

Juan Misonnave y Mariano Dagati (3/2019) “Entrevista a las integrantes de Piel de lava”. Revista Invisibles: Sección “Teatro”. URL: <http://www.revistainvisibles.com/entrevista-piel-de-lava.html>

Ludditas Sexuales. 2013. “Ética amatoria del deseo libertario y las afectaciones libres y alegres”. Editorial Milena Caserola. Buenos Aires.

Valle, Agustín Jerónimo (24/7/2019) Nota: “Chicas en Banda”. Revista Crisis: Sección “Críticas y Ficciones”. URL: <https://revistacrisis.com.ar/notas/chicas-en-banda>

Yaccar, Ma. Daniela (14/2/2019) “Para nosotras, el grupo es una posición política”. Página 12: Sección “Cultura y Espectáculos”. URL: <https://www.pagina12.com.ar/174864-para-nosotras-el-grupo-es-una-posicion-politica>

binary gaze of bodies and genders influence our performance? Are we aware of it? Are we interested in breaking this look from acting? This research aims to put these questions in tension.

Keywords: Gender - body - showing - performance - binarism - education

Resumo: Como o debate de gênero se apresenta na formação de atuação da Província de Buenos Aires? O olhar binário heteropatriarcal de corpos e gêneros influencia nosso desempenho? Estamos cientes disso? Estamos interessados em quebrar esse visual da atuação? Esta pesquisa visa colocar essas questões em tensão.

Palavras chave: Gênero - corpo - atuação - performance - binarismo - educação

(*) **Camila Paz Balletero:** Actriz y docente de teatro recibida de la Escuela de Teatro de La Plata. Es escritora, cantante y bailarina.

Abstract: How does the gender debate appear in the acting training of the Province of Buenos Aires? Does the heteropatriarchal

La transformación corporal en la encarnación de narrativas coreográficas

Fecha de recepción: septiembre 2021

Fecha de aceptación: noviembre 2021

Versión final: enero 2022

Cintia Borges Carreras (*)

Resumen: El cuerpo, núcleo vertebrador de lo contado desde la acción de su propia expresión, revela paradigmas de un narrar poético, deformado en la alteración de los sentidos que lo constituyen. La metáfora de la acción metamórfica de hacerse cuerpo coreográfico guiará aquí un discurso teórico sobre la acción de danzar.

Palabras clave: Narrativa coreográfica – contar – sentidos – percepción – metamorfosis

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 90]

1. Introducción

“Las imágenes son, hoy, los elementos de prueba de una realidad que sigue siendo evanescente” (Le Breton, 2002, p. 193). Se hacen relato al mostrar un estado de la existencia que se agota en su propia renovación, que porta una gran cantidad de simbolismo al ser interpretable desde la mirada. En este detenimiento de lo observable, cuando lo que capta el ojo adopta la forma de danza –como una ilusoria no presencia dada la sensación de espejismo en la vaporosa entidad de su figuración–, ¿qué se cede a la apertura exegética de lo exhibido a través de un mover compacto pero diversificado entre las curvas del arte?

Para dar respuesta a esta cuestión que erige en sus cimientos pensar la imagen escénica de lo danzado, nos remitimos al cuerpo como gestor de las dinámicas que operan en cualquier estructura coreográfica. Y de nuevo, a Le Breton (2005), en referencia a una de las definiciones que contemplan una danza que es lenguaje en la incorporación de un discurso encarnado, dice el antropólogo:

“La danza es la invención de un mundo inédito, de apertura a lo imaginario, una fuga fuera de los imperativos de significación inmediata” (Le Breton, 2005, p. 106). ¿El tipo de mover que acontece en el escenario es arrebatado de la simbología que lo precede? O, por el contrario, ¿preserva este los estigmas de lo narrado en el lugar que ocupa como sujeto dado a la subjetividad?

El cuerpo escénico es un espacio de representación abierto a la deconstrucción de identidades, a la fragmentación de lo codificado en los parajes de la sociedad, a la recomposición de los afectos o a la re-conexión de los entresijos comunicacionales entre lo que se halla en su ser y lo que comporta el mundo significativo de un afuera, que es también adentro. La corporalidad en la danza ha de pensarse más allá de las exigencias biomecánicas de ejecución técnico-estética, traspasando cualquier rigidez en la capacidad de articular movimientos *desde* una escena que enmudece y desvela en su silencio un contar. La entidad del bailarín como artista del mover danzado altera su propia imagen corporal, para hacer-se ver en un espacio

de representación dramática en el que se recomponen narrativas. En la acción de bailar, se refleja una red de significación kinestésica, que ha de ser interpretada para que lo creado en la escena trascienda la individualidad perceptiva hacia una totalidad no limitante.

Esta lectura activa la interdisciplinariedad de los métodos epistémicos utilizados para abordar respuestas en el decir de la danza. Susan Leigh Foster (2005) entiende su encarnación corpórea como un narrar perpetuo, susceptible de mostrar discursos de género, de colonialismo, de histórica política o de estética. Es por esta capacidad reconocida en la teoría académica de este arte (Banes, 1998; Middel, 2007; Adshead-Lansdale, 2008; Jones, 2013) por la que la diversidad de los métodos analíticos utilizados favorece el discernimiento de contares no reducibles a la exposición de un argumento, pero que, además, encuentran en este sistema una red conceptual significativa. “Margarita Baz (1996, p. 212) en *Metáforas del cuerpo. Un estudio sobre la mujer y la danza* escribe: ‘El discurso es trama porque es estructura, es tejido, es sostén: las dimensiones elegidas son, entonces, hipótesis sobre el contenido latente del texto’” (Yaghen-Vial, 2002, p.153). Se parte asimismo de la premisa de que no hay en su sistema dramático una ruptura del comunicar como supuesto patente –dadas las funciones estéticas del arte coreográfico–, por su proceder intencional en los mecanismos de la percepción. De este modo, la hipótesis de la investigación se construye ante la necesidad de una apertura teórica alrededor de la imagen de un cuerpo, no tanto sociológico o antropológico, como estético-discursivo, promotor de narrativas en la dramaturgia coreográfica. Esta corriente reflexiva en torno a un indagar corpóreo tiene como objetivo la interpolación de la percepción asignada a las obras de danza, dinámicas del mover, a partir de las cuales se construyen los textos de un contar metamórfico. En este sentido, nos concentraremos en mostrar a un cuerpo que huye del estatismo discursivo, no por accionar el motor del movimiento en su presencia escénica, sino por resultar la danza una acción poética que narra. Las transferencias de este tipo de contar involucran a un espectador que escucha a través de estímulos sinestésicos una voz no verbal, que compone imágenes diluidas en una dimensión espaciotemporal no reproducible en su exactitud. “These bodies celebrate a breathtaking physical accomplishment. They dance out an ethereal realm of perpetually vanishing perfect forms” (Leigh, 2005, p. 1). Yaghen-Vial (2002, p. 154) habla de esta extensión como una realidad que es conformada, que huye de la artificialidad pues toma su material de una vivencia artística. Paul Valéry (2001) en su texto *Filosofía de la danza*, ya contemplaba la incorporación de una acción intencional de su mover en la compenetración de ambas entidades dimensionales –tiempo y espacio–, en una realidad que es *otra* en su plenitud. Un “espacio-tiempo”, dice Valéry (2001, p. 46), que no es espejo de ese mundo en el que habita la cotidianidad por constituir los bailarines una duración no perdurable, compuesta de energía inmediata (Valéry, 2001, p.48), pero que se hace mover en su bailar.

