

SER CUERPO INDETERMINADO

Verónica Penagos Gallart
Veronica.penagos90@gmail.com

EINA - UAB

Resumen.

Este artículo narra el proceso de una investigación a través del arte, en donde mis notaciones corporales por medio de la danza, el dibujo y la poesía se complementan en un estudio transdisciplinar, con la intención de que el tejido entre los distintos medios me permita percibirme siendo cuerpo indeterminado. Así, esta indagación es una incitación a profundizar en la idea de que ser un cuerpo en continuo devenir, entrelazado a lo largo de líneas con el acontecer del mundo, involucra comprenderme desde prácticas que me permitan obtener una mirada encarnada, situada y dinámica al notar mi indeterminada condición.

Palabras Clave:

Cuerpo, indeterminado, líneas, danza, dibujo, transdisciplinariedad.

Abstract.

This article narrates the process of an artistic research, where my notations through dance, drawing and writing are complemented in a transdisciplinary study, with the intention that the weaving between the different media allows me to perceive myself as an indeterminate body. Thus, this inquiry is an incitement to delve into the idea that being a body in continuous becoming intertwined along lines with the world, involves researching through practices that allow me to obtain an embodied, located and dynamic observation upon noticing my undetermined condition.

Keywords:

Undetermined, body, lines, dance, drawing, transdisciplinary.

Introducción

Es a partir de mi experiencia en la danza, que la percepción que tenía de ser cuerpo empezó a mutar, llevándome a pensar en las formas en que concebimos al cuerpo. Muchas veces, me he pensado desde la contradictoria dualidad “cuerpo y mente”, siendo mi observar, hasta cierto punto, fruto de una mente descorporeizada, olvidando que soy ese indisoluble vínculo con el mundo: un cuerpo. En mis experiencias al bailar siento que mis movimientos no comienzan ni terminan en mí misma, y comprendo que estoy inmersa en una dinámica conexión con el acontecer del mundo, apareciendo continuamente como un cuerpo indeterminado. En efecto, me fue necesario profundizar en mi autopercepción corporal a través de prácticas artísticas que me permitieran obtener una mirada encarnada y sensible hacia lo que presenta ser cuerpo, debido a que creo que es nuestro compromiso con el mundo desarrollar nuestra percepción corporal, y con ello, las múltiples posibilidades de existir en relación a los otros cuerpos. Para mí, ser cuerpo indeterminado forma parte de toda mi existencia, sin embargo, en esta investigación me centré en notar mis percepciones a través del dibujo y la poesía al bailar salsa, ya que es a través de mis experiencias como bailarina de este género musical que he podido sentir mi indeterminada condición de forma más evidente, sin la intención de formular una nueva verdad, sino más bien, de hacer lugar a nuevos puntos de vista sobre lo que supone ser un cuerpo.

Como un cuerpo que desea explorar su inacabamiento, requerí un método flexible de investigación que se corresponda a lo que vayan revelando mis notaciones estéticas, por lo que decidí investigar a *través* del arte. Para comprender lo que supone investigar en este campo me apoyé en el artículo, “*Art, Knowledge, and Reflexivity*” del filósofo Dieter Mersch, en el cual argumenta que los modos de comprender el mundo entre el arte y la ciencia son muy diferentes, de modo que la investigación artística no debe buscar, y por ende aportar, el mismo tipo de conocimiento que la científica. De esta manera, la investigación a través del arte, no está sujeta a convencionales estructuras, pero tampoco puede ser arbitraria, como podría serlo un trabajo artístico. Asimismo, no es necesario partir de alguna hipótesis que verificar u objetivos que condicionen la búsqueda hacia alguna determinada dirección; pero sí se debe partir de “algo” que permita moverse hacia algún destino incierto a través de algún tipo de metodología.

Ese “algo” o punto de partida fue una intuición plasmada en un juego de palabras, “ser cuerpo indeterminado”, en donde el verbo *ser* y el adjetivo *indeterminado* contorsionan al sustantivo *cuerpo*, mutando su comprensión hacia otra unidad, despertando mi curiosidad por profundizar en las confusas relaciones entre cuerpo, mente y mundo. A partir de este punto empecé a cartografiar las posibilidades que fueron surgiendo en un “*rizoma*”, concepto filosófico que Gilles Deleuze y Félix Guattari desarrollaron en su proyecto “*Capitalismo y Esquizofrenia*”. De esta forma, el marco conceptual está articulado en una red de líneas orgánicas que se encuentran integrando nuevos elementos y desintegrando otros a lo largo de la investigación. Esta organicidad se nutre de diversas disciplinas, basándome en pensadores de los campos del arte, la filosofía, la antropología y la ciencia cognitiva para poder aproximarme a la multiplicidad de la experiencia al danzar desde distintas perspectivas. Así, la metodología de la investigación surge de forma abierta, mas no arbitraria, ya que cada movimiento va acompasado de las reflexiones que extraiga al complementar mis prácticas artísticas con mi cartografía conceptual, siendo más que un proyecto determinado, un proceso indeterminado.

