



ARTISTAS INVITADOS

DE LA POSTURA A LA COMUNIDAD

Por Luis Corvalán Correa



Fotografía: Frank Boulanger

El trabajo bajo la dirección de Fabrice Ramalingom, en la pieza postural: *étude* y la lectura de los teóricos de la escenología son los supuestos necesarios para entender 'la postura': ¿En qué consiste? ¿Cuáles son sus usos en las disciplinas escenológicas? Este enfoque se posiciona desde la reflexión en torno a la necesaria complicidad del trabajo grupal y sus usos en el proceso creativo.

Desde el comienzo

Corría el año 2008, cuando comencé mis estudios de magíster en el Departamento de Danza en la Universidad París 8 Saint Denis. En aquellos años, me encontraba desarrollando un trabajo de escritura ligado al pensamiento teórico de los procesos creativos en el arte escénico. Las lecturas académicas iniciales se complementaron con las experiencias en el trabajo de la danza, impulsando novedosas formas de comprender el cuerpo. Sin embargo, tales cuestionamientos iniciales, que dicho sea de paso, aún persisten como problemáticas desde la investigación de la danza más allá del movimiento per se, surgieron un año antes, durante el verano del 2007, cuando me invitaron a participar en la pieza *Postural: étude* (*Postural: estudio*), que forma parte del paisaje coreográfico actual de Francia, y que convocó a un grupo de quince hombres intérpretes del cual formé parte.

Ambas experiencias, la teórica y la práctica, confluyeron finalmente en la cuestión relacionada con el comportamiento humano y las manifestaciones conscientes e inconscientes, cuando el cuerpo se enfrenta al otro o a los otros. Y desde ahí, encontré una variada posibilidad de ejes de estudio, de las cuáles me haré cargo en las siguientes líneas.

Volviendo al año 2007, me encontraba en el proceso de creación inicial de *Postural: étude*. Este trabajo sobre lo masculino, que recorrió tanto Francia como los países vecinos, fue llevado a escena por un grupo de quince varones de diferentes generaciones, edades, cuerpos, texturas y colores, en un rango etario que fluctuó entre los 24 y los 67 años. Tenían como misión representar y transmitir masculinidades diversas.

El coreógrafo de esta pieza es el francés

Fabrice Ramalingom¹, quien forma parte de las nuevas generaciones de creadores franceses que portan un legado importante de lo que se denominó en los años 80 la nueva danza francesa². En la base de su propuesta está la idea que el mejor resultado, desde el punto de vista interpretativo, surge a partir de la conexión sensorial, corpórea y empática que se da en el trabajo colectivo.

Dos son los motivos que me llevaron a formar parte de este equipo. Primero, como ya mencioné, en lo estructural vemos un grupo diverso de intérpretes, amateurs³ y profesionales. Empero el desafío que importaba era la conexión de todo el grupo: distintas frecuencias, distintos bagajes culturales y aprendizajes que hacían más difícil la tarea. Este tipo de encuentros no es algo nuevo, ya tiene un referente importante dentro de los vanguardistas de los años 60 en Estados

Unidos, como Anna Halprin, Steve Paxton, Yvon Rainers, entre otros.

El segundo motivo se vincula al enfoque etnoescenológico, ese que describe, analiza y transmite el punto de vista del practicante. En este caso en particular, el de un intérprete de la obra *Postural: estudio*.

La etnoescenología es relativamente nueva y tiene fecha cierta, esto es el 3 de marzo de 1995, cuando el francés Jean-Marie

Pradier, Doctor en Psicología y en Letras, miembro permanente de la International School of Theatre Anthropology (ISTA), quien realizó clases en las universidades de Estambul, Rabat, París 7 y París 8, donde co-dirige el Departamento de Teatro, impulsa este saber en estas instituciones, apoyado por la Unesco.

Este enfoque presenta un terreno abierto al diálogo multidisciplinario, en donde la ciencia y el arte encuentran un espacio de discusión; en él, el comportamiento

humano que se adopta en la escena y sus prácticas pueden tomar forma y desarrollar discursos que aporten al espectro literario especializado.