La imagen de lo representado se graba en la retina al subjetiva la sombra de su mover en una presencia viva ocupada por lo que Gilpin (2005) denomina *performance*

space (p. 111), y en donde se captura la conciencia vivificada de los sentidos del artista. Este espacio performativo se nutrirá de paradigmas evocadores por los que ilustrar el discurso que nos ocupa en el presente artículo.

La elección de cada coreógrafo mencionado en las líneas que siguen se justifica por comportar en su significación, los paradigmas idóneos para entrelazar la praxis danzada con su propia teoría. La reflexión empírica de lo evocado a través de la acción del mover corporal en el espacio cercado por el imaginario del artista, refleja por sí misma la diversidad de narrativas encarnadas en los ballets. Al entender que en su heterogeneidad prima el cambio versátil de su estructura, el uso que se hará de la metáfora mítica que la *Metamorfosis* de Ovidio lega a la cultura, pretende ser la imagen sugerente de la asimilación significativa de un narrar dentro de la dramaturgia coreográfica. Transformar, mutar, desfigurar, deformar, mudar, distorsionar, transfigurar, dislocar, alterar, metamorfosear, mutilar, deformar sobre la acción que el cuerpo asimila en la expresión de contares danzados; ¿son estas las consecuencias genéricas de su relatar? El movimiento de los bailarines se revela diversificado en los roles que asimilan dentro de la acción dramática, sin que se obvие la composición de sentidos reflexivos, emotivos, políticos o de cualquier otra índole.

2. Los sentidos del sentir-se danza: interpretaciones de su sentir corpóreo.

Los sentidos adquiridos de la percepción del actuar del ser humano en el mundo proceden de una imagen plural, constituida a partir de la confluencia de los estados emocionales de una colectividad, que no atiende a contextos o ideologías. La implicación con la interioridad del sujeto objeto de percepción es aparente, por el influjo que el entorno tiene en la configuración de esos sentidos. El intérprete de danza adquiere en su gesto la idealización expresiva de un discurso que representa un sentir, en ebullición, evolucionado nunca estático, siempre en la dinámica explosiva de la no permanencia. Los sentidos interpretables en un proceso de escucha espaciotemporal, vívida en una imagen que dice, sin necesidad de pronunciar palabras, se alimentan de las presunciones dadas, por un lado, (1) desde el texto coreográfico que compone el artista –se trate o no de la narración argumental de un relato–. Configurado este a partir de una percepción del mundo, que no puede ser ajena a ese universo que rodea al ser humano, en su implícito existir dentro de un grupo social; pero que, al mismo tiempo, puede tallar su propia compostura hacia la poetización sensitiva de su experiencia. Por otra parte, (2) desde el bailarín, quien actúa como canal, entre la transmisión de significantes corporeizados en el lenguaje completo de la escena, compartido por la teatralización completa de su dramaturgia, y (3) desde los espectadores, esponjas por mimetizar lo contado según el grado de absorción que, como sujetos, disponen hacia la obra. “To truly use dance as language, the message of muscle, joint and bone must travel beyond the dancing body to communicate with those watching” (Santos, 2009, p. 79). En ese viaje, los sentidos corporeizados adquieren otras formas, otro devenir incluso, por la pluralidad de la mirada, por ser resta un tipo de acción en la que también se reconoce lo mutable. Isabelle Gi-

not (Bardet, 2018) de hecho, identifica en la observación performativa una acción del mirar, no como mera contemplación: “mirar es una acción y no un proceso pasivo que se desarrolla pase lo que pase, mientras tengamos los ojos abiertos” (p. 21).

Y en esta tríada, la obra creativa, existente tan solo en la misma acción de danzar, es el texto que entreteje los sentidos posibles, dados por el contenido de la danza, sin etiquetar, ese *algo* que está en la musculación esquelética de ocupación del espacio, y por esos otros significados que el acervo cultural, social y artístico legan tanto a los artistas como al ser enigmático que se sienta en la butaca. La mirada puesta sobre lo interpretado se convierte en objeto para el hallazgo identitario. Sobre esta, se puede llegar a reflexionar una imagen distorsionada de un cuerpo que es espejo, a partir del que crear redes simbólicas entretejidas en la aureola expresiva que envuelve cualquier obra artística. En este acto en el que se activa el ojo, más allá de su biología, pues la escucha se llega a convertir en una cuestión de piel, aunque no se active el sentido del tacto, el cuerpo del espectador rompe su ausencia de la no-conciencia física. El silencio callado de la butaca se vuelve susurro ahogado ante la acción contada en el espacio de la escena. ¿Opera en este proceso un tipo de transformación que se forja contra el distanciamiento subjetivo de lo que es cuerpo? ¿Hay que separarse del *pathos* percibido para volver sobre un cuerpo limpio de presunciones? ¿En qué medida el cuerpo-social se convierte en la tela errónea por la que mostrar-se? ¿El bailarín es consciente de su pertenencia a ciertos tópicos pre-construidos en su descripción emocional?

El rechazo al olvido occidental del cuerpo se patentiza desde la ritualidad del espectáculo danzado, como una reacción estética, no reconocida, ante el rechazo de la capacidad humana. En cambio, el cuerpo se halla en la experiencia humana de una forma tan directa, que resultaría redundante su descripción. Para reflejar esta vinculación tan estrecha, Le Breton (2002), expone acerca de las sociedades lo siguiente: “Pueden elegir entre la danza y la mirada, entre la borrachera y el espectáculo, entre la inclusión o la exclusión relativas de las modalidades sensoriales y cinéticas de la condición humana” (p. 123). El bailarín lo integra en su práctica, es un cuerpo-presente que ha de utilizarse como herramienta de comunicación; el espectador, ha de tomar su escucha como una recuperación incompleta de esa presencia, fragmentada por la temporalidad del espectáculo.

El cuerpo es el presente-ausente, al mismo tiempo pivote de la inserción del hombre en el tejido del mundo y soporte *sine qua non* de todas las prácticas sociales; solo existe, para la conciencia del sujeto, en los momentos en que deja de cumplir con sus funciones habituales, cuando desaparece la rutina de la vida cotidiana o cuando se rompe “el silencio de los órganos” (Le Breton, 2002, p. 124).

El cuerpo del bailarín desaparece en la temporalidad espacial del espectáculo, se diluye entre el rastro que su imagen ha dejado. Aunque, precisamente por los sentidos del texto coreográfico no se evapora su huella. Heidi Gilpin (2005) apela a recoger el valor hermenéutico

de esta pérdida tangible, en el discurrir del tiempo de la representación: “It is precisely the unstable and unfixable nature of bodies in performance which demands attention at this point in the development of bodily discourses” (p. 110); también porque las tensiones emocionales que se han creado perviven en esa ausencia.

Performance, through its embodiment of absence, in its enactment of disappearance, can only leave traces for us to search between, among, beyond. If the act of interpreting performance could be reconciled with its impossibility, perhaps that which has vanished would reappear in altered, unrecognizable forms, as its own fearless undoing and unknowing of events (Gilpin, 2005, p. 109).

