

Obra “Pálpitos”, acrílico sobre lienzo, año 2018 autor: Ricardo Vásquez N. (Yurica). Fotografía cortesía de @yuricauno - @cumbigenista

Corpográfico - Coreográfico, experiencia danzada como técnica de investigación - creación[1].

Corpographic-Choreographic: Dancing Experience as a Research-Creation Techniqu // Corpografia-coreográfica, experiência dançada como técnica de pesquisa-criação

Carlos Andrés Martínez Medina[2]
Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia
camartinez@udistrital.edu.co

Fecha de recepción: 11 de diciembre de 2023
Fecha de aceptación: 29 de diciembre de 2023

Cómo citar: Martínez Medina, C . (2024). Corpográfico - Coreográfico, experiencia danzada como técnica de investigación – creación. *Corpo- Grafías Estudios críticos de y desde los cuerpos, 11*(11), 31-54.
DOI: https://doi.org/10.14483/25909398.21674



1 Artículo de investigación.
2 Maestro en Artes Escénicas con Énfasis en Danza Contemporánea de la ASAB (Universidad Distrital), Magíster en Investigación Social Interdisciplinaria de la Universidad Distrital. Intérprete, director, coreógrafo, investigador y docente de danza. Actualmente es docente del programa de Arte Danzario en la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital, miembro del grupo de Investigación Arte Danzario y de la línea de investigación de estudios críticos de las corporeidades, las sensibilidades y las performatividades.

Resumen

En este artículo, presento un segmento del apartado metodológico de la investigación financiada por la Universidad Distrital titulada “Caracterización de metodologías de investigación-creación en los trabajos de grado con modalidad creación o interpretación”, del Proyecto Curricular Arte Danzario. En particular, me ocupo aquí de lo referente al uso de una herramienta de creación en danza, la coreografía, como técnica de investigación-creación, construida a partir de las corpografías como marco metodológico.

Palabras clave

Coreografía, corpografía, investigación-creación, arte danzario

Abstract

This article presents a segment of the methodological section of the research project titled "Characterization of Research-Creation Methodologies in the Creation or Interpretation Modality Degree Works", funded by the Universidad Distrital as part of the curricular project Arte Danzario. Specifically, it explores the use of choreography as a research-creation technique, developed from corpographic practices as a methodological framework.

Keywords

art, choreography, corpographics, dance, research-creation

Resumo

Neste artigo de investigação apresento um segmento da secção metodológica da investigação financiada pela Universidade Distrital: Caracterização das metodologias de investigação - criação nos trabalhos de conclusão de curso com modalidade criação ou interpretação, do Proyecto Curricular Arte Danzario. Em particular, trato aqui do que tem a ver com a utilização de uma ferramenta criativa em dança, a coreografia, como técnica de investigação-criação, graças ao quadro metodológico construído a partir das corpografias.

Palavras-chave

Coreografia, corpografia, pesquisa-criação, arte da dança

Las Cartografías

Todo mapa como representación que es está constituido por componentes reflectivos, intencionales y construccionistas (Hall, 2010), en este sentido, podemos entender la cartografía como "la ciencia que estudia los procedimientos en obtención de datos sobre el trazado del territorio, para su posterior representación técnica y artística" (Mancila y Habegger, 2018, p. 3). Por un lado, un mapa debe estar sustentado en datos concretos provenientes de la realidad, el mapa debe de algún modo reflejar algún aspecto de la realidad accesible a los sentidos, por ejemplo, cuánta distancia hay de un lugar a otro, qué tan alta es una cima, o, a cuántos metros debajo del nivel del mar está la depresión.

Esta necesidad de cartografiar para conocer, para poder referenciar un lugar en el mundo en el que podamos ubicarnos, viene de tiempo atrás, los mapas han evolucionado de tal manera que hoy en día pueden hablarnos de esa ubicación de maneras insospechadas, tenemos mapas de lluvias, de presión, de temperatura, de magnetismo, y de una lista incontable de propiedades físicas y químicas que se reflejan en los mapas y que siguen teniendo la función de ayudarnos a tejer relaciones con los ámbitos sensibles de los territorios. ¿Cómo me relaciono con los recursos naturales? ¿Cuáles son los lugares más propicios para sembrar? ¿En dónde debo construir una ciudad? ¿En qué lugar puedo encontrar personas con intereses similares a los míos? ¿En dónde estoy? Son preguntas que se pueden responder solo en la medida en la que es posible referenciar territorialmente el mundo en el que nuestra existencia se despliega.

Es por esto que se hacen importantes las herramientas, recursos y técnicas, para recoger información de los espacios en la vida real, aunque no podemos perder de vista que esta captura es siempre circunstancial aun cuando pretenda responder a una realidad objetiva. Por lo tanto, no debemos soslayar la imposibilidad de hacer corresponder de manera absoluta la realidad como está expuesta en el mundo, con su representación en un mapa.

Este problema ha sido abordado de manera incansable en las prácticas topográficas, y ha llegado a un punto de tecnificación que puede ser muy confiable, sin descontar, en cualquier caso, la falibilidad de la recolección de información y su procesamiento como representación, tal como lo señala Borges (2013) en *El rigor de la ciencia*.

Pero recordemos que poseer información cercana a la realidad no es tener un mapa, este es una representación de esta información y, por lo tanto, entran en juego los componentes intencionales y constructivistas presentes en toda representación según Hall, como ya se mencionó. La información obtenida de la realidad debe ahora tener un marco interpretativo a partir del cual se despliega una técnica de representación, si el componente reflectivo no puede desconocer su distancia del mundo real, los demás componentes deben partir de la conciencia de estar armando una distancia con la realidad, distancia siempre tejida en el ámbito estésico, teniendo en cuenta, como lo señala Mandoki, que "si el conocimiento es un efecto de la capacidad de conocer del ser humano, la estesis es un efecto de su condición sensible" (2006, p. 81).

Aunque en el ámbito de la representación también encontramos esfuerzos científicos y pretendidamente objetivos, la literatura nos ha dejado ver cómo este ámbito de la representación instala un lugar político y un tejido particular de las relaciones de poder, "bajo la objetividad científica se esconde un paradigma eurocentrista del mundo que representa la dominación de determinado sector de la población mundial sobre otro" (Mancila y Habegger, 2018, p. 4).

El mapa es, entonces, un acuerdo social y cultural sobre el modo en el que concebimos el territorio donde nos ubicamos, concepción que no está hecha en el vacío, sino que reconoce una realidad objetual, pero sobre

todo unas relaciones de los individuos con esta realidad que constituye el mundo, el proceso cartográfico no es un proceso pasivo en el que una realidad objetiva debe ser asumida por los individuos, sino es justamente uno de los principales procesos históricos mediante los cuales hemos constituido nuestra realidad con importantes componentes subjetivos.

De aquí la abundancia y la importancia de metáforas espaciales en reflexiones ontológicas y procesos de subjetivación de los seres humanos, ¿cuál es mi lugar en el mundo?, ¿dónde estoy?, ¿de dónde soy?, ¿hacia dónde quiero ir?, ¿cuál es mi camino en el mundo?, ¿cuál es la ruta más pertinente para esto o aquello?

Corpografías

En todo este proceso de relaciones e interpretaciones que recolectan y representan información siempre ha estado presente el cuerpo, tanto en la recolección de los datos, como en la representación de ellos; por tanto, el camino hacia el cuerpo como lugar tiene varias rutas de llegada. En la actualidad, nuestra comprensión del mundo, nuestra subjetividad, está anclada al territorio que denominamos cuerpo, conferimos sentido a una diversidad de asuntos a partir de su relación con nuestra topografía corporal, así tenemos la constitución de prácticas corpográficas que, como lo señala Castillo, permiten acceder al universo de las intersensibilidades:

> Una corpo-grafía permite revelar una *otra* somática o anatomía sentimental que destaca los procesos sensibles- sintientes, o las maneras como lo vivido ha sido sentido, porque esto impacta y encauza las condiciones sintientes que va desarrollando la persona a lo largo de la vida; modos particulares de relación inter - sensible con el mundo, los cuales aun cuando se van modificando al compás de los tiempos y las circunstancias, también de maneras notorias van caracterizando el tono sintiente de dicha persona (2023, p. 74.)