Para profundizar en el recorrido de mis diversas prácticas artísticas me baso, sobre todo, en las teorías que propone el antropólogo Tim Ingold en sus libros “*Líneas*” y “*La vida de las líneas*”. Allí, el autor plantea comprender al cuerpo desde una perspectiva de líneas, ya que éstas suponen una visión del cuerpo abierto, dinámico e interrelacionado con el cambiante movimiento del mundo. Como cuerpos en continuo devenir generamos líneas entretejidas con todo lo que nos relacionamos al acontecer, siendo el movimiento, las huellas que dejamos y el pensamiento desde el cual actuamos, parte de nuestra condición al transcurrir. Por lo tanto, mediante el movimiento en la danza, el registro en el dibujo y el recuerdo de mi experiencia escrita,

he podido obtener una percepción más precisa de lo que supone ser cuerpo indeterminado. Así, al complementar las limitaciones y los alcances entre los tres medios en mis prácticas artísticas, me fue posible contemplar los transcurso rítmicos y poéticos que desprendo al ser cuerpo.

(Insertar)Figura 1. Rizoma

“El cuerpo está aquí”

Muchas veces percibo a mi cuerpo desde creencias culturales pre-existentes a mis vivencias; primando la creencia de que mi comprensión se da desde el plano mental y restando valor al aprendizaje a través de la experiencia corporal. Michel Foucault logra criticar, de forma muy creativa, la idea de abordar al cuerpo desde una construcción mental al pensar el concepto de *utopía* en el espacio del cuerpo en su obra “*El cuerpo utópico*”. Por otro lado, la propuesta fenomenológica de Merleau-Ponty en su libro, “*Fenomenología de la Percepción*”, radica en valernos de la experiencia primera que tenemos con el mundo, situándonos en una existencia previa a la consciencia: el cuerpo. Al complementar las visiones de estos pensadores, me fue posible reconstruir mi percepción del cuerpo con el fin de aproximarme, desde sus enfoques, a la maleabilidad de la experiencia corporal.

A pesar de que el cuerpo sea esa “*implacable topía*” (Foucault 1966), solemos percibirnos como una “mente descorporeizada”, viviendo desde las interpretaciones o ficciones de ésta por falta de identificación con el cuerpo. La etimología de utopía, parte del griego que significa “no lugar”; es decir, el cuerpo se vuelve una representación imaginativa de un cuerpo ideal. “*La utopía es un lugar fuera de todo lugar, pero es un lugar en donde habré de tener un cuerpo sin cuerpo; un cuerpo que será bello, límpido, transparente, luminoso, veloz, de una potencia colosal, con duración infinita, desatado, protegido, siempre transfigurado.*” (Foucault 1966) De esta manera, para Foucault, el alma vendría a ser un “cuerpo utópico”, una entidad opuesta e inmaterial desde la cual el humano puede ser eterno, puro y bello, que borra o pone en un segundo plano la discriminada topología del cuerpo. Por consiguiente, lo “utópico” ya no es la posibilidad de ser otro lugar, sino es el sujeto habitando un cuerpo imaginario, concebido por ajenas ficciones acordadas en la compleja trama histórica.

La filosofía del cristianismo es importante para comprender parte de la transición en la que el cuerpo deja de ser una totalidad para fragmentarse en la trilogía cuerpo, alma y espíritu que propuso el teólogo San Agustín de Hipona, al relacionar el pensamiento de Platón con el de la Biblia. El mito de la caverna de Platón, parte de que somos almas aprisionadas en un cuerpo pesado y burdo, proponiendo una separación radical entre el mundo de las ideas, el espíritu, y el de la materia, el cuerpo. Siguiendo esta línea, San Agustín relaciona la verdadera esencia del hombre con el “hombre interior”, el espíritu. Desde el espíritu, donde se encuentran las bondades y virtudes, el hombre se conecta con el alma, el Dios interno que sobrevive al cuerpo, siendo la única especie que puede relacionar su mundo inmanente con el Dios trascendente. Por otro lado, estaría el cuerpo, “el hombre exterior”, lo trivial, la materia de vicios y males, contaminando la pureza del alma. Esta desvalorización del cuerpo continúa en la modernidad cambiando el fundamento religioso por el racional. En este camino, el filósofo René Descartes separa a la mente del organismo corporal en su libro “*Meditaciones metafísicas*”, remplazando al “hombre interior” por la “mente” o “consciencia”. De esta forma, se reconstituye en Occidente la mente des-corporeizada, siendo quizás la filosofía del cuerpo que propone Merleau-Ponty la que más se ha acercado a romper con esta visión.

