

# PRACTICAR EL PENSAMIENTO DEL CUERPO QUE DANZA

## *PRACTICE THE THOUGHT OF THE DANCING BODY*

**Zulai Macías Osorno\***

\* Profesora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza "José Limón". Correo electrónico: [cenidid.zmacias@inba.edu.mx](mailto:cenidid.zmacias@inba.edu.mx).

---

Durante una caminata imaginaria hacia un parque con juegos infantiles, indago las singularidades de la investigación-creación en la danza, una disciplina que ha sido señalada como un arte de inteligencia corporal y productora de material inaprehensible para su estudio. En este ensayo sostengo que en el acto de bailar hay producción de conocimiento y que éste puede volverse inteligible y traducible para otras personas que no encarnan este acontecer. Además, que el buscar cómo nombrar eso que se produce es también un acto de creación. Finalmente, distingo entre dos formas de investigar: 1) la de quienes miran de fuera el hecho dancístico y 2) la investigación-creación en danza.

**Palabras clave:** Danza, cuerpo, lenguaje.

*During an imaginary walk to a park with children's games, I inquire the singularities of research-creation in dance, a discipline that has been pointed out as an art of body intelligence and a producer of inapprehensible material for study. In this essay I argue that in the act of dancing there is production of knowledge and that it can become intelligible and translatable for other people who do not embody this event. In addition, that finding a name for what is produced is also an act of creation. Finally, I distinguish between two forms of research: 1) that of those who look at the dance event from outside and 2) research-creation in dance.*

**Keywords:** Dance, body, language.

**D**irán ustedes que acercarse a la danza entendida como productora de conocimiento es una tarea infructuosa, si no es que imposible. ¿Cómo sostener que del cuerpo en movimiento se produce conocimiento y que éste puede volverse inteligible y traducible para otras personas que no encarnan este acontecer? ¿Cómo hacerlo si el lenguaje abstrae y aplanar la sensibilidad del cuerpo que se mueve?

Cuando me decido a pensar seriamente sobre porqué la danza es fuente de conocimiento y es más que la sabiduría corporal inasible, salgo a dar un paseo ya bien entrada la tarde, cuando el sol no quema tanto pero todavía queda luz. Hago el recorrido de mi casa al parque acompañada de mis dos perros y mi hijo de cinco años, la edad en la que la naturaleza humana está por terminar de cobrar forma. Todavía en casa, apuro a mi niño, me pongo los tenis, tomo bolsas de plástico y amenazo a uno de mis perros, “si no te dejas poner la correa, no vas”. Mientras actúo esta escena, me interpela la pregunta: ¿Cómo darle cuerpo al lenguaje? ¿Cómo hablar de lo que se moviliza cuando estamos haciendo lo que hacemos y cuando lo que nombramos ya es pasado?

Bajo las escaleras del edificio intentando conservar el equilibrio y no dejo de preguntarme sobre mi propia experiencia en ese instante. A veces la maternidad es volverse malabarista sin calentamiento ni formación previa. Me miro de fuera, en ese equilibrio precario: una mano sosteniendo dos correas, la otra, la bicicleta; dos pies, uno moviéndose detrás del otro, todo mi peso echado hacia atrás con tal de no provocar una avalancha mortal, mis ojos viendo más allá de mí misma para asegurarme que el chiquito que viene delante no se tropiece pero que tampoco se detenga. En esta descripción no alcanzo a decir el cansancio físico y mental que esta bajada implica para mi cuerpo. ¿Qué tiene el quehacer dancístico que excede todo tipo de descripciones, nomenclatura, notación, registro fotográfico o de video? ¿Cuál es la singularidad de este desvanecimiento frente al resto de las experiencias? Sé que esta singularidad solo tiene peso cuando en la práctica (investigativa) se busca develar la producción de conocimiento en el quehacer dancístico. Su experiencia estética y epistemológica.