Al igual que las prácticas topográficas, el ejercicio corpográfico tiene los componentes reflectivo y representacional, no existe un cuerpo dado, sino que se constituye un cuerpo que está relacionado con la dimensión física y biológica de la existencia, pero no limitado por estas condiciones, sino potenciado por la capacidad humana de construir sentidos; en cualquier caso y como diferencia de las prácticas topográficas, en el intersticio entre lo reflectivo y lo representacional es donde está lo performático.

La corpografía puede replicar los mecanismos que la cartografía ha utilizado, tejiendo la información con modos de representación, configurando un sentido particular por medio de la performatividad,

> La estética universalista en el mundo occidental moderno se enfoca en lo que puede ser dicho acerca de la "realidad", y depende de la idea de que ningún medio es adecuado para una representación completa o total. Debido a que el medio siempre falla en "darnos" la realidad, el artista tiene que trascender o transgredir las limitaciones del medio para poder representar (Hunter et al., 2021, p. 106).

Podemos valorar diferentes aspectos de nuestra corporalidad y representarlos corpográficamente, consolidando una manifestación que da cuenta del instante y que puede ser contemplada en otro momento, convirtiendo de esta manera a la corpografía en una huella de lo corporal. Esta posibilidad de consolidar las relaciones corporales de manera gráfica ha implicado para la corpografía la mediación de un ejercicio artístico gráfico como sucede con la cartografía, y es esto lo que nos permite acceder a estas representaciones con posterioridad en formatos tanto físicos como digitales.

Pero además de ello, la corpografía puede usar el propio cuerpo como escenario de representación, de nuevo estamos ante

la paradoja señalada por Borges (2013) en el *Rigor de la ciencia*[3], nos encontramos con la posibilidad de encontrar sentidos en el cuerpo que pueden ser reconfigurados e inscritos de nuevo en él, reconstituyéndolo en un bucle persistente que dota al cuerpo de sentido mediante la acción. La diferencia con la paradoja señalada por Borges es que en el formato del mapa al que él hace referencia, se pretendía representar el espacio en el espacio, obviando la dimensión temporal, esta paradoja, cuando estamos tratando con prácticas corpográficas, se resuelve de manera orgánica dado que el territorio del cuerpo es un territorio en movimiento.

Lo anterior no implica que los territorios geográficos no posean movimiento, se trata de que estésicamente reconocemos en los cuerpos de los otros y en nuestros cuerpos el territorio en movimiento a través de la dimensión temporal, y por eso el bucle es posible, es por eso que en vez del agotamiento de la datuística en el mapa borgiano, el performance, como un estar siendo, potencia la práctica corpográfica permitiéndonos escarbar en las comprensiones profundas del sí mismo.

Por ello, entre otras cosas, las prácticas corpográficas se han convertido en instrumentos fértiles para la creación estésica y para la investigación, posibilitando acciones dentro de métodos, o convirtiéndose en fundamento metodológico. La corpografía como técnica de investigación nos permite acceder a lugares a los que otras técnicas no pueden, pero también tejen interacciones con los cuerpos de los otros y los propios cuerpos, proponiendo un lugar renovado a los artistas, tanto en el ámbito creativo como en el de la investigación.

Coreografía

La noción de coreografía es entendida primero como escritura gráfica del movimiento, haciendo referencia a los modos en los que por medio de diferentes estrategias gráficas se representan en el papel los diseños de movimiento de una danza; sin embargo, esta función es asignada actualmente a la notación coreográfica y, por lo tanto, la coreografía es entendida ya no como acto de registro gráfico, sino como acto creativo que consiste en la creación de movimiento en el espacio.

De manera preponderante, la superficie de inscripción ha sido el teatro, y el creador de la inscripción el cuerpo. Por lo anterior, conservando la idea inicial de la coreografia como escritura de la danza, ahora la entendemos, para los propósitos de esta indagación, como acto creativo mediante la escritura del cuerpo en el espacio. En tal sentido, incluye no solamente el producto coreográfico como pieza de danza que produce sentido para los espectadores o los participantes del proceso creativo, sino también los procedimientos mediante los cuales se constituye.

Particularmente, el artista bailarín realiza prácticas cartográficas cuando realiza una coreografía, pues toma la realidad objetual del escenario (caja negra o espacio no convencional) y mediante sus movimientos interviene esa información gracias a procedimientos representacionales y performáticos. La coreografía puede ser entendida así como un modo particular de realizar un mapa, ya que mediante la acción danzada, el espacio se convierte en un lugar o, más bien, en muchos lugares dúctiles, maleables, viscosos.

Pero esta práctica cartográfica que es la coreografía, como pocas otras, está desplegada en el marco de una

3 En aquel Imperio, el arte de la cartografía logró tal perfección que el mapa de una sola provincia ocupaba toda una ciudad, y el mapa del imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, estos mapas desmesurados no satisficieron y los colegios de cartógrafos levantaron un mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos adictas al estudio de la cartografía, las generaciones siguientes entendieron que ese dilatado mapa era Inútil y no sin impiedad lo entregaron a las inclemencias del sol y los inviernos. En los desiertos del oeste perduran despedazadas ruinas del mapa, habitadas por animales y por mendigos; en todo el país no hay otra reliquia de las disciplinas geográficas. Suárez Miranda, Viajes de Varones Prudentes, Libro Cuarto, Cap. XLV, Lérida, 1658. (Borges, 2013).

acción corpográfica, pues mientras danza el bailarín tejiendo nuevas relaciones con el espacio, también constituye su propia realidad corporal, tanto en las dimensiones espaciales como en la temporal.

Tomando en cuenta esta visión de la coreografía, es usada en el marco de la investigación, *caracterización de metodologías de investigación-creación en los trabajos de grado, con modalidad creación o interpretación, del Proyecto Curricular Arte Danzario*, como mecanismo privilegiado para acceder al universo de las relaciones intersensibles desplegadas en los trabajos de grado estudiados, y por eso durante el desarrollo metodológico construimos una técnica de investigación que es al mismo tiempo una didáctica creativa, y que se aprovecha de la posibilidad de entender la coreografía como corpografía en su dimensión performática.

Gracias a la consolidación de esta técnica corpográfica, la misma se ha podido probar, implementar y cualificar en diversos escenarios, tanto en el circunscrito a la investigación, para recoger información inaccesible de otro modo, como para desarrollar procesos creativos, específicamente coreográficos, y para acompañar procesos formativos en investigación.

Diseño corpográfico-coreográfico

La investigación *caracterización de metodologías de investigación-creación en los trabajos de grado, con modalidad creación o interpretación, del Proyecto Curricular Arte Danzario*, fue desarrollada en el marco de una metodología de investigación-creación. Por tal razón, siempre sentí la necesidad de involucrar mecanismos propios de la danza en la investigación como cualidad fundamental de un proceso que dialoga con las prácticas danzarias.

Ubico las prácticas artísticas, y particularmente a la danza, en el ámbito de la construcción del conocimiento sensible (Martinez Medina, 2015; a grandes rasgos, esta perspectiva cuestiona los modos en que se ha jerarquizado la construcción del conocimiento en occidente, alrededor, particularmente, del saber como saber proporcional, y del conocer como ámbito de la experiencia (Villoro, 1982), relegando a un segundo plano el saber hacer, en el que se despliega el conocimiento sensible, y donde el cuerpo y el saber corporal tienen un lugar preponderante.

Por lo tanto, para esta investigación diseñé una técnica de recolección de información coreográfica que pretendía indagar por el conocimiento sensible desde la experiencia del movimiento, iniciando con un proceso cartográfico, entendiéndolo como

> un método que no se aplica, pero se practica. Quiere decir que no hay un conjunto de pasos abstractos, a priori, que pueden ser aplicados a un objeto de estudio, dado que la cartografía es un método en proceso de creación, coherente con la procesualidad de aquello que investiga (Farina, 2010, p. 66).

Para la realización de una cartografía inicial, me valí de un mecanismo mucho más habitual en la investigación, que consistió en un análisis documental de 65 trabajos de grado, del *Proyecto Curricular Arte Danzario*, en la modalidad de creación/interpretación. Dichos trabajos comprendían todos estudios de grado en esa modalidad, entre el 2016, cuando se presentaron los primeros informes, hasta el año 2019.

De un primer análisis basado en los métodos y metodologías enunciadas, así como de las relaciones de estas con los contextos, pasé a un análisis mucho más profundo de una muestra más pequeña de 8 informes, atendiendo a la decisión de incluir informes de todas las profundizaciones del Proyecto Curricular[4] y que abarcaran, en lo posible, informes presentados en cada uno de los periodos académicos entre 2016 y 2019.