Merleau-Ponty percibe las esencias del mundo existencialmente, oponiéndose a la idea del mundo, como extensión de nuestra mente, consciencia u “hombre interior”. “*La verdad no habita en el ‘hombre interior’;*

mejor aún, no hay hombre interior, el hombre está en el mundo, es en el mundo que se conoce” (Merleau-Ponty 1993, 10- 11). En el momento en que me concibo como un cuerpo, un cuerpo dentro del mundo, este mundo deja de ser el mundo para mí, y se vuelve una continuidad de mi corporalidad, el cuerpo como “*carne del mundo*”. Así pues, la filosofía de Merleau-Ponty propone un nuevo principio, “*soy mi cuerpo*”, un sujeto–cuerpo vendría a ser una alternativa al “cogito” cartesiano, siendo el cuerpo un “*ser en el mundo*”. Al considerarme un “*ser en el mundo*” que percibe, no puedo pretender ser solo yo, ya que, al estar en una indisoluble relación con el mundo, la visión individualista no tiene sentido. La agencia del cuerpo es la potencialidad de éste en la interacción con su entorno; el cuerpo no escapa de estar contextualizado.

No obstante, estamos inscritos en un peculiar juego en el cual sentimos el mundo sin poder ver nuestro cuerpo en su totalidad. Así, la imagen de nuestro cuerpo en un espejo y la estructura inerte de un cadáver, son medios directos por donde esa experiencia corporal puede visualizar su espacio y tiempo. “*Es gracias a ellos, gracias al espejo y al cadáver que nuestro cuerpo no es pura y simple utopía*” (Foucault 1966). Sin embargo, el espejo y el cadáver son elementos de doble filo, en tanto generan el despertar de la utopía y simultáneamente te inducen a volver a cobijarte en ella para apaciguar el rechazo de la imagen corporal o el miedo a la muerte. “*Estaba muy equivocado anteriormente al decir que las utopías estaban dirigidas contra el cuerpo y destinadas a borrarlo: las utopías nacieron del cuerpo mismo y se voltearon después contra él*” (Foucault 1966). Contrariamente a lo que generan el espejo y el cadáver, actividades como el sexo y el baile recuperan al cuerpo a través del deleite de la presencia absoluta de éste. Así el cuerpo adquiere un lugar tangible que rompe con la idea de la mente des-corporeizada, “*el cuerpo está aquí*”. “*Quizás valdría decir que hacer el amor implica sentir que el cuerpo propio se cierra sobre sí mismo, que por fin se existe fuera de toda utopía con toda la densidad de uno entre las manos de otro*” (Foucault 1966).

En conclusión, en la filosofía del cuerpo de Merleau-Ponty se hace referencia de algún modo, a un “nosotros”, ya que el cuerpo no existe de forma aislada, el mundo en el que éste se inscribe es de todos. No podemos pretender controlar al cuerpo desde la “mente” o “consciencia”, ya que, como expone Foucault, pensar que tenemos un cuerpo en vez de ser un cuerpo, puede derivar a negarlo o sustituirlo por un supuesto “cuerpo utópico”, una ficción narrada por la mente. El tener un cuerpo puede reducirlo a sus rasgos concretos, controlados e instrumentalizados con eso que nominamos: hombre interior, yo, consciencia, mente, alma o sujeto. En cambio, *ser cuerpo* supone otras formas de comprensión más amplias, dinámicas, y entrelazadas de nuestra existencia. Así, para romper con esta reducción del cuerpo, me es necesario explorar en la multiplicidad de mi experiencia al bailar salsa, ya que en esta actividad no puedo escapar de ser una totalidad corporal en una indisoluble dinámica con los bailarines, en donde mi movimiento no se puede comprender de forma aislada.

Cuerpos que abandonan sus cuerpos.
Van volando en fila hacia peculiares utopías
desdoblándose en subjetiva sincronía.
colgando desde lo elevado,
el cargamento que transpira.

Triste el desamparo al mundo que nos cobija
Pisoteado por la materia indiferente,
Regando restos de su carne aturdida.
Miramos sin ser tocados por nuestras sombras
y tocamos la tierra sin cariño.

Extraña relación con mi masa
Roza el viento a través de una pantalla
Habitó en las nubes
Y cuando llueve
Agonizo frente al espejo

Invoquen a los tambores
¡Entréguenme el cuerpo al cuerpo!
Y llévenme a mí

Prácticas artísticas

A partir de mi experiencia como bailarina de salsa, empecé a tener la sensación de que en la danza los cuerpos se vuelven un devenir entrelazado vibrando al ritmo del sonido, en donde las fronteras entre los cuerpos se desvanecen. Esto motivó que entre el 2017 y el 2018 desarrollara una serie de pinturas y dibujos que expuse en mi muestra “*Callao de alma salsera*”: el comienzo de una larga exploración de mis sensaciones en la danza. En este recorrido mis dibujos fueron mutando con el fin de aproximarme cada vez más a la sensación de movimiento, así la masa y densidad de los cuerpos que representaba al pintarlos fue desintegrándose hasta resolver la danza en una sola línea, serie que llamé, *Sincronización en una línea*. Fue en el transcurso de esta investigación que se me abrieron nuevos caminos para seguir desarrollando lo que supone presentar la indeterminación que siento en la danza, al encontrarme con las visiones del antropólogo Tim Ingold, que comprenden al cuerpo desde una perspectiva de líneas. Por consiguiente, en esta parte del artículo narro el recorrido transdisciplinar de mis prácticas artísticas.