Con Antonin Artaud tenemos la propuesta del teatro de la crueldad, un teatro que pretende encarnar un lenguaje que escapa del dominio de la palabra, entendida esta como trasmisora de ideas y telón de fondo de la jerarquía del discurso. Afirma “que la escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado, y que se le permite hablar su propio lenguaje concreto” (Artaud, 2006: 42). De esta forma apuntala un

pensamiento cercano a lo sensible, a la presencia carnal; un lenguaje destinado a los sentidos, al reconocimiento de la materialidad, de lo vivo y del gesto no escindido del habla. Realza, así, la parte física que se ha dejado de nombrar y que Jacques Derrida denomina “la carne de la palabra” (Derrida, 1989: 328). Sin embargo, el mismo Derrida sabe que cualquier acontecimiento ni comienza ni se lleva a cabo en la pureza de la presencia simple, sino ya en la representación, en el segundo momento de la creación. Y aquí, en este segundo momento, es donde revolotean mis cuestionamientos: afirmar la imposibilidad de hacer inteligible a la danza y de aprehenderla a través del lenguaje coarta otro tipo de creatividad. Por el contrario, intentar nombrar nuestra práctica impulsa un desafío epistemológico. Es decir, un ejercicio creativo para traducir esa otra forma de conocer que deviene de las intuiciones y procesos de creación y producción de cualquier obra. Que emana de una suerte de pensamiento corporal, de los órganos, de la kinestesia, del sistema háptico y de la sensibilidad. Ponerle carne a la palabra.

Apenas salgo del edificio, saludo al tendero, luego a la vecina de enfrente que con ayuda de su andadera se dirige a la verdulería. Mi hijo se monta en la bici y va a toda velocidad. Que no se vaya a cruzar la calle, ¡qué me espere! ¿Puede verse este terror desde los autos que me miran caminar plácidamente jalando dos correas? ¿Sirve autodescribirme para distanciarme de este momento en el que miro la fragilidad reflejada en el cuerpecito de enfrente? ¿Se puede entrar, salir, mirar de fuera, anotar desde dentro? ¿Pensar con palabras la sensación, la presencia, el estar haciendo, la incertidumbre, el miedo, el deseo, la adrenalina? ¿Cómo darle materialidad al lenguaje fuera de la experiencia *in situ*? Mis miedos resultan en preguntas que se mueven en el límite entre la imposibilidad y la posibilidad de narrar la experiencia. Copio las palabras de José Antonio Sánchez (2011): “Estoy en el lugar de los hechos, pero también me encuentro traduciendo la vivencia y testificaré, desde la implicación, cómo se da una red relacional de saberes que envuelven el hecho creativo que acoge a mi cuerpo”.

El niño, que lleva la delantera, de golpe se detiene absorto frente a un árbol. Estaciona la bici y hace que el resto detengamos el buen paso alcanzado. El árbol lo tiene perplejo. ¿Qué le pasa por la cabeza cuando su cuerpo se mantiene en esa tensión curiosa? ¿Estará consciente de esa sensación de zozobra? ¿Podría ponerla en, traducirla a palabras? Su cuerpo produce pensamiento. Todo cuerpo lo produce. El arte es siempre reflexivo. Incluso la danza a la que se le acusa de ser inteligencia corpórea abraza procesos mentales y multiplicidad de conexiones neuronales. “La mente es un músculo”. Me quedo con la duda de cómo volver inteligible el pensamiento del cuerpo sin dejar ir el “elixir” del danzar. ¿Qué es eso del discurso encarnado? En las artes escénicas, en particular en la danza, tomamos al cuerpo

como el centro de la experiencia, pero ¿cómo hablar de este fuera de la dualidad materia-pensamiento? ¿Qué alternativas tenemos? ¿Cómo se ve o cómo se sabe que una palabra está atravesada por la fuerza de lo vivido? ¿Basta con sudar el discurso?

Avanzamos en sincronía luego de que un auto raro desviara la atención de mi hijo. Me gustan las calles anchas de esta colonia, su parque que congrega a decenas de niñas y niños, sus tiendas a pie de calle, su cercanía al centro de la ciudad y su paisaje inundado de sonidos de pájaros y comerciantes anunciando sus servicios. Pasa el afilador, los helados, la miel, el camotero, los esquites, los tamales oaxaqueños, el “panadero con el pan” y el “fierro viejo que vendan”. Todo se puede hacer caminando y esto me hace sentir que estoy dentro, que una ciudad me contiene. A veces cuando escribo sobre danza siento que miro desde un fraccionamiento al que irremediamente se tiene que llegar en auto. Desde hace mucho que dejé la práctica y escribo de lo que veo o de lo que me hacen ver mis amigas y estudiantes. ¿Cambia la mirada o la elección de las palabras o el sentido que van armando las palabras cuando quien escribe practica la danza? ¡Claro! Pero en esta escritura he detectado por lo menos dos vertientes:

1. Hay gente que investiga y practica danza, pero no escribe sobre su propia práctica.
2. Hay gente que investiga y practica danza y escribe sobre su propia práctica.