En la base del paradigma está la idea de una conciencia viva de la práctica corporal y creativa, de un proceso artístico y estético que parte del cuestionamiento sobre: ¿Qué tipos de relaciones se materializan al interior del proceso de *Postural: estudio* ⁴.

1. Ramalingom se forma como bailarín en el centro coreográfico de Angers, luego ingresa a la compañía de Dominique Bagouet; a la muerte de este último, forma parte del grupo Carnet Bagouet. y participa también en algunas experiencias creativas con Trisha Brown. Junto a su colega Helene Catala forma la compañía "La Camioneta" y finalmente, forma la suya propia, llamada R.A.M.A.
2. Esta denominación se debe al nombre del libro "Nuvelle Danse Française" (nueva danza francesa), estudio que recopila gran parte de las creaciones coreográficas entre los años 1970 y 1980. Entre los coreógrafos destacan Maguy Marin, Daniel Larrieu, Jean-Claude Gallota, Karine Soporta y Odile Duboc.
3. Del término latín *amator* (el que ama). Se aplica a la persona que practica una actividad, generalmente deportiva o artística, por placer y sin recibir dinero a cambio.
4. La obra fue exhibida por primera vez el 3 de julio del 2007, en el marco del festival *Montpellier danza*. La pieza se presentó en Hamburgo, Alemania (2008), en el teatro de Kampnagel, como también en la escena nacional De Narbonne (2009). Tras sus presentaciones, el grupo (con algunas modificaciones de intérprete) continuó bailando en diferentes espacios; más tarde, la escritura de la pieza sufrió algunas modificaciones debido a la presentación en espacios públicos, como el Castillo de Chamarande durante el festival *Paris Quartier d'Été* (2009), y los pastos de la explanada de la Défense para el festival *Seine de danse* en mayo del 2010. Durante la época de ensayos el grupo pasó por cuatro lugares distintos: L'aire, espacio gestionado por la compañía de Fabrice Ramalingom, una sala en Le Corum, luego en La Opéra Comédie y, finalmente, en el Théâtre du Terral, espacio en el que *Postural: étude* fue presentada al público.



Nosotros⁵, como grupo, pensamos que la situación particular de atravesar un proceso creativo con amateurs y profesionales permite observar con mayor claridad los múltiples saberes de los artistas coreográficos profesionales. Para aproximar y desarrollar una primera tentativa de los lenguajes materializados durante este proceso de creación y de escritura coreográfica, se desarrolló una secuencia de siete entrevistas hechas a algunos intérpretes amateurs y profesionales, tomando en cuenta la del creador de esta obra y la del escritor de este texto.

Para ello, conoceremos más de la obra a través de una descripción escrita. Luego observaremos algunas etapas de la construcción de la pieza y cómo el medio relacional humano se desarrolla en el proceso de escritura coreográfica, para finalmente ver cómo los integrantes amateurs y profesionales de esta obra van creando lazos, construyendo códigos gestuales, y posturas comunes y sensibles.

Relato coreográfico de *Postural: estudio*

Gritos y silbidos comienzan a sentirse desde el fondo de la escena, como si estuviéramos escuchando la barra de un equipo de fútbol. Poco a poco, el ruido se transforma en un coro de voces bajas, medias y altas; luego el sonido se desliza hacia el silencio.

Desde este silencio, quince hombres de diferentes generaciones, colores y morfologías entran caminado apresuradamente a escena. Cada uno toma una posición precisa, la distancia entre uno y otro es regular y ocupan todo el espacio escénico.

Su vestimenta es sólo un pantalón corto que expone gran parte de sus cuerpos; hay dos colores en esa pequeña vestimenta, los de verde y los de negro. Ellos quedan durante un momento petrificados en posición vertical y observando al público.