Ante esta dialéctica de lo presente-ausente, la fenomenología de Husserl recoge un concepto que Alarcón (2015, p. 136) utiliza para teorizar sobre este tipo de temporalidad en la que interactúa lo opuesto y, además, permite articular los sentidos operantes de la intencionalidad del artista. Este, nombrado como *sistema cinestésico* (p. 139), faculta al movimiento subjetivo desde la perceptibilidad, como intención de generar algo en el otro. La configuración de su imaginario disuelve el mundo que rodea al creador, restaurando los significados intencionales que son equiparables a las existencias del vivir.

El cuerpo, es también “lugar de inscripción de la lógica de los signos y significados que definen el mundo humano ya que es una construcción significativa, un referente primordial del ‘yo’ que se encuentra inmerso en un mundo imaginario donde los mitos individuales y sociales se alimentan y sostienen” (Yaghen-Vial, 2002, p. 154). En su generalidad teórica, los estudios del cuerpo involucran en su propia identidad influencias antropológicas, de cuya participación en los mecanismos humanos se presentan como representaciones sociológicas de diversa índole. Los estudios en torno al cuerpo signo de la danza, son algo escasos y están en una fase de transformación, pero no tanto aquellos que se ocupan del cuerpo teatral, como es el caso de Anne Ubersfeld en *Semiótica teatral* (1989), Tadeusz Kowzan en *El signo y el teatro* (1997), o Erika Fischer-Lichte en *Semiótica del teatro*.

El simbolismo de su actividad en el lenguaje de la danza, como así de cualquier arte escénico, en el que se incluye el teatro y la ópera, toma imágenes de un universo sensitivo que se hace experiencia estética, en la transferencia de otros cuerpos. David Le Breton en *Antropología del cuerpo y modernidad* (2002), centra su enfoque corporeizado en la confrontación epistemológica de ambas disciplinas, para componer un discurso que aísla lo corporal, para expulsar desde sí mismo, un conocimiento pensado en su participación vívida en el mundo que habita. La percepción que de él se tiene fluctúa según el discurso utilizado como plantilla en su propia gestación, pero con independencia de la orientación tomada, el cuerpo se localiza como mediador entre lo que se es *en-sí* y lo que se halla en el mundo. Merleau-Ponty (1993, p. 49) es decisivo al indicar que lo que se percibe desde la fenomenología en la estructura del cuerpo procede de una discriminación de lo tangible,

desde su propia realidad dada a la variable objeción de lo subjetivo. La vibración procedente de esa revelación que desde la mirada de los otros cuerpos se hace teoría, se compone del complejo mover de la construcción poética de aquello que adquiere la forma de arte.

En esta composición creativa de lo artístico, el cuerpo es el canal de comunicación, pero tras los sujetos de la acción danzada, se contempla también el disfraz social asumido por la trayectoria genético-existencialista.

To carry out the task of analyzing ‘the senses in performance’ is also to carry out bio-political investigations of the many critical thresholds where the corporeal meets the social, the somatic meets the historical, the cultural meets the biological, and imagination meets the flesh” (Lepecki y Banes, 2007, p. 1).

No habrá lugar aquí de exponer una línea discursiva en torno a las implicaciones significantes desde esta perspectiva, pero no se quiere dejar de mencionar la influencia que tiene en la interpretación perceptivo-analítica de lo coreográfico. El *habitus* de Pierre Bourdieu (2007), como “capacidad de generación infinita y no obstante estrictamente limitada” (p. 90), trata de resolver la jerarquización de los cuerpos dentro del sistema a partir de la inconsciencia de ciertas atribuciones. “Puesto que el *habitus* es una capacidad infinita de engendrar, con total libertad (controlada), unos productos –pensamientos, percepciones, expresiones, acciones– que siempre tienen como límite las condiciones históricas y socialmente situadas de su producción” (Bourdieu, 2007, p. 90). La dependencia de esta imposición culturalizada en la tradición ha sido estudiada por la incidencia en las teorías políticas y psicosociales. Mary Douglas (Punday, 2003) incorpora sus teorías en una interacción direccional que parte desde el cuerpo hacia la sociedad; mientras, Michael Foucault funda la disposición en el camino opuesto por ser esta quien moldea los cuerpos. Un poder (Thomas, 2003), el de la institución social, que fue reconocido con anterioridad por Emile Durkheim, Marcel Mauss o Robert Hertz.

En definitiva, los agentes identitarios incorporados al ser corpóreo dialogan con categorías configuradas en estos modelos colectivos, llenos de presunciones y estereotipos, recibidos en su generalidad, como la gran expectativa que puede llegar a cercar los deseos individuales. Tampoco se espera en la construcción narrativa de la danza una pérdida de los atributos antropológicos que definen al cuerpo, pero sí huir de lo que Bustos y Díaz (2016) califican de “jaula de la identidad” (p. 200). La circulación del decir coreográfico debe atravesar las fronteras que puedan delimitar o coartar la natural expresión de un discurso que opera en el cuerpo con reflexividad.

Las materias primas que componen el espesor del hombre son las mismas que le dan consistencia al cosmos, a la naturaleza. Entre el hombre, el mundo y los otros, se teje un mismo paño, con motivos y colores diferentes que no modifican en nada la trama común (Le Breton, 2002, p. 8).

Lo común, favorece la comprensión universalizada de los contares corpóreos de lo danzado; pero, desde la

individualidad, se particulariza lo subjetivo y se hallan los fragmentos de identidad que singularizan la experiencia coreográfica. Lázaro (2011, p.38) propone trascender el *habitus* por intervenir en la composición corporal de la danza un acto de creación poético, en el que es posible la liberación, la trascendencia, el arraigar en la emoción descubierta por detener la mirada a lo intangible, ola transformación de lo atribuido en el nacer. “El bailarín no se limita a expresar un sentido a través del movimiento, no es una imagen virtual lo que produce, sino que trae a la existencia algo sustancial: la realidad misma de su creación” (Yaghen-Vial, 2002, p. 156). La anatomía ha sido transformada también por el entrenamiento físico que se exigen los bailarines; por tanto, la cierta carga artificial coloniza su lenguaje, proponiendo en su retórica un decir transitorio, que muta ante la divergencia entre lo aprehendido, lo codificado, lo encarnado o lo politizado en la estética de su narrar.

3. La encarnación metamórfica de este corpóreo-contar

Also desiring bodies, bodies that turn away from and rush back towards one another, bodies that touch one another, that strive together delicately and fervently in front of other bodies who, from their anonymous location in a darkened auditorium, desire them as well (Leigh, 2005, p. 1).

Desde el cuerpo, se componen los sentidos del contar humano en la gran imagen teatral, que se identifica dinámica en el espacio escénico, a través de la encarnación vívida de textos, que no tienen por qué emplear la gramática de la lengua natural en su lenguaje. En ese cuerpo, brotan los signos existenciales que hacen posible la transferencia de un contar corporeizado a través de una narrativa. Este relatar desplaza identidades en la dislocación de los esquemas significantes que conforman su esencia fuera de la representación. La desnudez puede aparecer en su literalidad, pero la máscara de la tela tan solo se hará efectiva cuando su vacío se impregne en la piel. Le Breton (2005) delimita esta prolongación perceptiva al entender lo corporal como algo más que ser la piel que encurte los mecanismos orgánicos, dice: “la geografía exterior es sensual, vive, respira, sangra, se despierta o duerme, es una segunda carne para el artista o el antropólogo” (p. 19).