4 Para ese momento el Proyecto Curricular Arte Danzario contaba con la profundizaciones de dirección coreográfica, danza teatro, danza contemporánea, danza tradicional, danza clásica y diseño escénico.

Para ello, utilice el *software* de análisis cualitativo, ATLAS. ti. De este proceso, se obtuvo una matriz en la que fue posible visibilizar las variables estructurales de los discursos que componen la enunciación metodológica de los procesos creativos, y a partir de esta se elaboró una primera narrativa que relaciona, como es habitual en estos análisis, las funciones de algunos de los elementos encontrados, vistos desde el saber hacer en su dimensión sensible, por medio de un mapa que evidencia las relaciones entre los diferentes procedimientos encontrados.

Luego de obtener este mapa, imagine la realización de una corpografía como una aproximación al universo inter sensible que permitiera examinar los datos elaborados. Para finalizar, el último paso de la técnica consiste en la realización de una coreografía, donde los detonantes de las consignas creativas-coreográficas que dirigirán la creación eran construidas a partir de agrupaciones de mecanismos creativos emergentes de los análisis de las fases anteriores.

Hasta ese punto tenemos un acercamiento a los procesos creativos estudiados, sin embargo, existe siempre una distancia entre el proceso creativo, y las prácticas y discursos que con posterioridad emanan de este; es por ello que con la cartografía iniciamos un proceso de acercamiento sensible al hecho creativo registrado por parte de los autores de los informes de trabajo de grado, y con la corpografía y la coreografía quería presenciar en los cuerpos de los participantes cómo algunas de las estrategias detectadas se manifiestan en el saber hacer dancístico, y así comprender más profundamente sus implicaciones.

Es importante insistir en que la estrategia desarrollada a partir de la indagación coreográfica pretende ser utilizada para interpretar e interpelar las rutas de investigación- creación, y no para hacer obra artística. El resultado sería una coreografía que produce comprensión sobre un fenómeno, y aunque está configurada estéticamente, no tiene fines en el marco de la danza como espectáculo, aunque se aprovecha de los saberes centenarios desarrollados alrededor de la danza espectacular escénica.

Al ser una estrategia experimental, decidí probarla en el marco de diversos escenarios, antes de ser desarrollada en la investigación mencionada, es así que la involucre en un proceso creativo del *Semillero de investigación, circular, saberes y prácticas danzarias*, en el marco de un proceso creativo; además la incluí en dos asignaturas de posgrado de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, la primera, *Cuerpo, conciencia corporal y creatividad en las artes escénicas, de la Especialización en Desarrollo Humano con énfasis en procesos afectivos y creatividad* de la Facultad de Ciencias Sociales y Comunicación, *y Creatividad: reconocimiento de Sí desde la corporeidad, el afecto y las emociones* de la *Maestría en Desarrollo Humano y Educación Socioafectiva* de la misma Facultad.

De esta manera, he podido implementar la técnica en escenarios creativos, pedagógicos e investigativos, configurando una visión múltiple de sus posibilidades, fortalezas y debilidades, algunas de las cuales me propongo compartir a continuación.

Escenarios de experimentación

El primer escenario en el que se desplegó la estrategia que pretende conectar la cartografía con la corpografía, fue el *Semillero Circular, saberes y prácticas danzarias*. El semillero nace de la inquietud del grupo de investigación de Arte Danzario por cuestionarse sobre el imaginario que se ha construido de la danza en el contexto colombiano en general y el bogotano en particular, aspecto que se refleja en la manera en que el subcampo de la danza se conforma, y la posibilidad de desempeño profesional que tienen los egresados de los programas de danza en el país.

En este marco, el semillero se ocupa de los modos en los que la productividad danzaria circula en las redes

creativas y de producción de conocimiento, y para ello es necesario preguntarse por lo que se considera prácticas danzarias y cómo ellas se articulan en las relaciones de poder en el contexto distrital.

En el semillero, se examina como una de las dificultades del subcampo de la danza es el agotamiento de las formas de circulación que se conciben como ideales, y que están en la mayoría de las ocasiones relacionadas con la circulación de grandes obras escénicas, en escenarios tradicionales, sin que las condiciones de posibilidad de este ideario se correspondan con el número creciente de artistas de la danza. Además de esto, los estudiantes que conforman el semillero, al verse confrontados con la posibilidad de escoger ámbitos de desempeño profesional más diversos que el de la interpretación en danza, se preguntan también por los tipos de productos artísticos, sus diversas formas de producción y gestión.

Teniendo en cuenta este escenario, 7 estudiantes del proyecto curricular participan en el año 2023 de un proceso creativo que pretende diversificar la producción y, por lo tanto, la circulación de los procesos creativos de la danza, y que por ello tiene como resultado una instalación, un performance y una coreografía. Si bien, en cada uno de los productos se involucran las corpografías como parte del método creativo, es en el apartado coreográfico en el que incluí la primera aplicación de la técnica corpográfica planteada, y donde pude completar su diseño que para este caso funcionó de la siguiente manera:

Uno de los ejes de trabajo creativo son los afectos, así que decidí aplicar la corpografía al trabajo por medio de la indagación de los afectos de los bailarines creadores del proceso, en primera instancia desarrollando un diálogo ficcional.

Diálogo ficcional

El diálogo ficcional se basa en la creación de conversaciones imaginarias entre personajes ficticios con el objetivo de explorar problemas teóricos o conceptuales. Esta técnica puede ser usada en diferentes campos, como la filosofía, la sociología y la antropología, entre otros. Aunque no se desarrolle de manera declarada, desde la Antigüedad podemos ver como los diálogos ficcionales son usados como mecanismos de producción de conocimiento que permiten acceder a un tipo de reflexividad, que de otra manera estaría muy limitada.

Uno de los orígenes de esta técnica se puede rastrear hasta la antigua Grecia, donde Platón utilizó diálogos ficcionales en sus obras para explorar conceptos filosóficos. En sus diálogos, Platón presentaba conversaciones imaginarias entre personajes ficticios para discutir temas teóricos y éticos. Uno de los diálogos más conocidos de Platón es *La República*, en el que el personaje principal, Sócrates, discute sobre la justicia y la virtud con otros personajes ficticios como Glaucón, Adimanto y Trasímaco. En este diálogo, Platón utiliza la técnica del diálogo para presentar diferentes puntos de vista y argumentos sobre la justicia y la virtud, y para explorar el concepto de la justicia en sí mismo. Un ejemplo puntual de esto es la presentación del mito de la caverna:

> Sócrates: Imagina la siguiente escena: Supón que varios prisioneros han estado encadenados desde su niñez en el interior de una cueva, de manera que solo pueden mirar hacia la pared del fondo. Detrás de ellos, hay un pasillo y, más arriba, una hoguera. Entre la hoguera y los prisioneros, se encuentra un muro que actúa como una pantalla, donde los transeúntes llevan todo tipo de objetos que proyectan sombras en la pared, gracias a la luz de la hoguera.
> Glaucón: Interesante. Así que los prisioneros sólo pueden ver las sombras proyectadas en la pared, pero no pueden ver los objetos reales ni a los que los proyectan.
> Sócrates: Exacto. Los prisioneros consideran que

> las sombras en la pared son la única realidad, ya que eso es todo lo que han experimentado. Si uno de ellos fuera liberado y forzado a mirar hacia la hoguera y los objetos reales, al principio se sentiría confundido y dolorido por la luz, pero gradualmente comprendería que las sombras eran solo imitaciones de la verdadera realidad (Platón, 1981, p. 135).

Actualmente los diálogos ficcionales son una herramienta útil para explorar temas complejos y para permitir a los investigadores experimentar con diferentes perspectivas y narrativas, y de esta manera valerse de las comprensiones profundas que desde la literatura y el teatro se han desplegado alrededor de este mecanismo de construcción narrativa aplicado a otros ámbitos creativos e investigativos. Por ello, en el desarrollo del diálogo ficcional puede ser útil entender la distinción construida desde la disciplina teatral alrededor del monólogo y el soliloquio.

Un monólogo es un discurso pronunciado por un personaje que se dirige a otro personaje o a un público específico, y que puede ser escuchado por otros personajes en la obra o por el público. En un monólogo, el personaje puede expresar sus pensamientos, sentimientos, opiniones o intenciones, o bien contar una historia, explicar una situación o realizar una reflexión sobre un tema determinado.