Sobre este segundo punto, hay por lo menos dos matices todavía: una cosa es hablar de los procesos de creación propios, de los cómo de la puesta en práctica (acá se inserta la investigación-creación), y otra es intentar asir al cuerpo en movimiento, sus sensibilidades, percepciones y afecciones (encuentro de este lado todo el trabajo de Marie Bardet, en especial su libro *Pensar con mover*). Estas búsquedas pueden estar separadas o juntas, pero es importante entrever esa delgada línea que las diferencia. Eso sí: ambas son un acercamiento desde dentro del quehacer dancístico a los encuentros y traslapes que se dan de forma continua entre el falso dualismo pensar-hacer.

Una vez más se detiene la caravana. El perro pequeño frena para hacer pipí en un poste. Luego hace lo mismo el perro grande y le moja la cabeza al primero. Eso le pasa por estar chiquito. Sacó una toallita húmeda y le limpió el hocico con detenimiento. Se me ilumina la cara: sí, todas tenemos la posibilidad de bailar. No hay cuerpos exclusivos para hacerlo, incluso no hay cuerpos exclusivos para dedicarse a la danza artística. No debería haberlos. Pero de eso, de la afirmación manifiesta de que todas bailamos (si queremos) y de que todo cuerpo puede bailar, a pensar formalmente en las implicaciones de este quehacer, hay un gran paso que deriva en la tarea de pensar la danza con un compromiso crítico. La danza se vuelve, entonces, un gran campo para producir conocimiento. ¿Qué retomar, desde qué

perspectiva, con qué herramientas? No es lo mismo una antropóloga o socióloga o filósofa que escriba sobre danza (por el mero interés que provoca el mismo acto de bailar y todo el contexto que se moviliza alrededor) que una antropóloga-bailarina, una socióloga-bailarina, una filósofa-bailarina.

Tengo muy presente a un estudiante que escribió sobre la Danza del Venado en Sinaloa. Él había participado de esas danzas rituales y estaba formado profesionalmente en danza folclórica, pero la investigación que llevaba a cabo no abordaba sus experiencias, era un análisis desde la visión del *performance*. ¿Su escritura podría equipararse a la de un antropólogo? No propongo un análisis comparativo, solo me valgo de mi intuición: en la escritura del danzante hay otra sensibilidad. Lo que me sigue preocupando es el nulo o poco reconocimiento que le damos a estas experiencias que le podrían dar cuerpo a las palabras. Queda además atravesada la pregunta de cómo se produce y traduce ese conocimiento carnal. ¿Será que esta dificultad es la que ha hecho que los estudios de danza se valgan de las herramientas de otras disciplinas para pensarse y pocas veces se detengan a “escuchar” lo que la propia práctica tiene que decir sobre sí misma? ¿Que las obras se miren como referentes o ejemplos de la teoría y no como productoras de conocimientos? Aquí interrumpo mis indagaciones referidas al punto uno arriba enunciado (hay gente que investiga y practica danza, pero no escribe sobre su propia práctica).

Toca atravesar la avenida más complicada, una con camellón y vuelta en U. Hijo, ¡por favor ve despacio! Avanza solo hasta la mitad. Ya nos dieron el paso. En señal de agradecimiento al civilizado conductor, sonrío sin reparar en el cubrebocas. Estamos a dos cuerdas del parque y al lado está su escuela. Tiene más de un año que no viene, pero ha aprendido más que nunca. Su naturaleza humana, su cuerpo, su subjetividad, su escucha y consciencia de los y las otras, se configura a una velocidad increíble. Cuerpo, subjetividad, escucha e intención de comunicar: también cuatro ejes básicos para producir e investigar la danza.

Quienes investigan, hacen danza y escriben sobre su propia práctica hablan desde el yo siento, yo creo, yo quiero manifestar. No se desdibujan ni se esconden detrás de nada (citas, libros, experiencias validadas) ni de nadie (autores, críticos, coreógrafos en la cúspide de la jerarquía de las interrelaciones de la danza), aunque esos otros sigan acompañando la producción de pensamiento. Están tan cerca de su objeto que lo vuelven sujeto de estudio. Hacen investigación-creación. ¿Cómo validar estas formas de narración que además se atribuyen la construcción de conocimiento desde la subjetividad situada? ¿Precisan de la legitimación de la academia? Ha leído un par de artículos que incluyen la necesidad de que la academia acepte en sus filas a la investigación-creación. Yo misma trabajo en una maestría que

tiene a este tipo de investigación como uno de sus ejes formativos. La academia da herramientas, acerca textos, cuestiona certezas, muestra metodologías de indagación (las metodologías de creación, ¿se pueden enseñar?), guía, abraza preguntas y, claro, valida el conocimiento que se produce. Pero, ¿es necesaria esta contención institucional? Quizá sí, pero solamente porque pone las condiciones materiales, de infraestructura y de personal para poder llevar a cabo tales indagaciones; porque idealmente propicia el territorio para organizar y colectivizar saberes y procedimientos. Silencio... ¿En verdad las instituciones cumplen con este papel? ¿Cómo gestionar estas condiciones al margen?