La piel, como frontera, es pensada en el ballet *Körper* (2000) de Sasha Waltz, siendo el manto protector que se resguarda bajo las capas de la epidermis, como la voluptuosidad de su gravedad móvil, de un cuerpo no sexuado, neutro. Los cuerpos narran en la desarticulación de lo argumental conceptos dialógicos entre sí mismos, como espacios del ser humano en los que pierden la practicidad instrumental en la danza, para ser objeto de discurso. Este ballet de Waltz, pertenece a una trilogía que honra al cuerpo en toda su extensión, en su racionalización y en su emotividad, en la objetivación material y en la abstracción subjetiva, o en la negación del control y en el autogobierno de sí. La dermis corpórea se hace polinizadora de la sensualidad erótica en el ballet *S* (2000), mediante la interrogación de símbolos metafóricos que evocan un tipo de mover que procede de la imagen lingüística de palabras que comienzan, en alemán, por la letra “s”. Fiel-

ding (2015) relaciona esta forma de gestar lo coreográfico, dada la arbitrariedad del lenguaje, en la fenomenología de Merleau-Ponty y en la semiología de Ferdinand de Saussure, percibiendo en la estética de Sasha Waltz un sistema equivalente a la sintaxis.

Los actos expresivos confeccionados para el desarrollo de la acción danzada, en general, tienen implícitos un significado, modulado por la combinación de los movimientos o los pasos dispuestos, por la distribución espacial o la relación entre intérpretes, e incluso por factores externos a la obra, como la situación contextual en la que está inmersa. El narrar de *S* procede de esta conceptualización significativa alrededor de un movimiento no absoluto que traspasa la imagen viva, presente, por otra artificial mostrada en forma de proyección filmada, que, por contrapartida, recoge la naturaleza genuina, la sencillez de un universo animalizado; acentuando el deseo, rompiendo la intimidad. "This state intertwines the ambiguity of desire and lust, of pain and pleasure, of the elemental and the primal life force, of the past overlapping with the future" (Fielding, 2015, p. 74). Lo colectivo conquista la individualidad, en un respirar conjunto, agitado, compartiendo el peso de un cuerpo ya heterogéneo, que se diversifica en otras piernas y otros brazos. Los rituales de fecundación traspasan las líneas de género, invitando a recuperar los cánones culturales asociados a las relaciones sexuales. No hay sacralización sacrificial, esta es más cercana si acaso, a la dramaturgia de la última obra que compone esta tríada, aunque no llega a consumarse como tal.

En *noBody* (2002), cierre de la trilogía corpórea, Waltz trata la putrefacción de la carne como contingencia del propio devenir del vivir humano. La descomposición se hace imperecedera entre las estructuras arquitectónicas por las que transitan los bailarines; también de aquellas que tienen otro sello de identidad. Aludimos al momento en el que el sujeto que soporta el duelo de la muerte se oculta bajo la vestimenta de un cuerpo que ha dejado de latir. Esta otra capa de tela es más que un tejido que pasa a cubrir dos pieles, la viva y la muerta; sus fibras comportan un significado trascendental, sobre la identidad o el convencimiento de la no perennidad de la vida, de que nada nos pertenece y que estar en el mundo, implica aceptar esta mutabilidad. La gravedad toma en este solo a dúo del que hacemos referencia, el peso del cadáver, en un doble refugio que exorciza el duelo de la pérdida. "The still-livingness of the corpse is symbolic of the vitality of the dead, a dimension now perceptible not only to the grieving dancer, but also the supportive crowd" (Shaw, 2015: 36). Piel con piel, capa superpuesta que impregna del hedor de lo macabro lo que todavía sigue floreciendo en el ciclo del vivir.

La piel se expande, puede dilatarse como las membranas uterinas que resguardan en su seno el saco amniótico, pero su composición se ha transformado, no hay vasos sanguíneos distribuidos en una red compleja, sino el tejido tubular que rodeó un día a una Martha Graham agonizante. En *Lamentation* (1930), las líneas tensionales se trasladan fuera de su núcleo sin necesidad de que haya desplazamiento del cuerpo en un espacio direccional. El simbolismo que se lee en su obra procede de este tipo de *contar*, que no reproduce una estructura narrativa, pero que guarda una intención tras su configuración coreográ-

fico-corporal. Nadal-Melsió (1996) recoge al respecto el dolor de la bailarina como aceptación, fortalecimiento, no como un padecer victimizado; e identifica en su figura la idealización del sacrificio espiritual de la Gran Madre, dice así respecto a la interpretación de Graham:

Her bare and sharp movements, the theatrical mask of her made up face reminds us of our "need to see the faces hidden behind the faces, the faces theater unveils" (Cixous 152). Her artistic project is strangely coherent; it has the texture of a myth, the shape of dance and the force of theater. Her Mater Dolorosa is violent and strong but also forgiving; her body has managed to become the embodiment of an archaic paradox that incorporates the images of a perfect woman on which the cultural representations of her time are printed, an icon of modernity (Nadal-Melsió, 1996, p. 90).

El estado emocional que se erige en la intimidad del espectador a partir de la observación de lo coreográfico es controlable, pero procede de una exposición sistémica de su dramaturgia. No deja de ser una narración del dolor. Shaw (2015), como receptora de la perceptibilidad, utiliza los verbos de "argumentar", "representar" o "evocar", para referirse a lo que ocurre cuando Graham interpreta este solo, como expresión por la que identificar tras el *texto* implícito en la interpretación, un lenguaje. "Gravitas. Grief [...] is oppressing from all sides, like humidity. The fabric makes the gravitas visible, and indeed is the cause and screen of the dancer's extended effort" (Shaw, 2015, p. 26).

Al abordar en la investigación paradigmas heterogéneos de la transformación mutable, los sentidos corpóreos del danzar se constituyen por la acción de fuerzas metamórficas por las que auto-ilustrarse. En la analogía de Cesc Gelabert (2020) entre el lenguaje verbal y los símbolos coreográficos, se reafirma la importancia que la percepción somático-conceptual tiene en la experiencia estética de las artes; y añade, además: "una palabra es una coreografía hecha por un pueblo: si le hacemos perder el sentido, se queda vacía y corremos el riesgo de perder lo que significa" (p. 213).