Por otro lado, un soliloquio es un tipo específico de monólogo en el que el personaje habla en voz alta a sí mismo, sin dirigirse a ningún otro personaje específico en la obra, aunque sí puede dirigirse al público. El soliloquio es una forma de revelar los pensamientos internos, las emociones y las motivaciones del personaje al público, y se utiliza a menudo para explorar temas profundos y complejos que de otra manera serían difíciles de comunicar.
Los diálogos ficcionales son una estrategia utilizada en el marco de diversos procesos de investigación-creación, adelantados en la *Línea de investigación estudios críticos de las corporeidades, la sensibilidades, y las performatividades*, de la Facultad de Artes ASAB, en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Actualmente, con base en la experiencia como acompañante de varios procesos de investigación-creación, tanto en el pregrado de Arte Danzario como en la Maestría en Estudios Artísticos, distingo 3 formas en que la herramienta de diálogos ficcionales puede ser utilizada en el marco de una investigación-creación:

1. Como producto de ficción, es decir, como creación que puede formar parte de otros procedimientos de la investigación-creación.
2. Como estrategia escritural que apoya la posibilidad de integrar la dimensión referencial y dialógica en la escritura de informes de investigación-creación.
3. Como técnica de recolección de información del sí mismo o sí misma. A diferencia de lo habitual en las dos tipologías anteriores, aquí el diálogo ficcional no se desarrolla con un otro ideado, imaginado o construido, sino consigo mismo; puede utilizarse como mecanismo de reconocimiento de motivaciones e intenciones que aporten a la delimitación del lugar de enunciación, o como estrategia para acceder a lugares y momentos de la experiencia que pueden ser de difícil acceso por otros medios.

Cada una de estas tres vías puede ser usada tanto como diálogo, monólogo o soliloquio. Para el caso de la presente investigación, fue usada como soliloquio, ya que estaba interesado en indagar sobre algunos aspectos afectivos de los participantes en el proceso creativo para que sirvieran como detonante de la posterior corpografía, sin que fuera necesario conocer de viva voz estos aspectos íntimos de su afectividad.

Sabiendo que estaba trabajando en la creación de un producto coreográfico en el que pretendía indagar por los afectos, inicié por preguntar a los bailarines creadores del semillero cuáles habían sido los momentos claves en

su historia de vida que les había permitido estar aquí hoy compartiendo este espacio, es decir, participar de un proceso creativo en el marco del semillero de investigación, fue siempre muy pertinente insistir en que esta pregunta no tenía el fin de ser socializada ni verbal ni escrituralmente, sino que solo recurre a una reflexividad que tendría posteriores desarrollos. Esta claridad es importante durante todo el proceso, debido a que la disposición para compartir momentos muy íntimos o personales pueden limitar en varios ejercicios de recolección de información la posibilidad de que salgan a la luz aspectos relevantes.

Posterior a ello, les solicité que imaginaran preguntas que indaguen por las relaciones afectivas involucradas en esos momentos claves de su vida, ¿qué tipo de afectos sintieron?, ¿con qué cosas o personas estaban involucradas estos afectos?, ¿esos afectos los transformaron? De ser así, ¿de qué manera? Estas y otras preguntas estaban compartidas por mí a modo de guía, y pretendían resaltar la importancia del ejercicio en razón de relacionar los afectos con los momentos clave de la vida que los habían llevado a compartir el espacio en el que estábamos viviendo como una comunidad creativa, sin embargo, los bailarines creadores tenían la posibilidad de generar sus propias preguntas.

Además del componente reflexivo que suponía la elaboración de estas preguntas, pase a solicitarles que con base en ellas realizaran un soliloquio, este debía ser registrado en formato de audio por algún dispositivo de grabación, no porque tuviera la intención de ser compartido de manera posterior, pues el soliloquio resultado seguía conservando un carácter íntimo, sino que en esta etapa del proceso era importante que pudiera ser consultado de manera muy precisa en la posterior elaboración corpográfica.

Esta dinámica exige para la conservación de sus objetivos atender algunos elementos prácticos, particularmente la posibilidad de estar en un espacio que le permita a cada uno de los participantes un grado de privacidad que asegure que sus relatos, que estarán elaborados en voz alta para que puedan quedar registrados, no sean escuchados o atendidos por los demás participantes.

A pesar del carácter privado del mecanismo, puede ser pertinente una elaboración grupal de la experiencia en la que voluntariamente se puedan compartir algunas sensaciones y perspectivas del trabajo realizado como un afianzamiento grupal del tejido de confianza, y como modo de apoyo emotivo importante para atender la apertura afectiva del momento.

El trazo corporal

Con los soliloquios registrados, pasamos a desarrollar una corpografía denominada trazo corporal. Esta no usa el cuerpo como superficie de inscripción, sino que la resignificación se opera desde el cuerpo hacia una superficie de inscripción externa, particularmente un trozo de cartón o papel periódico. Es importante que esta superficie sea lo suficientemente amplia como para que el cuerpo pueda relacionarse con esta y experimentar de una manera tranquila.

Para poder desarrollar la inscripción corporal en esta superficie, le pedí a los bailarines creadores que realizaran una representación gráfica a partir de dos metáforas, la primera consistía en asumir que la superficie del papel era el territorio en el que se iba a dibujar el mapa, y como tal estaba conformado por los momentos clave trabajados en el soliloquio. Entonces, valiéndose de las sensaciones emergidas en el trabajo anterior, y que podían ser mediadas por la escucha del registro de audio realizado, debían decidir cómo estos episodios podrían ser representados en la superficie de inscripción. La segunda metáfora consistía en representar los afectos asociados a los momentos clave como accidentes topográficos. Para esto, era ideal contar, además de la superficie de inscripción, con todo tipo de herramientas de dibujo como lápices, esferos, marcadores.

Sin embargo, la instrucción más importante del mecanismo del trazo corporal consistía en que las representaciones, tanto de los momentos clave como de los afectos involucrados, debían diseñarse usando los contornos corporales, por ejemplo, los bordes de la cabeza o flexión y extensión de espalda para contornos circulares, el dorso de piernas y brazos para contornos aproximadamente rectos, flexiones de piernas y brazos para ángulos, diferentes posiciones del cuerpo para contornos compuestos.

Algunas de las características del manejo del trazo corporal implican que lo que se está inscribiendo consiste en una representación de la vida y de los afectos, pero mediadas no solamente por el cuerpo sino por el cuerpo en movimiento, lo que puede facilitar una transición hacia lo coreográfico.

Una acción adicional al planteamiento de trazo corporal como lo diseñé, surgió en el marco del semillero como colectividad, y consistió en que luego de reflexionar y elaborar mediante varias conversaciones los modos en los que se habían representado los afectos, y las rutas transversales de los mismos en la condición de posibilidad del aquí y el ahora performativo de la dinámica creativa, se planteó la construcción de un mapa colectivo, una corpografía

comunitaria, que consistía en valerse de las convenciones desarrolladas hasta el momento de manera individual, pero comunes al grupo para unir las diferentes corpografías, constituyendo lo que podría entenderse como una corpografía colectiva que sería importante tanto en el desarrollo coreográfico posterior, dentro del proceso de creación de la pieza dancística, como realidad material dentro de ella, pues durante mucho tiempo la particular configuración del cuerpo colectivo, sus pliegues y despliegues, fueron parte importante de las acciones estésicas de la pieza.