Exposición 2018 - <https://www.veronapenagosgallart.com/callao-de-alma-salsera>

(Insertar)Figura 2. *Sincronizaciones infinitas*

Ingold expone que representar al cuerpo como mancha (blob) o como línea genera lecturas muy distintas de éste; las manchas suponen una visión estática y cerrada del cuerpo, en cambio a través de las líneas es posible presentar las dimensiones abiertas, dinámicas y relacionales del acontecer corporal. Sin embargo, también es posible leer una composición de manchas desde una perspectiva de líneas, ya que la disposición y conexión de éstas puede generar sensaciones más dinámicas o estáticas. De este modo, Ingold analiza la “*La Danza*” de Henri Matisse, y argumenta que la magia de esta pintura radica en que las manchas antropomórficas palpitan con vitalidad al formar una conexión lineal entre las extremidades corporales enganchando a través de las manos, medios de unión del ser humano. A raíz de la circular conexión de los cuerpos en la “*La Danza*” formando un infinito, es que surge mi cuestionamiento por el principio y el final del movimiento, ya que percibo un continuo suceder en el mundo. Esto inspira en mí una serie de dibujos que llamé *Sincronización Infinita*, en los cuales podía recorrer el circuito de la línea y quedarme ahí, enteramente atrapada.

(Insertar)Figura 3. *La danza infinita*

En consecuencia, indagué en las situaciones que podrían ocurrir en los diversos planos de una danza dentro de una misma línea infinita, utilizando manchas para revelar las diversas escenas escondidas entre el entramado de la línea, dibujo que nombré *Estructura infinita*. Sin embargo, caí en cuenta que aunque se sentía el entrelazado de los cuerpos en un mismo movimiento, la línea carecía de la energía y la espontaneidad que surge en el cuerpo al danzar, ya que ésta no se desprendía de un impulso corporal al corresponder el sonido. Ingold argumenta, en su conferencia “*On human correspondence*”, que la esencia de la danza es quizás la vitalidad, los impulsos vitales que se pasan linealmente entre cuerpos y así la danza continúa. De esta forma las líneas en mis prácticas *Sincronización Infinita*, como en *Estructura única infinita*, son más la representación de una danza, que una forma de percibir el ser cuerpo indeterminado.

(Insertar)Video 1. *Estructura infinita*

Por consiguiente, la distinción que hace Ingold en su libro “*Líneas*”, entre las líneas que “*deambulan*” y las que “*transportan*” basándose en citas del libro del artista Paul Klee, “*Notebook volumen 1: The Thinking Eye*”, me ayudó a comprender el tipo de línea que buscaba para notarme siendo cuerpo indeterminado. Para Klee, la línea que deambula es más dinámica y genuina ya que es libre de dejarse llevar por el movimiento mismo, “*goes out for a walk, so to speak, aimlessly for the sake of the walk*” (Klee 1961,105). En cambio, la línea que transporta es más un recorrido dado de punto a punto, “*is more a series of appointments than a walk*” (Klee 1961, 109.) Por lo tanto, en las líneas que transportan, el fin está por encima del trayecto, es un recorrido determinado y ajeno a las percepciones que el cuerpo pueda hacer del entorno para corresponderlo. Parece ser lo normal vivir dentro de recorridos predeterminados, moviéndonos casi siempre hacia una finalidad. Por lo que mi cuerpo me pide, muchas veces, salir a bailar, dar un paseo a la deriva o dibujar a mano alzada sin ningún fin, moverme por el gusto de moverme.

En “*On Human Correspondence*”, Ingold argumenta que los humanos de estos tiempos, solemos determinar lo que “*vamos a ser*”, proyectándonos continuamente hacia la idea futura lo que aspiramos ser. La “*mente*” o “*consciencia*” posa en el cuerpo el origen de nuestras acciones, un objetivo que intentamos alcanzar a través de una línea que transporta. Por ende, probé hacer unos *dibujos indeterminados*, trazar a mano alzada lo que salga al tiempo de la música, como en una danza espontánea, así, desprenderme de una finalidad. En esta práctica el dibujo es el recorrido en sí; en donde el cuerpo no es un instrumento de la “*mente*”. Es otras palabras, el trazo es una línea que deambula, en la cual el cuerpo debe apoyarse sobre sí mismo para corresponder el tiempo del sonido, amarrando los trazos plasmados con los siguientes en un entrelazado inmediato, sin importar la forma que resulte de ello. Debido a esto, no surge la ansiedad de ver la brecha que suele haber entre el momento presente y el destino final, ya que el movimiento en sí se vuelve más importante que una forma intencionada.