Un cuerpo metamórfico en la fluctuación de su propia narrativa, que se cede a la subjetividad, y que activa un catálogo ingente de información. "The body is archive and archive a body" (Lepecki, 2010, p. 31). El cuerpo, es entonces también archivo en este cíclico transformarse, así lo considera André Lepecki a partir de Michel Foucault (Reyes, 2018), por proveer en su entidad la capacidad de reproducir lo no permanente, en la agilidad dinámica de quien se transforma, en su regeneración de lo enunciado, en un tipo de narrar, coreográfico. "La danza está abocada a la transformación en tanto es capaz de poner palabras en acciones y las acciones en acontecimientos" (Reyes, 2018, p.83), también por no agotarse su contar dada la fuerza creativa impalpable que desbloquea las turbaciones humanas propias de tiempos rituales. Lepecki (2010, p. 37) toma de *La arqueología del saber* de Foucault la cuestión metamórfica asociada al archivo, desde una mirada sistémica que opone, transgrede y actúa. La alteración mudada de la conceptualización de un narrar, no se priva de esta cua-

lidad recreada o reescrita. Su sistematización, huye en esta investigación, de calificarlo como poético-literario en la retórica de su decir, aunque no se niega la interacción existente entre las artes. Es en su recursividad dramaturgica, en donde el ojo se detiene por presentar la danza un cuerpo en el que se manejan sentidos artísticos. Las referencias de la significación politizada de lo escrito en la historia, de lo mitificado en la emoción subjetiva de lo humano o de lo filtrado en la ritualidad latente de las problemáticas de la existencia, se presentan en la voluntad comunicativa del bailar. El cuerpo formativo de la mirada del coreógrafo asimila de este modo, este tipo de proyección orientada al espectador. La resonancia de la imagen que en tanto cuerpo es archivo, texto o *pathos* del sentir, es protagonista de un mirar no diversificado, entre los espacios narrativos propuestos en cada obra. Es lo que Lepecki (2010, p. 39) convierte en ex-corporación e in-corporación, acentuado la adherencia del prefijo al concepto de lo corpóreo. Metamórfico también, porque la integridad corporal escénica es una constitución artística que ha sido “forzada” por una intención, dedicada a otros en una suerte de cinestesia extrañada. En cuyo mecanismo se activa un concepto que trata de responder al tipo de interacción que opera en la identificación de los receptores con la obra coreográfica. La simpatía o empatía cinestésica, conocida como “kinestheticsympathy” por Susan Leigh Foster (2011), hace referencia a la reacción emocional que el espectador percibe en el acto de recepción de la obra coreográfica. Esta surge fruto de una energía intencionada desde la dimensión creativa del artista, en donde interacciona el *mover* psicofísico de los bailarines con la respuesta sistémica de los otros cuerpos. ¿Es esta una forma de lectura de los textos de su contar? “Viewers’ bodies, even in their seated stillness, nonetheless felt what the dancing body was feeling – the tensions or expansiveness, the floating or driving momentums that composed the dancer’s motion” (Leigh, 2011., s.p.). En esta corporeidad reveladora de discurso afectivo en el engranaje dramático de la danza, la filósofa Maxine Sheets-Johnstone (Alarcón, p. 2015), también incorpora la experiencia emocional dentro del concepto cinético que procede de la kinesiología. Este tipo de conciencia corpórea permite identificar los posibles textos hallados entre el sistema coreográfico, desde un relatar que se configura a partir de la emoción para alcanzaren su término su significado conceptual. ¿Lo contado pasa entonces a depender del reflejo sensitivo que la danza hace emerger en el proceso de percepción? Si así lo consideramos, es en este momento, cuando las hebras narradas ribetean lo confeccionado coreográficamente en una forma de pensamiento que permite concebir el *mover* como una entidad dinámica, en transformación, tanto en la corporalidad de los bailarines que interpretan la obra, como en la captación propioceptiva dada por los potenciales receptores de dicha acción. Se habla así de otra transmutación en el espacio de la performance artística, constituida según Yaghen-Vial (2002, p. 162) en la atención de lo observable. La autora considera una especie de mirada múltiple, que legitima a los bailarines como intérpretes que observan en el *otro* un aprendizaje que mimetizan, pero que pertenece

a otro mirar humano. Esto se debe a ser una encarnación fundada en lo experiencial:

Ese universo de miradas en el que vive el bailarín es el que propicia una metamorfosis del cuerpo que hace surgir *la dinámica del yo y su doble, del yo y el otro*, a modo de una alternancia entre *la sensación de extrañeza y la alienación en la imagen, entre la posibilidad de “ser otro” o la sensación de la indistinción del sujeto con sus imágenes* (Yaghen-Vial, 2002, p. 162).

Por otra parte, la deformación de ese cuerpo metamórfico puede llegar a transformar la fisionomía, provocando espanto ante la mirada de una nueva imagen. Así le ocurrió a Medusa, castigada por Atenea; o a Gregorio Samsa, mudado a otra piel, indeterminada, hecha escarabajo por la lectura animalizada de su relato. El monstruo metamórfico de Kafka o las serpientes en la cabeza de una mujer, se hacen metáfora de un tipo de transformación material que también ocurre según Sheets-Johnstone (2015) en la realidad material del cuerpo danzado. En la incorporación de cualquier narrativa, el cuerpo que danza no pierde su conciencia identitaria, como tampoco la extravió Samsa a pesar de hacerse su existencia animal, pero las pulsiones motoras se rigen por estructuras de otro narrar.

El ballet de Arthur Pita sobre la novela de Franz Kafka, *The Metamorphosis* (2011), se trama en otros cuerpos, con identidades propias capaces de abstraer sus impulsos para componer otra realidad. El mover que da inicio al ballet decodifica las palabras retratando la posesión que el ser mítico representa: un ser de piel pegajosa, tiznado de una sustancia indeterminada que deja rastro tras el contacto. El cuerpo del intérprete se somete y su humana existencia se deforma. Los sentidos del cuerpo muestran en este caso una narrativa que ha sido novelada en *La transformación* (1915) –difundido con el título de *La metamorfosis* en una traducción que no se ajustaría al lenguaje original–. En ambos casos –en la danza y en la literatura–, el cuerpo humano se remodela, desde la desfiguración de las extremidades y del torso; entonces, la alteración corporal que adopta su propia metamorfosis se convierte en tópico textual por el que narrar-se. La literatura cuenta esta mutación evolutiva, sin llegar a privar del todo el raciocinio como se puede ver en estas primeras líneas:

Estaba tumbado sobre su espalda, dura y en forma de caparazón, y al levantar un poco la cabeza, vio su vientre abombado, parduzco, fragmentado por endurecimientos en forma de arco, sobre cuya protuberancia apenas podía mantenerse el cobertor, a punta ya de resbalarse por completo. Una multitud de patas, ridículamente pequeñas en comparación con su tamaño normal, vibraban indefensas ante sus ojos (Kafka, 2013, p. 232).

Y la danza se hace cuerpo en la desconstrucción de los atributos humanos, en la ruptura de los límites que lo autodefinen. Su deformidad corpórea afecta a los otros cuerpos con los que convive, ha sido cadáver en su pro-

pio lugar de descanso, se hace otra carne y en su perturbación del natural existir, se convierte en monstruo. En esta deriva del discurso, el arquetipo del monstruo se percibe como motivo recurrente en la imaginería narrativa desde tiempos remotos, antes de la invención del relato mítico como entidad; pero no muere en su ritualidad ancestral, sino que se resignifica en la otredad, en la alteridad de los otros cuerpos, demonizados en el estereotipo, reasignados en la flexibilidad que ejerce el dominio de las artes mágicas o en el espanto que provoca lo diferente. Medusa podría ocupar el primer lugar, Frankenstein, entre otros, el segundo.