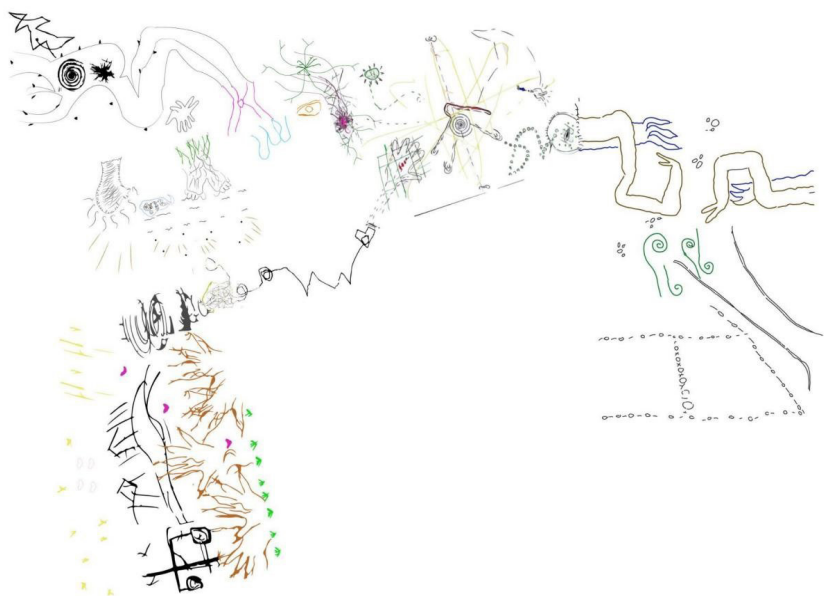

Figura 1. Corpografía colectiva: Andrea Sánchez, Julián Roa, Daniel Corredor, Natalia Hurtado, Corín Williams, Lorena Flores y Nicolás Libreros, Semillero Circular (2023). Digitalización Nicolás Libreros.

La materialidad de este cuerpo colectivo ocupa una dimensión aproximada de 5 mts x 5 mts, lo que resultó muy sugerente en términos planimétricos, de interacción gestual y diseño coreográfico. Posteriormente, trabajamos en la implementación coreográfica de esta corpografía con mecanismos diferentes a los proyectados para la investigación que había suscitado el diseño de esta estrategia, y que me permitieron ajustar el aterrizaje en el desarrollo de la investigación como será expuesto más adelante.

Es importante mencionar que el trazo corporal tiene un componente reflexivo que lo precede, que en este caso fue el diálogo ficcional, pero que puede articularse con cualquier otro mecanismo o acción que el investigador-creador considere, pues debe responder a los intereses de indagación específicos de un proceso determinado y, en cualquier caso, es importante recordar que como cartografía, la corpografía trazo corporal trabaja sobre la representación de información recolectada o elaborada previamente.

Formación posgradual

Tanto el componente de soliloquio como de diálogo ficcional fueron usados en las clases referidas anteriormente de los posgrados de *Especialización en Desarrollo Humano con Énfasis en Procesos Afectivos y Creatividad y la Maestría en Desarrollo Humano y Educación Socioafectiva.*

En estas la compartí como una estrategia metodológica para recolectar información de algún tema de interés, y como procedimiento autoreflexivo. En tal sentido, les pedí a los participantes que pensaran en las motivaciones y las intenciones del proceso de investigación que desarrollaban en el marco de sus estudios posgraduales, para luego examinar los vínculos afectivos que tenían con el proceso. En este caso, el territorio serían las motivaciones y las intenciones de la investigación, y los accidentes topográficos de los afectos vinculados.

De esta manera, logré implementar parte de la estrategia con 25 estudiantes de posgrado, lo que me permitió cualificar mi comprensión de los mecanismos y complementarlos. Debido a las limitaciones espaciales con las que desarrollé la corpografía, ya que los programas de posgrado no cuentan con espacios pensados para la danza, sino con salones convencionales, la relación de movimiento corporal con las gráficas elaboradas era mucho más limitada, este será un factor determinante por tener en cuenta en próximas aplicaciones, sin embargo, los modos en que se resolvieron la corpografía resultó muy sugerente en los siguientes términos.

Si bien la instrucción de usar los contornos corporales para realizar la representación fue atendida en formatos pequeños como hojas de cuaderno u hojas de papel tamaño carta u oficio (muchas extensiones corporales excedían este formato), aquí se volvieron protagonistas manos y pies primordialmente, pero ampliando el marco de la instrucción ofrecida algunos usaron el cuerpo como sello, empleando la tinta de esferos, marcadores o labiales en la superficie de su cuerpo que transponían luego sobre el papel, lo que permitía ampliar los instrumentos de trabajo a la textura de la piel, y no solamente al contorno del cuerpo. Aunque seguía siendo coherente con la idea de trazo corporal, esta acción llenaba de una nueva manera la representación.

Potenciando esta perspectiva, algunas estudiantes usaron sus fluidos corporales como tinta del sello, lo que seguía complejizando y alimentando la posibilidad de inscripción, de la manifestación viva del cuerpo en la superficie de inscripción. Todo lo anterior en el marco de un proceso reflexivo sobre sus procesos investigativos.

Historia de vida

Además, la acción del trazo corporal fue usada en el trabajo de grado *Diver-gentes: miastenia gravis y danza*, de la maestra Gabriela Sofía Guevara Lara (2023), y que se

desarrolló en la modalidad de investigación-innovación en el *Semillero de Investigación Circular*. En este caso, el trazo corporal fue usado junto con otras técnicas para responder a la pregunta ¿Cómo puede ser usada la danza para la construcción de la historia de vida de mi mamá, paciente con miastenia gravis? Aquí, el trazo corporal indagó por las relaciones afectivas de momentos clave de la mamá de la autora, y que apuntaban a la construcción de una historia de vida. Aquí una de las corpografías construidas en este proceso.

Aquí también el trazo corporal estuvo precedido de otras acciones danzadas que indagaban por las relaciones intersensibles en la relación madre-hija, y fue un mecanismo efectivo para profundizar la comprensión de los trayectos mediante los cuales la danza se volvía protagonista en la historia de vida construida, demostrando una vez más la aplicabilidad del trazo corporal como estrategia de recolección de información o intervención sensible.

Corpográfico-Coreográfico

Con estas experiencias, afronté finalmente la tarea de comprender las relaciones intersensibles de los procesos creativos a partir de esta estrategia corpo-coreográfica, aplicándola con egresados del Proyecto Curricular Arte Danzario de la Universidad Distrital Francisco José de caldas.

Para ello, conté con el apoyo de la agrupación *Departamento Coreográfico*[1], con quienes desplegué en tres sesiones el procedimiento como lo había podido aterrizar hasta ese momento. En primera instancia, les presenté los resultados del análisis documental realizado con an-

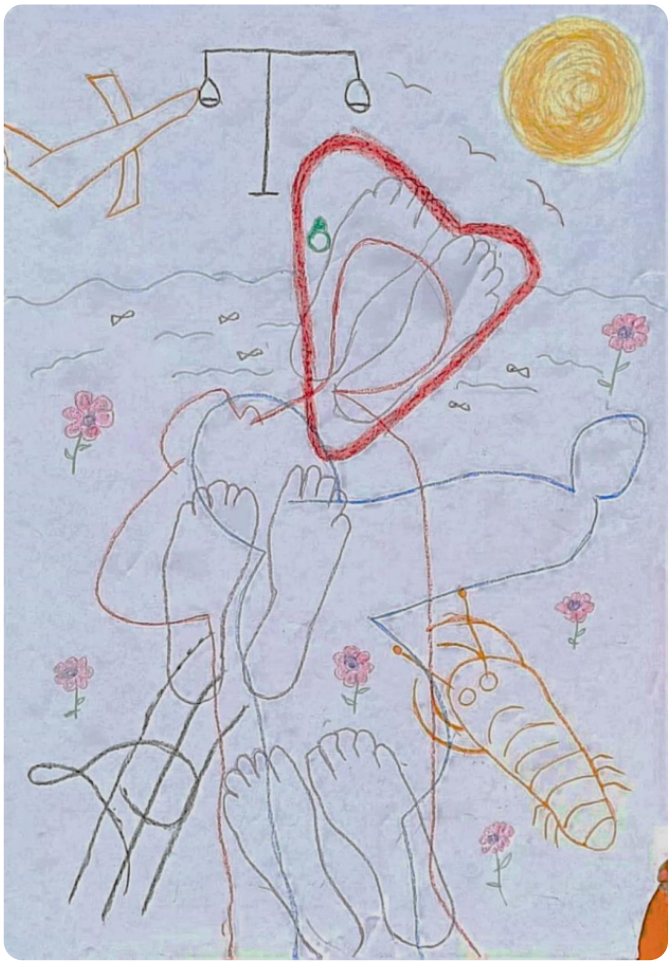

Figura 2. Corpografía trazo corporal, tomado de Guevara (2023), Miastenia gravis y danza. Trabajo de grado. Proyecto Curricular Arte Danzario. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Facultad de Artes ASAB.

telación, en el que pude obtener acciones y procedimientos recurrentes en los procesos creativos enunciados en los trabajos de grado, los cuales habían sido organizados en una red de relaciones que desarrollé gracias al análisis documental realizado en el *software* ATLAS.ti

Considerando las dinámicas colectivas en las que opera la técnica corpográfica-coreográfica, y teniendo en cuenta

1 Departamento Coreográfico es un colectivo de Danza Contemporánea que nace en 2016, motivado por el interés grupal de jóvenes bailarines en explorar el movimiento y la creación escénica. En este espacio, se indaga alrededor de las diversas prácticas creativas, buscando desarrollar una idea coreográfica en torno a la Danza Contemporánea y la interpretación construida desde las diversas informaciones y preguntas de sus integrantes (Corredor, 2018, p. 5).