Descoloco a la mente

Y la poso en el atlas de la

Eje de	C	ontrol	
el	O	jo de la serpiente	
	L		
Por donde	f	U	ga todo mi cuerpo
	M		
	N		
entrecruzad	A		

V ertebral

(Insertar)Figura 4. *Dibujos indeterminados*

No obstante, al observar el trazo acabado en los *dibujos indeterminados*, me di cuenta que presté más atención a las formas que al ritmo, a pesar de que el proceso es similar al de la danza, el resultado formal es ajeno a lo que ocurrió entre mi cuerpo y el sonido. Entonces me pregunté, ¿de dónde salen estas formas? Pienso que muchas formas salen de la memoria visual, es decir, el cuerpo ya posee unas formas estudiadas y conocidas que puede reproducir sin pensar mucho. En decir, lo imaginado muchas veces es algo recordado o previamente concebido, compuesto de otra forma o relacionado con otros elementos. Por consiguiente, experimenté memorizar uno de mis dibujos, así como se memoriza la coreografía de una danza, y plasmarlo varias veces al tiempo de una misma canción para probar cómo es que mi trazo corresponde al sonido mientras intenta formar un dibujo predeterminado, a modo de *dibujo coreográfico*. Todas las pruebas resultaron muy parecidas, aunque las líneas no recorrían los mismos circuitos. Por momentos las líneas se movían al ritmo de la música, sin embargo, la mayor parte del tiempo me ocupé de concluir las figuras del dibujo memorizado. Se sentía la vitalidad del movimiento rápido pero el dibujo carecía de la gestualidad que deja el cuerpo al ser atravesado por los ritmos.

(Insertar)Figuras 5 y 6. Dibujos coreográficos

(Insertar)Video 2. Dibujo coreográfico

De forma tal que me propuse *danzar el trazo* en vez de trazar formas aleatorias. Ahora el trazo daría el compás al sonido, y así el receptor podría recorrer los gestos que dejaron los impulsos de mi trazo al danzar. Ya que en la mayoría de mis dibujos habían primado las formas corporales por encima de mi experiencia rítmica, decidí hacer los dibujos a ojos cerrados para sentir el sonido sin ninguna atadura formal. Estos trazos sí tenían la vitalidad y gestualidad al ir en consonancia con los ritmos que percibía. Aunque todos los dibujos eran distintos, de alguna forma se notaba que todos fueron hechos por un mismo cuerpo. Al trazar las líneas, sentía que mi cuerpo se movía distinto al atender a los instrumentos de viento o de percusión, por lo que decidí hacer los dibujos en dos partes. La primera parte consistió en bailar el trazo con un lápiz blanco, moviéndome solo con los sonidos de viento. Luego, volver a bailar la misma canción con un lápiz negro trazando el ritmo de los instrumentos de percusión. En los trazos blancos, las líneas partían rectas de una fisura en el viento con mucha intensidad y se iban desvaneciendo sinuosamente. Por otro lado, los trazos negros eran punteados o salpicados, como si la atmósfera se llenara de puntos con cola. En estos dibujos fueron como un registro de la penetración del sonido en mi cuerpo, volando entrelazo con la atmósfera sonora y, simultáneamente, anclado a la tierra por mi trazo.

T ítere sujeto del cielo
 R
 O
 Lí N ea de equilibrio
 C
 O
 S e balancean las extremidades
 I
 N
 U
 O o
 S e ancla en el piso d
 O r
 o
 del dedo g

(Insertar)Figura 7. Danzar el trazo

Al notar que en todos mis dibujos al *danzar el trazo* delataban que, a pesar de ser todos distintos, eran de un mismo cuerpo, decidí hacer un experimento que consistió en notar cómo es que cada cuerpo digiere el sonido. Éste se llevó a cabo en la exposición de Barra de Ferro el día 27 de mayo de 2019 en Barcelona, para el cual imprimí un plano o silueta corporal que dibujé, con el fin de que sea intervenido por distintos cuerpos. La práctica consistió en que cada participante note, de forma intuitiva, sus sensaciones a través de trazar encima del plano su devenir corporal al corresponder al sonido. Cada cuerpo generó una peculiar cartografía en donde se apreciaba la exploración de su indeterminada inmanencia. Todas las cartografías fueron muy diferentes y vibraban de forma particular, revelando una clara distinción en el movimiento de los distintos participantes. Supongo que, al no existir convenciones para realizar trazos en este tipo de experiencia, la correspondencia entre el cuerpo y sonido deambulaba desprendiendo líneas únicas.

(Insertar) Figura 8. Cartografías del sentir corporal

Retomando de nuevo el estudio por el devenir de las formas, me pregunté qué ocurriría si es que éstas partieran de adaptarse a un dibujo previo, como un cadáver exquisito. De modo que, esta práctica consistió en percibir o buscar figuras encima del recorrido lineal que dejé en *danzar el trazo*. Esta práctica, a la que llamé *formas sobre el trazo danzado*, se parecía a mis primeros *dibujos indeterminados*, pero esta vez no se realizaban sobre una superficie vacía, así que debía moverme percibiendo una especie de paisaje, el trazo previo. Esto me permitió observar de cerca las líneas que desprendí siendo cuerpo indeterminado, dibujando encima de éstas una composición entrelazada entre manchas y líneas. A veces encontraba formas inéditas que fluían de los trazos previos; otras veces, sentía que forzaba formas preconcebidas a encajar en el dibujo. Luego, escribí las observaciones de mi experiencia encima de los dibujos, ubicando palabras como

conectoras de dos tiempos, el tiempo en el que ocurrió el movimiento y el de la observación de éste, disponiendo de éstas con libertad en el espacio del dibujo. De esta forma me fue posible observar la multiplicidad de la experiencia; el movimiento, la huella y la reflexión dentro de un mismo marco de contemplación.