La terrorífica existencia de la criatura de *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818) de Mary Shelley es la encarnación misma de lo humano-artificial. En un viaje que conduce al lector de la capacidad de esculpir un cuerpo vívido a partir de la imagen idílica del ser humano, como transgresión a la divinidad, al cuestionamiento de la fealdad como equivalencia del mal o a la posibilidad de lo sublime en lo monstruoso. Liam Scarlett también hace bailar a un ser que encarna el miedo, ante la conciencia de la eclosión de la deformidad física en su ballet *Frankenstein* (2016), haciendo del cuerpo historia bailada. Es un contar corpóreo que accede a la identidad arquetípica de un ser reescrito a través de la imagen de otras artes. Un cuerpo este deshumanizado. La aberración también ha tenido en la interpretación clásica nombre de mujer, igual Medusa, como Pandora o las Ménades. La criatura de pétrea mirada ha sido descrita por Zambrano (2010) ante el sacrificio ideológico de un cuerpo maltratado, uno que tiene “serpientes en lugar de cabellos, unos dientes enormes, la lengua muy saliente y un rostro tan feo que todo el que la mira queda petrificado de horror” (Graves, 2001, p. 235). La boca se hace múltiple y los ojos miran en todas direcciones, en una exaltación del poder de transfigurar a los otros que se ceden a su mirar. ¿Se llegarán a tornar piedra los espectadores que empatizan con *Medusa* (2019) de Sidi Larbi Cherkaoui? O prevalece en cambio, el dominio social que se tiene hacia el cuerpo de una mujer, que es violada por un dios, Poseidón, una figura de poder y obtiene en cambio, como si de una recompensa se tratase, la violencia de la deformidad o la gratuidad del juicio malintencionado.

El terror se corporeiza en lo danzado, y esta capacidad de relatar lo concreto, es otro de los elementos que es capaz de portar en su piel, desde su hacer-sesentido, pero también relato de un mítico narrar.

La carne sacrificada tiembla, y aun quisiera desprenderse del hueso donde está fijada y abandonada, huyendo a una tierra madre, como ella viva y que la acoja, según su landa condición, a salvo de al fin petrificarse o de ser nada (Zambrano, 2010, p. 266).

Ya Ovidio, había utilizado los elementos transformadores de los mitos griegos (López, 1989) para una interpretación del mundo, componiendo la realidad desde una premisa mutable y metamórfica, en tanto transformación. ¿Esta cualidad metamórfica de los sentidos del corpóreo-contar, identifica la narrativa coreográfica? La creación reiterada en su propio ingenio cosmogónico

implica una concepción estética que se fragua haciendo del caos el tipo de armonía la cual aun en desequilibrio, está expuesta a la afinación metódica de su propio sistema. El poeta, en el mito de Pígalión, hace de la imagen dinámica de lo escultórico, un cuerpo-imagen que es alterado por la identificación visual de una mirada que se hace tacto.

¿El movimiento de la danza es la imagen corpórea hecha materia figurada en la dimensión limitada del espacio temporal de la escena? ¿Hay en la concepción del mover coreográfico una ruptura de la sustancia tangible, que hace al intérprete persona por la adopción del velo transparente de su ilusorio narrar? ¿Son los bailarines como la escultura de Pígalión despertando hacia un vivir legendario que añora la conexión entre el pensar emocional y el dinamismo de la carne biomecánica? El moldear acariciado de los dedos del escultor sobre Galatea, ¿es análogo al que la obra de ballet, como objeto estético, realiza sobre los cuerpos de los intérpretes? Así lo forja Ovidio entre los versos 283-286:

El marfil palpado se/ reblandece y, perdiendo su rigidez, se amolda a los dedos/ y cede, como se ablanda la cera del Himeto bajo el sol/ y, ablandada por el pulgar, se adapta a muchas formas/ y se hace útil por su propio uso (Ovidio, 2003, p. 567).

Es esta una transformación de su textura externa, aquella perceptible a los ojos, como la bailarina que perfecciona su audaz movimiento para representar un cuerpo que siendo *otro*, el del coreógrafo, se entrega a otra mirada, la del espectador. El de los bailarines no es de marfil, pero el cuerpo en tanto herramienta cede al capricho estético de la obra, más allá de la forma, como ejecución afinada en la plenitud del gesto emocional. Estos cuerpos, son espacios de experimentación del creador, como lo fue la pieza sin esculpir del escultor antes de hacerse Galatea, con la salvedad de que no se aspira a la anulación de lo que se halla tras la máscara del rol a interpretar, porque esos cuerpos dados al *pathos* expresivo son también enlace para retrotraerse hacia su propia interioridad. Sin ser demiurgo, el discurso del coreógrafo se hace *texto* focal de la imagen escénica. La perfección estética del artista se asemeja a la que aspiraba alcanzar Pígalión. También en el ballet *Coppelia* (1870) de Arthur Saint Leon, el doctor Coppélius aspiraba a otorgar a sus muñecas la cualidad vívida del humanoide, en la proyección fantasiosa del movimiento sin mecanismo que activar. Asimismo, Von Rothbart en *Swan Lake* (1877) domina a su voluntad la forma humana de Odette, y obliga a sus cisnes a respetar el mismo tipo de sumisión con la que se condena a la figura femenina. Hay una transferencia de cuerpos, de los mecanismos que los mueven.

La danza, como objeto estético, asume en la investigación el lugar de la mujer en este relato míticoovidiano, aunque la posible abstracción suspendida de los sentidos que el escultor imprimía en la dócil imagen escultural es transferida con equilibrio bidireccional entre el coreógrafo y la idealización de este tipo de mover. “Heiner Müller described ‘transformation’ as basic elements of drama and theater” (Ziegler, 2012, p. 327). También

Paul Valéry (2001, p. 48) definió el proceso de propiocepción de la bailarina en la acción danzada, como un cuerpo que se somete a una especie de auto-creación, que dice ser inestable, regulada, espontánea, sabia y elaboradora. La inestabilidad fractura la armonía regularizada que se presupone a la proporción escultórica de la imagen, en su confección, se elaboran sus formas, recomponiendo la idealización de la figura y, ya encarnada, se somete a la espontaneidad del vivir, haciéndose sabia si las acciones corresponden a un motor que equilibra lo emocional con lo racional.

“In dance, the movement of the human body transforms and is experienced as transforming its own material reality so that it is viewed from the beginning as an illusion of force” (Sheets-Johnstone, 2015, p.26). Esta procede de un simbolismo, que Susanne Langer (1953) define como una abstracción ilusoria, fruto de la gestualidad de la música, en la que intervienen también lo plástico o lo dramático, pero, sobre todo, de lo gestual hecho acción discursiva. El movimiento del cuerpo coreográfico adopta en su mutabilidad, desde la perspectiva de Langer (1953, p. 175) un carácter virtual –como opuesto a cotidiano, real o natural–. Una fuerza ilusoria cuya brújula responde a los criterios creativos de los artistas. Ilusión, también porque es ficticio en la medida en que el bailarín es el intérprete que toma un material *textual* que procede de una fuerza emocional que no le es propia.

Mary Wigman convierte la fuerza expresiva del caos-cosmogónico de la creación, del que hablaba Eliade (1998), en un lenguaje narrativo, sin contar en sí una historia estructurada desde el sistema académico de lo novelado. Su biografía, Mary Anne Santos Newhall, la define como una escritora poética, y añade: “The drama that was inherent in her performance is reflected in her writing” (Santos, 2009, p.64). Su danza es comunicación, por componer una dirección de *sentido* concreta, no repetible, en tanto a convertirse esta en un idioma estético particular. Llegando a activarse, en consecuencia, lo que en párrafos previos se denominaba empatía cinestésica o kinésica:

The dancer place herself so deeply into the dance expression that the tensions and motor responses of the dancing body are made visible and thus transmitted by means of a visual-kinetic communication –from bone to bone, muscle to muscle and cell to cell– to those watching (Santos, 2009, p.79).