Finalmente, atravesamos la última calle para llegar al parque. Mi hijo nos deja definitivamente para unirse al juego ya empezado por alguna otra niña o niño. Esperaba poder sentarme en una banca a darle vueltas a la concepción de las bailarinas como seres con una mera inteligencia corporal, imposible de traducir. Esperaba poder organizar mis argumentos en contra de esta afirmación que nos ha quitado la voz. Justificar que ese conocimiento corporal no se queda solamente ahí, que es posible tomarlo y visibilizarlo. Que es posible eliminar al objeto e indagar la danza desde la intimidad del sujeto. Que la investigación que hace discursos sobre el cuerpo de la danza y que abre espacios para hablar de este, conserva aún la relación siempre disímil y opuesta entre sujeto-objeto. Que ahí todavía el cuerpo se queda como el depósito de teorías e inscripciones de significados, apropiado y pasivo. Que el cuerpo que danza siempre tiene vida propia. Que tiene la posibilidad de narrar formas de vida, coordinadas tempoespaciales, contextos, singularidades. Que puede decir sobre nuestras sociedades y su organización, y sobre la sensibilidad que atraviesa nuestra contemporaneidad. Que encarna una complejidad que se contiene y desborda en el mero acto de danzar.

El parque puede ser mi río. Hubiera podido permanecer horas y horas perdidas en mis pensamientos. A veces creo que también pudiera serlo una alberca y los dos kilómetros y tantito que llego a nadar. Descarto esta idea porque, aunque nadando, mi pensamiento se vuelve un flujo que va de un tema a otro complejizándolos para luego dirigirse a una preocupación que termina solucionada, siempre olvido estas reflexiones reiteradas que brotan del movimiento monótono de mis brazadas. También dudo que el parque pueda serlo. Por lo menos no en mi condición de cuidadora. Lo que más deseo últimamente es sentarme en una banca a pensar y a hacer nada, que mis ojos puedan descansar de la mirada constante a la figura lejana de mi hijo. Quitarme el miedo de perderlo de vista. ¿Es esto un acto de voluntad dejarnos afectar? He escuchado mucho que la investigación-creación en danza pide dejarse afectar y escuchar al propio cuerpo. Poner en práctica que somos corporalidades en indagación constante. Y aquí la atención toma gran peso, pues

reparar en las propias sensaciones y percepciones deja de lado el automatismo del hacer por hacer o del hacer siguiendo una indicación o del hacer por puro gozo. Importa hacer consciente y visible el proceso y las búsquedas singulares de producción, para una misma y para el exterior. Pensar las propias formas de hacer. Utilizar bitácoras, hacerse autoentrevistas, quedarse en silencio para escuchar aquello que busca ser pronunciado. Dibujar constelaciones. Escribir automática, intuitivamente. En colectivo. Poner palabras entre danzas. Empezar una autoexploración, un autoestudio. Hacerse una radiografía. Desentrañar referentes y aprehensiones que no siempre aparecen de manera consciente durante un proceso, sino solo después, a la distancia (Larios, 2020).

Inventar nuestra propia escritura es también una invitación a ir más allá del acto creativo que ensimisma falsamente: no existe la práctica en sí y para sí que nazca y se quede solo en la piel de las bailarinas o en la cabeza de quien coreografía (si es que todavía pensamos estos actos como separados, pero al mismo tiempo imprescindibles entre sí) y que niega rotundamente la interferencia de quienes les rodean. Como dice Anabella Pareja (2021), los asuntos corporales van más allá de la propia piel, son cercanos a lo molecular, extensivo y virtual. Las corporalidades contienen estas posibilidades y más. Además, siempre existen en colectivo a pesar de estar signadas por los caminos y procedimientos que atraviesan la experiencia y los gestos de la propia investigadora. Me acordé de Mariana Arteaga y sus últimos proyectos, cada uno con su propia singularidad, pero todos sostenidos por la mano de una comunidad. Así, sus procesos creativos develan una investigación del cuerpo en el encuentro con el otro y la posibilidad de soltar la autoría recuperando historias de baile, provocando espacios de encuentro, cuidado y juego colectivo.