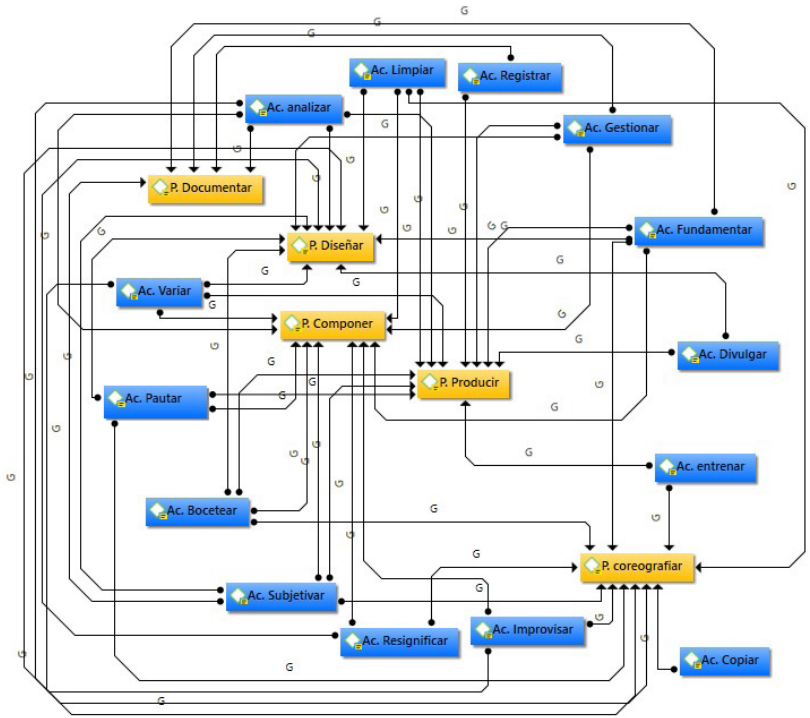

Figura 3. Mapa de acciones y procedimientos resultado de análisis documental de metodologías de creación en trabajos de grado en modalidad creación o interpretación, del Proyecto Curricular Arte Danzario. Elaboración Propia.

la experiencia desarrollada en el semillero de investigación, opté por suscitar un diálogo alrededor de esta red; sin embargo, con la idea de que fuera un diálogo danzado, o mejor, mediado por la acción corporal, construí esta red con tarjetas e hilos, es decir, construí un mapa de las rutas creativas encontradas a partir del análisis documental representado en una materialidad accesible para el cuerpo desde el tacto y el movimiento. La intención era que las integrantes del grupo tratarán de organizar esta red con base en las posibilidades limitadas que ofrecía el tejido previamente construido por mí.

Si bien esta materialidad presentó dificultades a razón de los diversos nudos que se armaban por las relaciones, sí cumplió el objetivo de suscitar análisis respecto los procedimientos presentados, además de acercar a las participantes a la estructura de la investigación. Asimismo, las participantes seleccionaron aquellas rutas con las que se sentían más identificadas en el desarrollo de sus procesos creativos y que sugerían posturas creativas.

Luego de esta acción que se convirtió en el necesario precedente reflexivo, cumpliendo el papel que en otros casos desempeñó el diálogo ficcional, en la siguiente sesión realizamos la corpografía del trazo corporal, que tenía como punto de partida, es decir, como territorio, las rutas construidas por ellas, pero esta vez tratando de reflejar las relaciones intersensibles de sus rutas creativas. Esto permitió percibir una estésis asociada a los modos particulares en los que predominantemente realizaban sus procesos creativos. En este proceso, surgieron algunos modos de plasmar el cuerpo en la representación que hasta el momento no



Figura 4. Anyi Melissa Molina Cortes, Dana Elisa Rodríguez Martani, Natalia Gómez Camacho, María Camila Nieto Muñoz. Agrupación Departamento Coreográfico (2023). Fotografía propia.

se habían presentado, y que me parece pertinente enunciar. Una de las participantes en oposición a un cuerpo estático, terminó constituyendo la representación corpográfica siempre a partir de un cuerpo en constante movimiento; aunque es una acción que implica un alto grado de dificultad, puede ser beneficioso para instalar en la superficie de inscripción sentidos llenos de acción. Otra de las participantes usó el movimiento de su cuerpo, pero no solamente con los contornos como guía de los trazos, sino que colocó marcadores en diferentes partes del cuerpo produciendo trazos del movimiento corporal.

Finalmente, como la última variación del desarrollo del trazo corporal registrado en este momento por el proceso, una

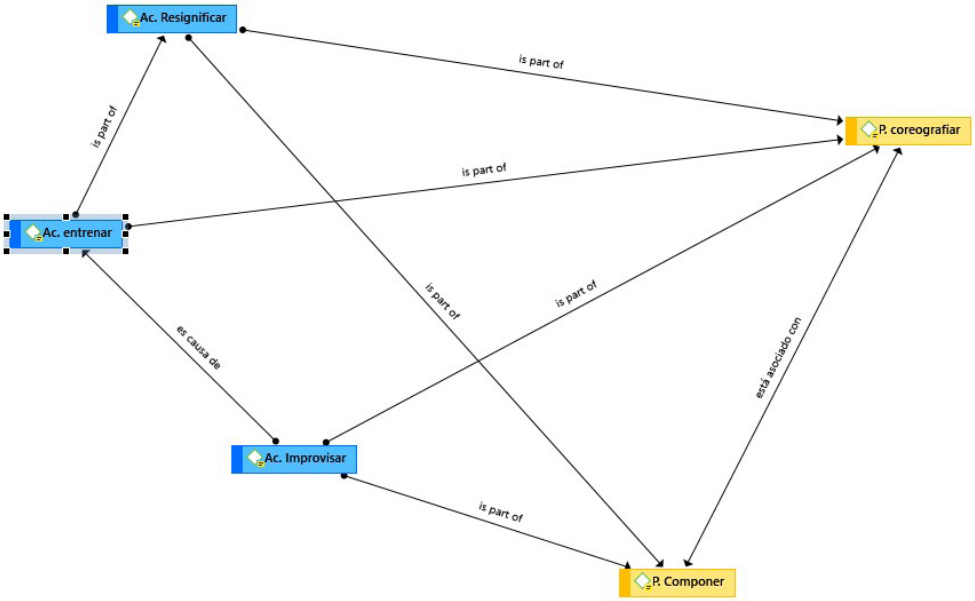

Figura 5. Ruta de creación Natalia Gómez.

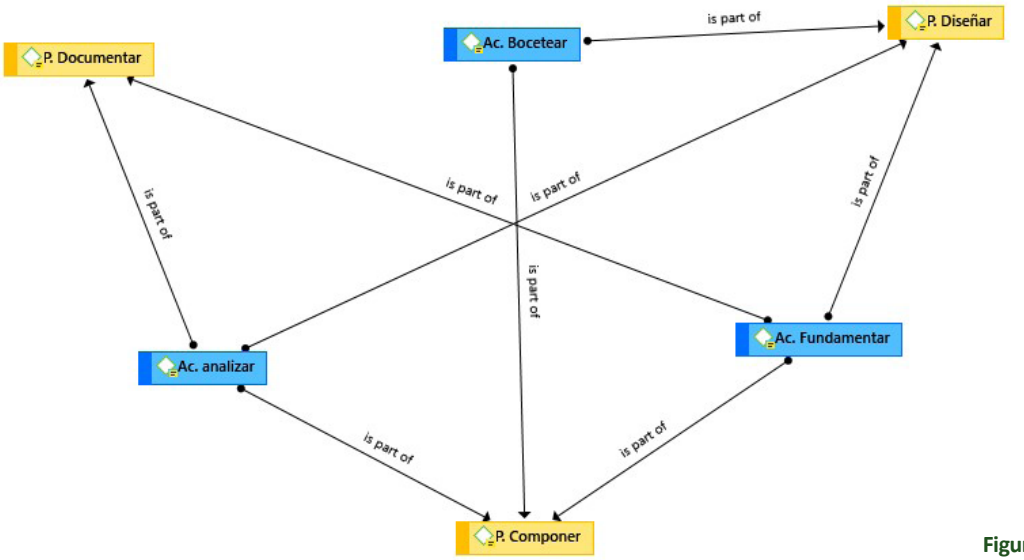

Figura 6. Ruta de creación Camila Nieto.