Poética verbal
verbos
verbalizados
La extracción
de mi memoria
verbalizada
o inverbalizada

Trazo la linealidad
de su ocurrencia
para que mi voz
no desaparezca.
Como lo hacemos
todo el tiempo.

(Insertar)Video 3. Formas sobre trazo danzado

Como en el ejercicio *formas sobre el trazo danzado* fue realizado a una escala que solo involucraba el desplazamiento de mi mano, lo volví a hacer en un formato más grande que implicara movimientos más amplios. Esta vez lo hice con carbón, ya que tenía una conexión especial con este material al sentir que éste se impregnaba en mí, volviéndose parte de mi corporalidad. De manera que hice un ejercicio de imaginación material que consistió en cambiar mi identidad por una semana y pretender ser un carbón, con el fin de comprender al cuerpo desde otro enfoque. Tenía un pedazo de carbón siempre conmigo, de modo que cuando metía mi mano al bolsillo el polvillo se adhería en mi piel y dejaba huellas negras al andar, recordando mi nueva identidad. Así, al combinar las constituciones del carbón y de mi cuerpo humano, me transformé en otro cuerpo con nuevas posibilidades que me permitieron comprenderme linealmente, al ser movimiento y trazo a la vez, logrando evidenciar mi acontecer.

(Insertar)Video 4. Formas sobre trazo danzado con carbón

(Insertar)Figura 9. Formas sobre trazo danzado con carbón

Por consiguiente, me propuse hacer otras prácticas con este material, en donde la huella de la danza quedara registrada al bailar encima de una superficie toda cubierta de carbón, *la danza del cuerpo carbón*. Así, manché un papel de aproximadamente dos metros cuadrados con carbón, como mi lienzo y pista de baile a la vez. Al bailar, mis pies calaban el polvillo generando trazos reductivos. Luego invertí el proceso e hice un dibujo aditivo de la danza, marcando una danza, vista con mis huellas de carbón.

(Insertar)Figura 10. Dibujo de una danza muerta

(Insertar)Video 5. Cuerpo carbón

Visto que, la mayoría de mis notaciones eran registros de danzas desde una perspectiva en planta, decidí hacer unas nuevas pruebas, en las que observaba a bailarines desde un plano frontal y dibujaba su devenir

en tiempo real a través de líneas fugaces, *notación en tiempo real*. Intenté captar el movimiento de las distintas figuras que estos plasmaban en el espacio, lo que me resultó difícil ya que los movimientos en la salsa iban mucho más rápido de lo que podían ir mis trazos. Por lo tanto, probé hacer los apuntes observando un video bailando en cámara lenta, prestando atención, más que al ritmo de la canción, al devenir de mi cuerpo. De esta forma, al ser el trazo un seguimiento activo que correspondía el acontecer del cuerpo, el surgir del dibujo estuvo dirigido más por la atención que por la intención y, más por la percepción que por la imaginación. En efecto, el dibujo surgía entre el estar preparado para corresponder y, simultáneamente, no saber lo que sucedería, estando siempre “*entre-medio*” del proceso. Como expone Ingold, la vida de las líneas se da en el movimiento, *entre-medio* (in between) del proceso, no *entre* (between) dos puntos.

Bailo el trazo
Dibujo performativo
Dibujo verbo
Dibujo vivo
Al concluir el ritmo
el dibujar desaparece
Y queda una danza muerta

(Insertar)Video 6. La vida de las líneas

(Insertar)Figura 11. Notación en tiempo real

Por último, como una resistencia a mi condición efímera, intenté recrear ese momento *entre-medio* que siempre está por fugarse hacia otro instante, en un video. La línea pierde su vida, cuando deja de acontecer, por lo que cuando termino de bailar el trazo, me quedo con el dibujo de una danza muerta, en donde muchas líneas pudieron seguir su trayecto, pero murieron en el papel. Por lo tanto, situé extremidades de mi corporalidad bailando sobre el dibujo de una danza muerta, con la intención de recrear el momento en el cual la línea está por seguir sucediendo, pero se queda eternamente atrapada en el *entre-medio*, no muere pero tampoco continúa.

(Insertar)Video 7. Por suceder

Reflexiones

En conclusión, a través de esta exploración transdisciplinar he podido notar que la agencia de ser cuerpo indeterminado es reconocer y aceptar sus limitaciones y aperturas momentáneas en él “*entre medio*”, ese fugaz instante que siempre está por suceder entre el sellado trazo pasado y el futuro devenir de sus líneas. Al concebirme como una totalidad compleja y dinámicamente relacional a través de las líneas, comprendo el valor de la experiencia corporal, siendo mi capacidad de percepción en ésta, la que guiará mi ser hacia una nueva e incierta posibilidad, mediante el movimiento que haga, el trazo que deje y el pensamiento que lo acompañe.

