exterocepción, (sensaciones que van desde el interior hacia afuera o desde el exterior hacia adentro, y que estimulan el sistema nervioso), que es un recurso del cual se abastece la investigación en danza.

En este aspecto es importante aclarar la diferenciación entre imagen y esquema corporal, en tanto que esquema alude a lo ya dado, el cuerpo físico como tal, e imagen es la representación del cuerpo que da cuenta de aquello que es singular, atravesado por la representación del sí mismo de cada individuo. Estos dos aspectos dialogan con los propios intereses, ideologías y subjetividades. Entonces, ¿es posible legitimar este saber? Cuando las percepciones intervienen en un proceso creativo o son fuente de abastecimiento casi primordial, volvemos a plantearnos cuáles serían los asuntos de la danza y si hay asuntos que den cuenta de una especificidad. Cuestiones que no podemos responder con certeza, pero sí podemos pensar en ese cuerpo que no se desliga de un contexto y cuyo entramado se pone en tensión al investigar en danza. “(...) así, la rebelión del cuerpo es también la de la imaginación. Ambas niegan al

tiempo lineal: sus valores son los del presente. El cuerpo y la imaginación ignoran el futuro: las sensaciones son la abolición del tiempo en lo instantáneo, las imágenes del deseo disuelven pasado y futuro en un presente sin fechas.” (Matoso, E. 2001)

Quizás algunos procesos, como los analizados en este escrito, tomen como disparador temas históricos, episodios, hechos, que pueden ser traducidos en lenguaje corporal y se acompañen de otros recursos escénicos para desplegar la investigación. Pero también podemos encontrar otros que se interesan en aspectos más kinéticos del cuerpo propiamente dicho, es decir, la piel, la envoltura, o la pasividad, quietud, los apoyos, el binomio dolor-placer, el tocar o ser tocado/a, cuestiones que brindan la posibilidad de construcción de imágenes que simbolizan y sería desde allí, entonces, que puedan devenir en instancia comunicativa, es decir texto, trama, red, ya que el cuerpo “es siempre narrador-narrado por la realidad social que lo construye, su propia historia personal y el imaginario social que es soporte primordial de todo contexto” (Matoso, E. 2001)

### › ***A modo de cierre***

La investigación en danza nos confronta también con la imagen visual del cuerpo. En ese sentido, en una cultura donde hay una sobre valoración de la imagen, relacionada con una belleza estandarizada y ligada a un supuesto ideal de felicidad, ¿qué lugar ocupa el cuerpo? Es más, ¿cómo la sensación de poseer un cuerpo podría ocupar algún lugar legítimo en ámbitos académicos donde todavía pareciera predominar una perspectiva cartesiana de cuerpo escindido, cuerpo fragmentado? Si continuamos con el paradigma de la simplicidad donde “el pensamiento objetivo ignora al sujeto de la percepción debido a que se da a sí mismo el mundo ya hecho, como medio contextual de todo posible acontecimiento y trata a la percepción como uno de estos acontecimientos” (Merleau, p. 1970) ¿cómo validar aquél conocimiento que proviene de la complejidad difusa de lo corporal? Entonces nos preguntamos, volviendo a la producción de conocimiento desde el arte y específicamente desde la danza, ¿cuáles son los criterios hegemónicos de la razón, la verdad y el poder?

El artista o creador investigador en danza busca crear un campo de saber abierto, donde los conflictos son una fecunda siembra de dudas, los interrogantes y las diferentes búsquedas abren un surco a la multiplicidad de miradas y respuestas posibles. Dan paso al cuestionamiento, lo oculto, lo innombrable, las fuerzas de los deseos.

Muchas veces, el recurso de lo interdisciplinar forma parte de la búsqueda del artista en un mundo donde la complejidad y la extensión de los bordes entre las disciplinas llevan a experimentar con otros campos. Pero otras veces, recurrir a otros campos es un intento de validación científica en un ámbito donde aún la

imaginación, la creatividad, y todo aquello que resulte difuso, no medible ni objetivable, no cuenta con el prestigio de conocimiento para la comunidad científica.

## Bibliografía

- Ávila, Patricia. (2010) "La investigación en artes". (<https://ffyh.unc.edu.ar/ciffyh/la-investigacion-en-artes/>) Consultado por última vez el 30/11/2019.
- Castillo, Alejandra. (2015). *Imagen, cuerpo*. Buenos Aires, La Cebra.
- Daza Cuartas, Sandra Liliana. (2009). "Investigación - creación. Un acercamiento a la investigación en las artes". *Plumilla Educativa*, Vol. 6, N°. 1, 2009 (Ejemplar dedicado a: Diciembre), págs. 73-79.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1980). *RIZOMA (MIL MESETAS 1980)*. Paris, Minuit.
- Dubatti, Jorge. (2014). *Filosofía del teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires, Atuel.
- Guido, Raquel. (2009). *Cuerpo, arte y percepción. Aportes para pensar la Sensopercepción como técnica de Base de la Expresión Corporal*. IUNA Instituto Universitario Nacional del Arte.
- Matoso, Elina. (1992). *El cuerpo territorio escénico*. Buenos Aires, Paidós.
- Mena Rodríguez, María del Carmen. (2009). *El cuerpo creativo. Taller Cubano para la Enseñanza de la Composición Coreográfica*. Buenos Aires, Balletin Dance Ediciones.
- Merleau Ponty, M. (1975). *Fenomenología de la percepción*. Buenos Aires, Península.

## Videografía

- Boceto para la siesta de un fauno (Mariela Ruggeri, 2017) [https://www.youtube.com/watch?v=NMnphfx\\_vaY](https://www.youtube.com/watch?v=NMnphfx_vaY)  
<http://www.alternivateatral.com/obra53241-boceto-para-la-siesta-de-un-fauno>  
<http://leedor.com/2017/09/08/boceto-para-la-siesta-de-un-fauno-mariela-ruggeri/>
- El laberinto de la historia (Carla Rímola y Laura Figueras, 2015)  
<https://www.youtube.com/watch?v=aHvyfHqWX4M>  
<https://www.youtube.com/watch?v=uc7Z3dkXbfM>  
<http://www.alternivateatral.com/obra37437-el-laberinto-de-la-historia>
- Isadora sur (Carla Rímola, 2017) Material brindado por la autora  
<https://vimeo.com/223180309>
- María sobre María (Lucía Llopis, 2016) Material brindado por la autora.