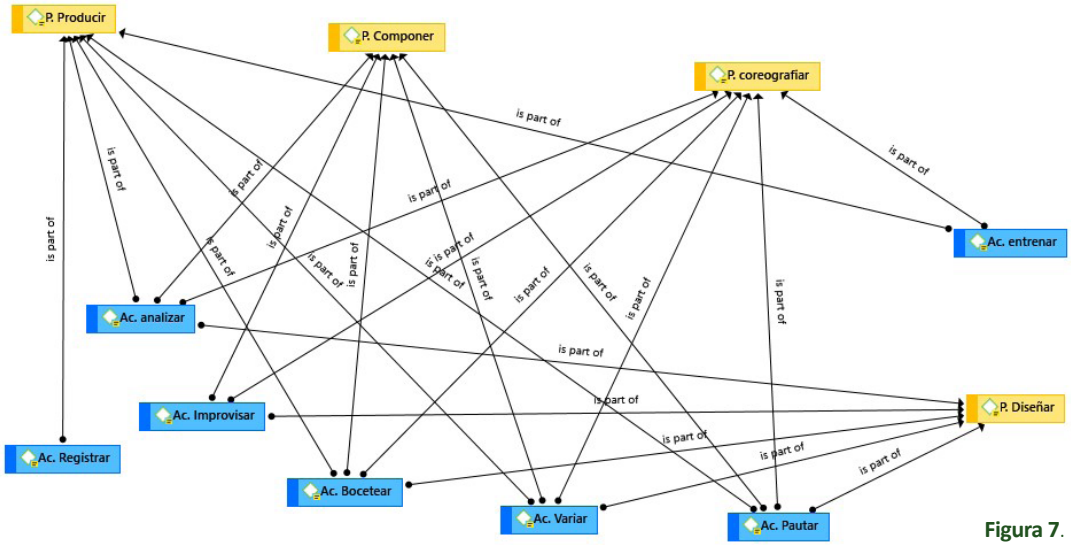

Figura 7. Ruta de creación Melissa Molina.

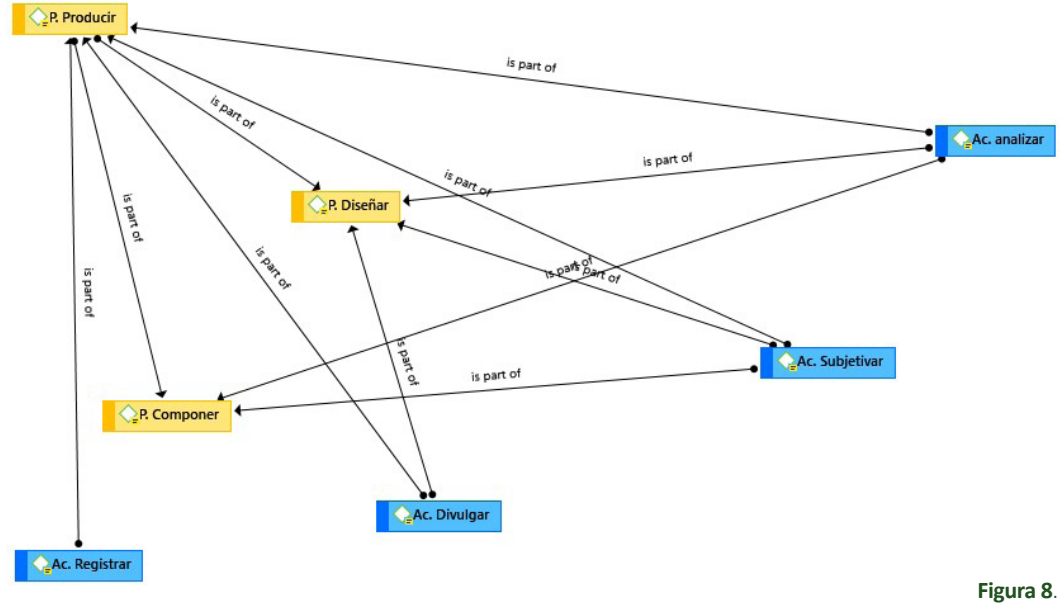

Figura 8. Ruta de creación Dana Rodríguez.

de las participantes usó los contornos corporales, pero no solamente aquellos proporcionados por la materialidad de su cuerpo, sino también aquellos proporcionados por la sombra de estos. Tal decisión amplía el marco de posibilidades de relación espacial entre el cuerpo del corpógrafo-coreógrafo con la superficie de inscripción, pues a diferencia de casi todas las otras estrategias utilizadas por los realizadores de la corpografía trazo corporal, en este caso podía existir una distancia entre el cuerpo de quien realiza la corpografía y la superficie de inscripción; además, ya que la sombra no está determinada exclusivamente por el contorno corporal, sino por la relación de este contorno con la luz y la superficie de inscripción, el ejercicio corpográfico se potenciaba en su sentido coreográfico.

Para finalizar el procedimiento corpo-coreográfico, les pedí que interpretaran la corpografía tratando de recorrer las huellas que habían plasmado en ella, teniendo siempre en cuenta, no solamente los aspectos formales de la misma, sino también aquellos que daban cuenta de la realidad intersensible.

Para esto, debían transitar en una secuencia de movimientos los diferentes trazos que estaban plasmados en la corpografía, tratando de interpretarlos de manera que las cualidades del trazo se reflejaran en el movimiento. El orden de la secuencia de movimientos no debía corresponder de manera estricta con la cronología de la realización del trazo corporal, sino que la coreografía pretendía encontrar un nuevo orden que resultara propicio para resaltar las relaciones entre los diferentes elementos de la corpografía y que a su vez estaban anclados a la reflexión sobre los procedimientos metodológicos incorporados

en las sesiones anteriores y que habían sido producto de un análisis documental.

El límite espacial de la coreografía no se circunscribía a las dimensiones de la corpografía, sino que era permitido, y deseable, entrar y salir de la misma, lo que implicó la realización de transiciones que debían tener coherencia con algún aspecto de la secuencia de movimientos construidos hasta ese momento, enriqueciendo el vocabulario corporal para la coreografía.

La ejecución de esta coreografía, luego de ser estudiada brevemente, era realizada por cada bailarina, teniendo como sustento y referencia la corpografía, operando, por lo tanto, la noción de coreografia, tanto en el sentido de notación coreográfica, que sirve como referencia para la ejecución del movimiento, como para la inscripción del movimiento en el espacio que se consolida como acción creadora.

Mientras interpretaban la coreografía, se podían reconocer, mediante las cualidades del movimiento, la gestualidad y la interpretación, características propias de la composición coreográfica, relaciones entre sus modos de concebir la creación y los lugares de enunciación móviles asumidos por ellas en relación con el contexto, así como cualidades de movimiento personales que develaban relaciones intersensibles con la información plasmada en las corpografías. Todos estos aspectos se pudieron reconocer al observar el registro de la coreografía y sobre lo que se pudo conversar para alimentar los resultados de la investigación.

Conclusiones

Al transitar por cada una de las experiencias en las que la técnica corpográfica-coreográfica se iba construyendo y aplicando de manera simultánea, se pudo constatar el posible aporte del uso de la coreografía como medio de la investigación-creación.