En la danza, el cuerpo toma total presencia al estar siempre en el inmediato *entre medio*, dejando de habitar cualquier supuesto “cuerpo utópico”, al retomar su lugar tangible en el espacio y tiempo. De esta forma,

es quizás el tiempo de mi cuerpo el que adquiere un lugar al estar en consonancia con el mundo, conectado con el aquí y el ahora, desprendiéndome de otra rítmica utópica que no corresponda al presente. Al ser un cuerpo que deviene, el tiempo es una condición de mi topología, y éste no siempre sigue la constancia del reloj, más bien va acorde a la relación de mi emoción corporal, indisolublemente relacionado a la cambiante atmósfera con la cual devengo entrelazada. Por consiguiente, en mis dibujos, *bailando el trazo*, las líneas van hacia distintas direcciones, tienen formas y texturas diversas y se mueven a una velocidad cambiante; por lo tanto, siguiendo con la idea de que el tiempo es topológico, es posible que estas observaciones se relacionen con el tiempo que habitamos o habita en nosotros, fluyendo éste de forma inestable. Estas líneas podrían leerse de forma caótica o desordenada al simplemente soltarlas; sin embargo, creo que también es posible desarrollar la habilidad de ordenar o componer el caos temporal, como en una pieza musical. ¿Es acaso el ritmo en el cual devengo, el tiempo de mi emoción?

Así, al mutar las posibilidades y límites entre danza, dibujo y poesía, he podido percibir cómo cada medio adquiere o se nutre de propiedades temporales de los otros. Al ser la danza una práctica efímera, hace que veamos distintas presencias del cuerpo aparecer y desaparecer en cada instante, tanto los movimientos como las sensaciones, intuiciones y percepciones que lo acompañan se desvanecen; al finalizar la canción, no queda nada de la danza, tan solo el recuerdo. Sin embargo, al bailar el trazo o ser un cuerpo que se traza, como el *cuerpo carbón*, es posible capturar todo el transcurso temporal de la danza en un dibujo, apreciando el desplazamiento rítmico de los cuerpos en un mismo instante. Por otro lado, al dotar al trazo del devenir temporal en la danza, el dibujo adquiere una dimensión performativa, así, al *danzar el trazo* se contemplan los movimientos, vibraciones y gestos del trazo en un recorrido temporal. De esta forma, el dibujo deja de ser algo estático y se vuelve un verbo, un trazar, sin embargo, al acabarse no desaparece, sigue presente, pero como el vestigio de una danza muerta.

Asimismo, la experiencia al danzar no solo tiene un sentido de unidad a través del tiempo, también involucra toda una densidad estética y reflexiva, la cual precisa de otros medios para comprenderla en profundidad. Aunque la danza pueda perdurar a través del trazo y la escritura, estos medios no pueden contener toda su multidimensionalidad, tan solo alcanzan a capturarla parcialmente con el fin de comprender ciertos aspectos de ser cuerpo indeterminado. Así, reduzco la danza a trazos y escritos en superficies planas; sin embargo, desde estas reducciones es posible reconstruir diversas capas de su disposición, proceso y poética.

Por último, se puede suponer el suceder, mas no predeterminarlo; se puede intentar controlar nuestro caótico ritmo corporal, pero éste siempre se desbordará ya que el cuerpo se entreteje linealmente en el horizonte de una atmósfera a través de una inestable relación entre las materialidades e inmaterialidades. En esta investigación he intentado no controlar lo imprevisible; siendo más bien un camino, entretejido entre mi contemplación, notación y reflexión, el que me ha llevado a transformar mi autopercepción en el mundo. En efecto, cambia el ritmo con el que devengo en el mundo y mi devenir con el ritmo del mundo, a lo largo de mi danza, trazo y poética.

Te toma
En un roce inoportuno

La pulsión no se piensa
El universo
la posa en afectos
y el espiral gira
hacia adentro

La sensación
se escurre entre
mis dedos

La pasión, pasiva

La desestabilización
de todo intento de control

El arte se rinde
en un acto valiente

Se cansó de sostener
el desbordamiento

Tan solo lo contempla
lo presenta

Es lo que es

Ojalá lo indeterminado
pudiese ser abrazado.

Bibliografía

LIBROS

Aguado Vázquez, José Carlos. 2014. *Cuerpo Humano e Imagen Corporal: notas para una antropología de la corporeidad*. México, DF: Universidad Nacional Autónoma de México.

Blacking, John. 2006. *¿Hay música en el hombre?* Traducido por Francisco Cruce. Madrid: Alianza Editorial.

Deleuze Gilles, Guattari Félix. 1988. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Traducido por José Vázquez Pérez. Valencia: Pre- Textos.

Ingold, Tim. 2015. *Líneas: Una breve historia*. Traducido por Carlos García Simón. Barcelona: Gedesa.

Ingold, Tim. 2015. *The Life of Lines*. New York: Routledge

Ingold, Tim. 2018. *La Vida de las Líneas*. Traducido por Ana Stevenson. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Foucault, Michel. 2010. *El cuerpo utópico: Las Heterotopías*. Traducido por Víctor Goldstein. Buenos Aires: Nueva Visión.