Un hombre joven que se encuentra al final del espacio camina hasta el frente en primera línea observando al público. Una vez que gira su cabeza hacia los hombres que están detrás de él, una fuerza centrífuga actúa sobre la masa de cuerpos y éstos rápidamente van al borde del plató. Un hombre mayor queda inmóvil al fondo del espacio escénico y los otros lo observan. El viejo comienza a caminar hacia el público y los otros poco a poco

comienzan a entrar sobre el espacio, poco a poco todos se van agrupando hasta quedar como una masa compacta delante de la escena.

De pronto, a paso firme, uno a uno arman una formación horizontal. Ellos quedan hombro con hombro mirando al fondo del espacio, vemos sus espaldas y sus diferencias. Al mismo ritmo con que comenzaron esta formación, van construyendo y dando forma a distintas posturas geométricas, vemos una larga diagonal, un triángulo, de pronto, una vertical que abarca toda la escena y en esta formación cada cuerpo compone una postura distinta, ellos dan forma a la imagen de la evolución del hombre de Darwin: de la postura del mono a la del hombre erguido de pie. Luego de estas formaciones, los hombres comienzan a correr por todo el espacio hasta finalmente formar seis pequeños grupos.

Hasta aquí sólo escuchamos los sonidos que emiten los individuos al desplazarse; la precisión de sus posturas y figuras son muy exactas. El grupo se mueve de forma compacta. La responsabilidad de sus actos está vinculada al comportamiento grupal.

Uno de los hombres comienza a tararear una canción. Los otros se distribuyen en el espacio y el sonido les hace un efecto somnífero, comienzan a caer lentamente al suelo. La gravedad que atraviesa esos cuerpos se hace visible, la masa se hace pesada y uno a uno van quedando en posición horizontal. El final de la canción coincide con el último cuerpo que se recuesta en la escena. El silencio llega y podemos sentir una atmósfera de calma.

Los cuerpos comienzan a reaccionar tranquilamente, a formar duplas y a manipularse entre ellos, como si estuvieran descubriendo los cuerpos del otro. Ligeramente, y a través de la caminata, los grupos se van agrandando hasta que la masa de cuerpos se ubica al final de la escena y construye una escultura grupal; por primera vez vemos un cambio de luz y se centra en la masa de intérpretes. Estas esculturas se repiten en distintos lugares del espacio escénico, hasta que llegan frente al público; se crea un cruce de miradas entre ellos y los que observan la obra, los espectadores. Este momento se prolonga en el tiempo, creando una tensión que va más allá de los límites que propone el espacio escénico.

Uno de los intérpretes toma distancia del grupo y a ese ritmo los otros comienzan a desplazarse en todo el espacio. Nuevamente aparecen las corridas en distintas direcciones, pero esta vez los cuerpos se van encontrando

y se estructuran pequeñas formaciones geométricas en distintos puntos del espacio escénico. Las corridas van aumentando su intensidad y la dinámica del espacio aumenta, comienzan a aparecer saltos y algunos gestos deportivos de jugadores de rugby, voleibol, basquetbol, tenis y karate; cada intérprete se distingue por sus capacidades deportivas. Aparecen también algunas situaciones coreográficas reconocibles, como la de un extracto de un solo del *Bolero de Ravel* de Maurice Béjart, entre otros.

Estos universos son yuxtapuestos sobre la escena, la voz de cada intérprete se comienza a escuchar ya sea por un grito de celebración o de derrota, o por un gemido atado a un esfuerzo físico intenso. Luego, uno de los hombres se pone frente al público, comienza a murmurar una canción, el sonido de su voz calma al grupo y poco a poco el silencio se instala en la sala. Comienzan a reunirse en el centro de la escena. La tensión de la luz cambia, es más ligera, más difusa en el espacio y sobre los cuerpos que brillan por sudor.

Los hombres agrupados frente a frente en un círculo se miran entre ellos. Abren los brazos tranquilamente y se toman al nivel de los antebrazos y las manos. Forman una cadena de fuerza cerrada. Construyen un lazo de tensión que se materializa con un gesto grupal; alejándose unos de otros crean un contrapeso que les permite descender en un solo movimiento lento hacia el suelo. Luego, de la misma manera, se incorporan hacia la vertical. En este momento tres hombres van hacia el fondo de la escena y desaparecen. La masa continúa el mismo gesto, la mano y los brazos atados para ponerse en tensión y acercarse a la tierra. Otros dos hombres abandonan el clan y se van en la misma dirección que los precedentes. De este modo, el grupo disminuye poco a poco. Solamente dos de ellos quedan en escena, el de más edad y el más joven. Finalmente, es el viejo que se va y deja al más joven solo, que mira el horizonte, a lo lejos. La luz se apaga.