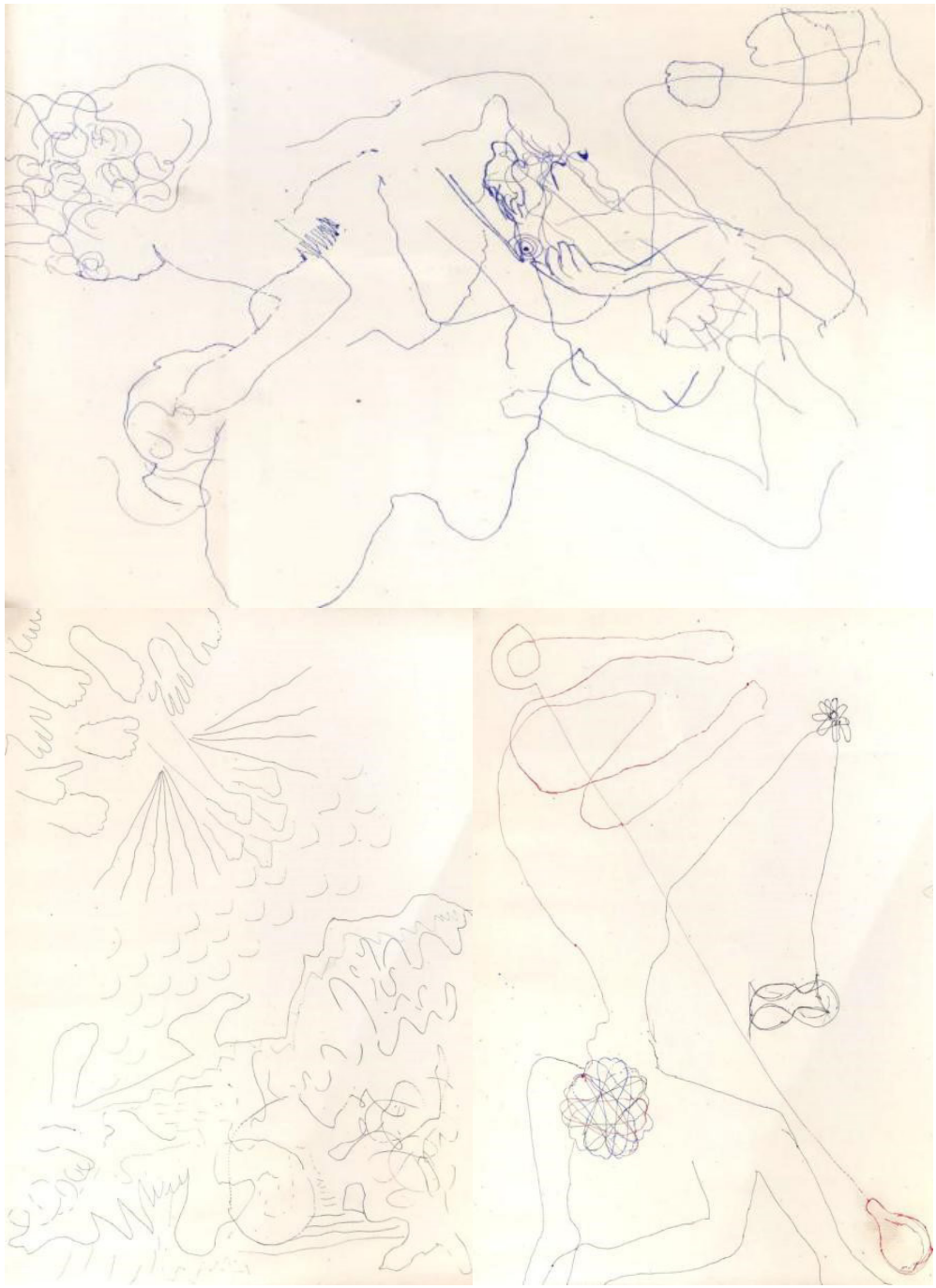

Figura 9. Corpografías trazo corporal, Melisa Molina, Natalia Gómez, Camila Nieto (2023). Fotografía propia.



Figura 10. Coreografía, Melisa Molina, Natalia Gómez, Camila Nieto (2023). Fotografía propia.

En el desarrollo de la experiencia creativa con el *Semillero de Investigación Circular*, se pudo aterrizar la estructura de la técnica, teniendo en cuenta elementos de la coreografía, que habitualmente está relacionada por un componente reflexivo o conceptual que se desplegó por medio de los diálogos ficcionales, pero convirtiéndolos luego en experiencia corporal mediante la corpografía. Aquí se hizo evidente que como una nueva fase de la experiencia la corpografía siempre brindaba nueva información al rededor, en este caso, de la memoria afectiva, y que, por lo tanto, era susceptible de nuevas comprensiones, o al menos una comprensión más profunda de los eventos indagados.

Esto se hizo presente de nuevo en la experiencia de aplicación con los estudiantes de posgrado y la realización de la tesis de pregrado *Diver-gentes: miastenia gravis y danza*, ya que en todos los casos se manifestó por parte de las y los investigadores, que la experiencia corporal les permitió acceder a información que no estaba disponible con anterioridad, particularmente en lo que tiene que ver con la importancia del cuerpo, las sensaciones y las emociones involucradas en los temas abordados.

Por último, en la aplicación con las bailarinas creadoras de *Departamento Coreográfico*, se evidenció cómo las corporgrafías-coreografías resultantes daban cuenta de las rutas intersensibles reflejadas en el movimiento y sus

diversas cualidades. En estas coreografías emergían relaciones entre aspectos de sus historias de vida con sus procesos artísticos que antes parecían inconexos o sin relación, resultando en algunos casos reveladores para ellas mismas, proponiendo los procedimientos coreográficos y, en particular, este procedimiento como un modo de trabajo sobre el sí mismo.

De esta manera, pudimos desarrollar el procedimiento corpográfico-coreográfico como mecanismo de indagación sobre una realidad creativa intersensible. En el camino pudimos constatar su potencia como técnica de investigación, para profundizar en la reflexión experiencial y conceptual de las motivaciones e intenciones de los procesos investigativos, así como procedimiento particular de creación coreográfica para la realización de una pieza artística, valorando y reconociendo, por lo tanto, mediante estas vivencias, la posibilidad de aplicar el saber, la experiencia y la práctica danzaria, tanto en el ámbito dancístico como en el ámbito de la investigación-creación, y en general en el mundo de la vida.

Referencias

Borges, J. L. (2013). *El hacedor*. Penguin Random House Grupo Editorial USA.

Castillo, S. (2023). Corpografías: Trazas auto-etnográficas de reverberación. En A. Chaverra y S. Castillo (Eds.). *Reverberar: Arte y Acontecimiento* (pp. 71-93). Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Colección Doctoral.

Corredor, B. (2018). *Informe interpretativo - obra "tránsito 3-50".* (Trabajo de grado.
Proyecto Curricular Arte Danzario). Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Facultad de Artes ASAB.

Farina, C. (2010). *Cartografías de lo sensible, en experimentos con lo imposible, Memorias de los laboratorios de Investigación-Creación en Artes Visuales, 2004-2009*. Ministerio de Cultura, Bogotá.

Guevara, G. S. (2023). *Miastenia gravis y danza*. (Trabajo de grado. Proyecto Curricular Arte Danzario). Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Facultad de Artes ASAB.

Hall, S. (2010). Representación: Representaciones culturales y prácticas significantes.*Textos de antropología contemporánea*. ISBN 9788436260854.
https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4991851

Hunter, L.; Bolles, D.; Castillo Ballén, S.; Palau, M. del C.; Hernández, Á. I.; Castillo Ballén, S.; García Schlengel, M. T. y 0Ramos Cuncanchún, F. (2021). *Entre ensayos y performatividad: Los estudios del performance y la política de la práctica*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Facultad de Artes ASAB. Doctorado en Estudios Artísticos. http://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/30208

Mancila, I. y Habegger, S. (2018). *El poder de la Cartografía Social en las prácticas contrahegemónicas o La Cartografía Social como estrategia para diagnosticar nuestro territorio.* http://beu.extension.unicen.edu.ar/xmlui/handle/123456789/365

Mandoki, K. (2006). *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica I* (primera). Siglo XXI Editores. https://www.academia.edu/3333330/Est%C3%A9tica_cotidiana_y_juegos_de_la_cultura_posaica_I

Martinez Medina, C. A. (2015). *Conocimiento Danzario.* https://doi.org/10.11144/Javeriana.mavae10-1.coda

Platón. (1981). *La República*. Edición bilingüe, traducción, notas y estudio preliminar de José Manuel Pabón y Manuel Fernández Galiano. Volúmenes I-III. Centro de Estudios Constitucionales.

Villoro, L. (1982). *Creer, saber, conocer.* Siglo XXI editores.


CORPO
GRAFÍAS
Estudios críticos de y desde los cuerpos