Su abstracción expresionista se dedica a la configuración de un movimiento que también habla, igual que el cuerpo-insecto del protagonista del ballet de Arthur Pita. Ambos cuerpos han contorsionado su natural disposición para alejarse de lo humano. La propia coreógrafa relata en su ensayo *El lenguaje de la danza* cómo experimentó la mutación corpórea en el estudio de danza, llegando a trascender lo creativo, para hacerse parte vívida de su cuerpo:

Cuando una noche entré en mi habitación, completamente enloquecida, me miré por casualidad en el espejo. Reflejaba una imagen de posesa, salvaje y lasciva, repugnante y fascinante. Desmelenada, los

ojos hundidos en las órbitas, el camisón del revés, el cuerpo sin forma: he aquí la bruja, esa criatura de la tierra con los instintos al desnudo, desenfrenados por su insaciable apetito de vida, mujer y animal al mismo tiempo (Wigman, 2002, p.45).

La máscara, utilizada por la coreógrafa en su solo *Danza de la bruja* (1914) –*Hexentanz*–, es otro tipo de piel, no decorativa, sino de ritualidad mágico-metamórfica. Esta, cambia la figura facial, pero también interfiere en la función biológica del respirar, del mirar a través del orificio de los ojos, modificando, por ende, la percepción espacial gravitatoria. “Una segunda piel yacía sobre el rostro” (Wigman, 2002: 38), ejerciendo sobre la identidad una poderosa muesca, en el hechizo poseído del regreso a la ritualidad teatral grecolatina. ¿Quizás umbral para acceder a al reino sacro desde lo mundano terrenal? En el que, por otro lado, se corre el riesgo de perderse, como cuando la razón vuelca su fuerza en recuperar lo anulado por los poderes del subconsciente. Es este un proceso, que incluso fue calificado por Wigman (Santos, 2009) de “metamorfosis”: “The mask extinguishes the human being as a person and makes him submit to the fictive figure of the dance” (Wigman en Santos, 2009, p. 106). El arquetipo conquista la identidad, se recuperan intersticios primitivos anulados para liberar la insólita entidad corpórea de un tiempo que puede ser presente, aunque se trate de la objetivación de un personaje tipo, como es “la bruja”. Un lugar de poder, extrahumano, pero equiparable, desde una perspectiva de género, a la posición que se reclamaba para la mujer.

4. Conclusión. La transformación simbólica del narrar corpóreo

Las fuerzas simbólicas, ilusorias a término de Langer (1953) se transmiten a través del tejido corporal, en forma de torrente psíquico, presente en las obras de la modernidad o de la posmodernidad y en las clásicas. “No one but a being so superbly and demoniacally possessed, so stretched between heaven and hell as was Mary Wigman could ever have succeeded, in the dancistic sense, in embodying human existence as tension within herself” (Langer, 1953, p.185).

Metamorfosis, de nuevo, en la transfiguración del mundo dentro del cuerpo del bailarín a través de un tipo de conciencia que hace metáfora la “conciencia mítica” de Ernst Cassirer, ilustrativa esta de la capacidad simbólica de las creaciones humanas (González, 2012). La transferencia corpórea en el objeto artístico representacional activa ese universo hecho símbolo, invocando a ese mundo tal y como lo concibe el creador. Al manifestarse a partir de la mudanza corporal de lo coreográfico, los sentidos que se pueden leer en lo danzado son parte de un acercamiento al símbolo. “The symbol of the world, the balletic realm of forces, is the world, and dancing is the human spirit’s participation in it” (Langer, 1953, p. 190). Dada su significación heterogénea en los paisajes de la interpretación perceptiva.

La fuerza ilusoria de la que hablaba Langer se activa entonces, a partir de la adopción de sentidos simbólicos en un contar corpóreo en el que la transfiguración asertiva hace posible la renovación o regeneración estética

de narrativas coreográficas. El cuerpo es comunicador, es entidad en acto, es habitar también con la mente, es teoría en la diversificación artística de los métodos del decir, del actuar y del percibir. Es encarnación de lo oculto, mudanza de piel, dislocación de la función natural biológica, forma desfigurada en la distorsión de un mover desenfrenado que no admite pausa, hacia la alteración temporal. Es actuación representacional mutilada por la imagen de la mirada interpretante y exegética; la deformación espacial de las leyes gravitatorias, en un desafío que llega a ser demoníaco o divino.

Bailar es transformar ese cuerpo, dislocar a la mente de él para deformarlo, pero recuperando el pensar para ocupar los espacios vacíos de la existencia. El cuerpo ha de mutar, arrebatado de prejuicios que coarten la expresividad narrada, que subviertan los valores preconcebidos, que hagan contar lo silenciado en un grito latente. Este, entre otros, ha sido el cuerpo leído en este texto: cuerpo imagen, cuerpo texto, cuerpo narración, cuerpo danza, cuerpo sentido, cuerpo figura, cuerpo insecto, cuerpo marioneta, cuerpo carne, cuerpo mito, cuerpo poiesis, cuerpo psíquico, cuerpo social. Cuerpo metamórfico de la vivencia hecha arte.