- Kandinsky, Vassily. 1995. *Punto y Línea sobre Plano: Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Traducido por Roberto Echavarren. Buenos Aires: Paidós.
- Kandinsky, Vassily. 2012. *Sobre lo espiritual en el arte*. Traducido por Meliana Trento. Buenos Aires: Ediciones Andrómeda.
- Klee, Paul. 1961. *Notebooks, vol.1: The Thinking Eye*. London: Lund Humphries.
- Merleau-Ponty, Maurice. 2005. *Phenomenology of Perception*. Translated by Colin Smith. London and New York: Routledge.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1993. *Fenomenología de la percepción*. Traducido por Jem Cabanes. Buenos Aires: Planeta.
- Mersch, Dieter. 2015. *Epistemologies of Aesthetics*. Translated by Laura Radosh. Zurich: Diaphanes. Quintero Rivera, Ángel G. 1998. *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música "tropical"*. México: Siglo XXI Editores.
- Rico Bovio, Arturo. 1998. *Las Fronteras del Cuerpo: Crítica de la corporeidad*. Quito: Ediciones Abya-Yala.

ARTÍCULOS DE REVISTAS ACADÉMICAS.

- Toledo Aranda, José Ignacio. 2016. EL cuerpo danzando: Tránsitos de la investigación en danza. Bogotá, Idartes. Vol. 4 2015-2016: 22-33.
- Mersch, Dieter. 2017. Art, Knowledge, and Reflexivity: Art and Research. University of Arts (Switzerland). Artnodes 20 (december): 33-38.
- Rico Bovio, Arturo. 2005. Las coordenadas corporales: Ideal para repensar al ser humano. Universidad de Costa Rica. Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica XLIII 108 (abril): 89-96.

ARTÍCULOS

- Agamben, Giorgio. 2007. "¿Qué es lo contemporáneo?". Facultad de Artes y Diseño de la Universidad de Venecia.

TESIS

- Citro, Silvia. 2006. "Variaciones sobre el cuerpo: Nietzsche, Merleau-Ponty y los cuerpos de la etnografía". Tesis de doctorado. Buenos Aires: Letra Viva – Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Mora, Ana Sabrina. 2010. "El Cuerpo en la Danza desde la Antropología: prácticas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal". Tesis de doctorado. Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata.
- Vilar Dolc, Laura. 2017. "La Danza y sus Cuerpos como Indisciplina". Tesis de final de Máster. Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona. Adscrit a la UAB.

CONFERENCIAS POR INTERNET

- Catalá, Marc. 2015. "Thinking through our Doodles". Video de You Tube publicado el 20 de diciembre de 2015 en TEDxIESEBarcelona, Barcelona. Video 15:12. https://www.youtube.com/watch?v=zAVNc_0-Ta8
- Garcés Marina. 2015. "Maurice Merleau-Ponty leído por Marina Garcés en el curso de 'Biblioteca abierta'". Video de You Tube publicado el 16 febrero de 2015 en MACBAStreaming, Barcelona. Video 1:51:49. <https://www.youtube.com/watch?v=ZUnM6I4h-J20&t=4949s>
- Ingold, Tim. 2014. "On Human Correspondence – Huxley Memorial Lecture 2014". Video de You Tube publicado el 13 de noviembre de 2014 en Royal Anthropological Institute's Discover Anthropology Programme, Londres. Video 1:14:15. <https://www.youtube.com/watch?v=1vIq5s04wBU&t=2824s>
- Kentridge, William. 2018. "Art Must Defend the Uncertain". Video de You Tube publicado el 20 de abril de 2018 en Tateshots, Johannesburg. Video 6:09. <https://www.youtube.com/watch?v=Dnweo-LQZLU&t=4s>.

Naimanovich, Denisse. 2015 “Qué vemos cuando vemos”. Video de You Tube publicado el 8 de enero de 2015 en TEDxTalks, Argentina.

Noë, Alva. “Strange Tools: Art and Human Nature”. Video de You Tube publicado el 9 de octubre de 2015 en Talks at Google. Video 1:00:49. <https://www.youtube.com/watch?v=VcidL9uXw6A&t=695s>

Sztajnszrajber, Darío. 2017. “Ficciones”. Video de You Tube publicado por el 11 de septiembre de 2017 en Facultad Libre, Rosario. Video 2:05:09. <https://www.youtube.com/watch?v=nDDj32976sg&t=3827s>.

SITIOS WEB

Sitio web oficial de Pancho Tolchinsky. Tolchinsky, Pancho. 2018. “El cuerpo oculto”. <https://tolchinsky.co/readings/body.html>

Sitio web oficial de Pancho Tolchinsky. Tolchinsky, Pancho. 2018. “Fronteras naturales”. <https://tolchinsky.co/readings/borders.html>

Sitio web oficial de Pancho Tolchinsky. Tolchinsky, Pancho. 2018. “Organismos estéticos”. <https://tolchinsky.co/readings/aesthetics.html>

Sitio web oficial de Pancho Tolchinsky. Tolchinsky, Pancho. 2018. “Alucinación: El nacimiento del significado”. <https://tolchinsky.co/readings/aesthetics.html>