Queda develado que la danza no está solamente en el cuerpo. Por tanto, la danza y el cuerpo no pueden ser en solitario el objeto de estudio de la investigación dancística. En particular, el procedimiento de la investigación-creación anima a redirigir la mirada hacia aquellas acciones y escritos que día a día se interrelacionan y conjuntan para co-crear. Los hallazgos, espacios, historias personales e institucionales, gestiones, encuentros y desencuentros, más todo lo que siga surgiendo, no resultan ser una suerte de piezas sueltas que hay que reunir. La interrelación entre esos textos de la danza (acontecidos, al final) que se sitúan y reformulan de la mano de las singularidades de las artistas, conjuntan una relación que está en práctica y que llama a poner foco en los entres. Así nace una figura intermedia, una articulación artista-académica que se vuelve el eje por el que cruza y se reformula todo un universo. En una transversalidad atravesada por los sentidos, las percepciones y las acciones.

Un ladrido estrepitoso me saca de mi propio ensimismamiento. Soy como mi

perro, el grande, que duerme profundo, pero con las orejas alerta. Parece feliz cuando pasea, pero no deja de voltear hacia atrás si mi hijo se retrasa. Acompaña mis obsesiones y mi estado de embelesamiento y alerta a la vez. Que no se salga de nuestro campo visual ese cuerpecito de no más de 18 kilos. Y así, este ladrido me trae de vuelta al exterior. Sin preámbulos. De frente, otra mamá se ha acercado a saludarme. Vuelvo hacia lo público mientras intento acoger las palabras que se me escapan. En el caso de la investigación-creación, el tránsito de lo interno hacia lo externo solicita de elegir cada término y formato de presentación para volver pública cada indagación o hallazgo. Será necesario enfocar gestos, una manera de prestar atención a la complejidad de cada proceso de creación, focalizar sus singularidades y aceptar la imposibilidad de asir la totalidad del cuerpo en movimiento. Invariablemente, cómo nombrar el lenguaje del cuerpo y los procesos creativos en los que se pone en juego movimiento-pensamiento-tiempo-espacio-gesto-cuerpo-proceso-incertidumbre-intuición-planeación va a ser el maravilloso reto de la investigación-creación en danza. E inventar conceptos, palabras, métodos para recortar el innumerable material que trae consigo el acto dancístico estará ya modelando objetos de conocimientos que solicitan de un esfuerzo imaginativo que hay que poner en práctica constante. Insisto: la mente es un músculo.

A lo lejos pasean a un par de perros y muchas personas van haciendo ejercicio o caminan para respirar aire libre de cubrebocas. La gente vuelve de trabajar. Los pájaros empiezan a sobrevolarnos. Buscan el árbol para pasar la noche y allá a lo lejos se oyen gritos: ¡Lluvia de popó! Mamá, ya vámonos. Está oscureciendo. Ahora sí tenemos que caminar rápido. Hay que cenar, lavarse los dientes, ponerse el pijama, irse a dormir. Tan tarde era.

## Fuentes consultadas

- |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Artaud, A. (2006). <i>El teatro y su doble</i>. Barcelona: Edhasa.</p> <p>Bardet, M. (2012). <i>Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía</i>. Buenos Aires: Cactus.</p> <p>Derrida, J. (1989). <i>El teatro de la crueldad y la clausura de la representación. En La escritura y la diferencia</i>. Barcelona: Anthropos.</p> <p>Pareja, A. (2021). <i>Pacífico. Prácticas y reflexiones para sanar con el agua</i>. Guadalajara: Pasos GDL.</p> | <p>Sánchez, J. A (2011). Emergencia del arte-investigación. Archivo Arte. <a href="http://archivoarte.uclm.es/textos/emergencia-del-arte-investigacion/">http://archivoarte.uclm.es/textos/emergencia-del-arte-investigacion/</a></p> <p>Larios, S. (mayo, 2020). Investigación-creación en el teatro de formas animadas. <i>Investigación teatral. Revista de artes escénicas y performatividad</i>, 11 (17), 6-29. DOI: 10.25009/it.v11i17.2625.</p> <p>Woolf, V. (2008). <i>Una habitación propia</i>. Barcelona: Seix Barral.</p> |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|