Referencias Bibliográficas

- Adshead-Lansdale, J. (2008). *Decentring dancing text: The challenge of interpreting dances* [Ebook]. London: PalgraveMacMillan <https://doi.org/10.1057/9780230584426>
- Alarcón, M. (2015). La espacialidad del tiempo: temporalidad y corporalidad en danza. *Anales del Instituto de Investigaciones Escénicas*, 37 (106): 113-147 http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762015000100005
- Banes, S. (1998). *Dancing Women. Female bodies on stage*. London: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Banes, S. y Lepecki, A. (2007). *The senses in performance*. New York and London: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Bardet, M. (2018). Saberes gestuales. Epistemologías, estéticas y políticas de un “cuerpo danzante”. *Enraonar. An International Journal of Theoretical and Practical Reason*, 60: 13-28 <https://doi.org/10.5565/rev/enraonar.1206>
- Bordieu, P. (2007). *El sentido práctico*, traducción de Ariel Dillon. Argentina: Siglo XXI Editores.
- Bustos, A. y Díaz, R. (2016). Identidades en movimiento: la danza y la experiencia formativa en cinco bailarinas-estudiantes universitarias. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, 5: 199-210 <http://dx.doi.org/10.6018/daimon/270021>
- Eliade, M. (1998). *Lo sagrado y lo profano*, traducción de Luis Gil Fernández y Ramón Alfonso Díez Aragón. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Fielding, H. A. (2015). Filming Dance: Embodied syntax in Sasha Waltz's *Paragraph*, 38 (1): 69-85 DOI: 10.3366/para.2015.0147
- Gelabert, C. (2020). *Lo que me gustaría que la danza fuera*. Barcelona: Editorial Comanegra, Mercat de les Flors e Institut del Teatre.
- Gilpin, H. (2005). Lifelessness in movement, or how do the dead move? Tracing displacement and disappearance for movement performance. En Leigh, Susan (Ed.), *Corporealities. Dancing knowledge, culture and power* [Ebook] 109-132, Taylor & Francis e-Library, Routledge.
- González, R. A. (2013). Consideraciones en torno al concepto de “símbolo” desde el punto de vista de Ernst Cassirer. *En-claves de pensamiento*, 7 (14): 85-101 http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-879X2013000200004
- Graves, R. (2001). *Los mitos griegos*, traducción de Esther Gómez Parro. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Jones, S. (2013). *Literature, modernism and dance*. Oxford: Oxford University Press.
- Kafka, F. (2013). *La transformación y otros relatos*, introducción, traducción y notas de Ángeles Camargo Romero y Bernd Kretzschmar. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Langer, S. K. (1953). *Feeling and form. A theory of art*. New York: Charles Cripber's Sons New York.
- Lázzaro, A. I. (2011). Cuerpos imaginados: danza, transformación y autonomía. *ERAS: European Review of Artistic Studies*, 2 (4): 25-39 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5570958>
- Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*, traducción de Paula Mahler. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- _____ (2005). *Cuerpo sensible*, traducción de Alejandro Madrid Zan. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Leigh, S. (2005). The ballerina's phallic pointe. En Leigh, Susan (Ed.), *Corporealities. Dancing knowledge culture and power* [Ebook], Taylor & Francis e-Library, Routledge.
- _____ (2011). *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance* [Ebook], Taylor & Francis e-Library <http://www.ebookstore.tandf.co.uk/>
- Lepecki, A. (2010). The Body as Archive: will to reenact and the afterlives of dances. *Dance Research Journal*, 42 (2): 28-48 <https://www.jstor.org/stable/23266897>
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la Percepción*, traducción de Jem Cabanes. Barcelona: Editorial Planeta-De Agostini.
- Midgelow, Vida L. (2007). *Reworking the Ballet. Counter-narratives and alternative bodies*. London: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Nadal-Melsió, S. (1996). Dancing icons or the syncopation of the unsayable. Graham's “Lamentation” and the cult of the Matter Dolorosa. *Lectora: revista de dones i textualitat*, 2: 83-91 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2227018>
- Ovidio (2003). *Metamorfosis*, edición y traducción de Consuelo Álvarez y Rosa M^a Iglesias. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Punday, D. (2003). *Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology*. New York: Palgrave MacMillan.
- Reyes, S. (2018). Filosofía de la danza, una aproximación desde la estética modal. *Revista Laguna*, 43: 75-96 <http://doi.org/10.25145/j.laguna.2018.43.004>
- Santos, M. A. (2009). *Mary Wigman*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Shaw, B. (2015). Phantom Limbs and the Weight of Grief in Sasha Waltz *noBody*. *Theatre Journal*, 67 (1): <https://doi.org/10.1353/tj.2015.0022>

- Sheet-Johnstone, M. (2015). *The Phenomenology of Dance*, prefacio de Merce Cunningham. Philadelphia: Temple University Press.
- Thomas, H. (2003). *The Body, Dance and Cultural Theory*. New York: Palgrave MacMillan.
- Valéry, P. (2001). Filosofía de la danza, traducción de Kena Bastien van der Meer. *Creación. Universidad de México*, 602-03: 45-50 <https://www.revistadelau- niversidad.mx/articulos/86e600b8-1f4c-4a08-9cf7-9e3d98946772/filosofia-de-la-danza>
- Wigman, M. (2002). *El lenguaje de la danza*, traducción de Carlos Murias Vilas. Barcelona: Ediciones del Aguazul.
- Yaghen-Vial, N. M. (2002). Las metáforas de Terp- sícore. *Revista Lationamericana de Psicopatología Fundamental*, 5 (1): 152-163 <http://dx.doi.org/10.1590/1415-47142002001010>
- Zambrano, M. (2010). *Claros del bosque*, edición de Mercedes Gómez Blesa. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Ziegler, C. (2012). Corpus Pygmalion – augmen- ted dance. En Reitered, Harald y Deussen, Pli- ver (Ed.), *Mensch & Computer 2012 Worksbopb and: interaktivinformiert: 327-334* <https://dl.gi.de/handle/20.500.12116/7715?locale-attribute=en>

Abstract: The body, the backbone of what is told from the action of its own expression, reveals paradigms of a poetic narration, deformed in the alteration of the senses that constitute it. The metaphor of the metamorphic action of becoming a choreographic body will guide here a theoretical discourse on the action of dancing.

Keywords: Choreographic narrative - telling - senses - perception – metamorphosis

Resumo: O corpo, espinha dorsal do que é contado a partir da ação de sua própria expressão, revela paradigmas de uma narração poética, deformada na alteração dos sentidos que o constituem. A metáfora da ação metamórfica de se tornar um corpo coreográfico guiará aqui um discurso teórico sobre a ação de dançar.

Palavras chave: Narrativa coreográfica - contagem - sentidos - percepção – metamorphose

(*) **Cintia Borges Carreras** Pedagoga de las Artes Visuales y la Danza (URJC). Docente de ballet clásico e investigadora. Máster en Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura (UAM).

Juegos con propósito: Arde el delta gamejam

Fecha de recepción: septiembre 2021

Fecha de aceptación: noviembre 2021

Versión final: enero 2022

Gonzalo Borzino (*)

Resumen: El pasado septiembre, entre la humareda dejada por la quema indiscriminada del humedal litoral y el aislamiento obligatorio, surgió una propuesta para concientizar desde la virtualidad. Reconociendo el valor cultural de lo lúdico, se convocó a usarlo como herramienta de reclamo en una *gamejam* para dar visibilidad. Valorando la convocatoria interdisciplinaria, se propició un espacio común generando, en solo 9 días, casi 30 proyectos que dialogaban desde diferentes perspectivas. Desglosaré los pasos que realizamos desde Acción Dev para llevar a cabo este evento de reclamo.

Palabras clave: Videojuegos – concientización – virtualidad – comunidad virtual – colaboración – evento – juego educativo – cibercultura – cultura – difusión de la cultura

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 93]

Introducción

Los videojuegos tienen una posición disputada en el mundo. Algunos los desmerecen etiquetándolos de alienantes, adictivos, incentivos de violencia y hasta netamente dañinos para la psiquis de los jugadores. Se llenan listas negras con juegos que casi parecieran salpicar sangre hacia afuera de las pantallas, y grupos conservadores se rasgan las vestiduras cada vez que sale al mercado una nueva edición de estos espectáculos viscerales (no percatándose que acaban haciéndole más publicidad que daño). Otros, los glorifican señalando sus beneficios cognitivos y motrices, la posibilidad de

simular situaciones de toma de decisiones, fomentar la inclusión grupos vulnerables en comunidades receptivas, y sus disposición como entornos educativos transformativos e innovadores. Construyen la generalidad de que todo juego es positivo, ignorando que algunos pueden, de hecho, ser diseñados precisamente con una visión de shock y repudio en mente.

Se los considere algo positivo o negativo, una cosa es inequívoca: los videojuegos y las experiencias interactivas transmiten; comunican, o como dice la CEO de ArsGames, Eurídice Cabañas “tiene un gran potencial de generación de discursos y valores sobre la realidad”.