5. El autor recurre a la tercera persona "nosotros" para incluir a los demás intérpretes de la obra *Postural: estudio*, que sin su aporte no hubiese sido posible realizar esta investigación.

La marcha como medio de diálogo



Durante la primera semana de encuentro en los ensayos, se produjo el primer escenario de conflicto en la comunicación grupal. Los sucesos se remontan a cuando el director, Fabrice Ramalingom, desarrolló con los profesionales una secuencia de desplazamientos caracterizada por la sincronía de movimientos, la precisión de las transiciones entre cada segmento trazado en el espacio.

A la llegada de los amateurs, la semana siguiente, se dio inicio a la transmisión de esta escritura espacial. Para los recién llegados, este periodo de aprendizaje creó una dinámica agotadora y lenta; finalmente el coreógrafo decidió dejar de lado toda la materia preexistente. Sin embargo, emergieron dificultades de este primer enfoque: la memoria, la percepción del espacio y de los gestos fue desde el punto de vista de los amateurs un nudo de interrogaciones, mientras que de parte del coreógrafo y su asistente se constituía un espacio de cuestionamiento frente a la noción de cómo hacer grupo.

Entonces, la marcha en grupo nos permitió entrar en la temporalidad de los desplazamientos de los otros, pero esta vez sin que ninguna trama de movimientos fuese preestablecida. Se podía decidir libremente cuándo entrar en la acción y qué dirección tomar. La

conciencia del primer impulso que nace en el 'pre-movimiento', se establece en la "actitud hacia el peso, la gravedad, que ya existe antes de que nos movamos, en el solo hecho de estar de pie, y que va a producir la carga expresiva del movimiento que vamos a hacer"⁶, dándole a cada uno los medios para anticipar el gesto que viene, de escuchar el arranque común para marchar juntos.

Del grupo que se constituía al principio del trabajo, individuos que repetían de manera idéntica una serie de movimientos, accedíamos poco a poco a otro tipo de trabajo: una escucha fundada sobre la observación de rítmica global, la exhalación como conductor del gesto de un cuerpo al otro, cada miembro del colectivo se vuelve capaz de administrar sus idas y venidas sobre el plató. El suelo, socio fiel de nuestros desplazamientos, participa plenamente en nuestra manera de organizarnos, corporal y perceptivamente también. En la sala de trabajo, el diálogo entre la estructura del cuerpo y el espacio cercano se despliega a partir del mismo suelo, que nos sostiene y nos permite estar juntos.

«Un ejemplo concreto para volver al suelo como soporte (el suelo es tomado en este espacio de acción) será la relación que cada uno tiene en diálogo con su imaginario de acciones y su memoria

sensorial con esta zona del espacio. Los músculos isquiotibiales de la pierna, que hacen parte de este fondo tónico, estarán bajo la dependencia de la naturaleza del diálogo mantenido con el suelo. A través de la dinámica de relación entre el que toca / y es tocado (el pie toca el suelo, pero también es tocado por el suelo) el conjunto de los músculos del pie va a adaptarse a estas informaciones y va a tensionar más o menos los músculos isquiotibiales de la pierna"⁷.



6. Hubert Godard, "Le geste et sa perception", p.236.

7. Hubert Godard, "Le souffle, le lien, Le sens de l'acte", Marsyas n°32, 1994.

Otro ejercicio propuesto por Fabrice Ramalingom nos parece ligado al periodo en el que procuraban volver a definir con los bailarines el lugar de cada uno en el grupo. Una matriz que habían escrito juntos, en forma de cuadro, nos ha sido propuesta como nueva herramienta de medida de nuestras trayectorias en el estudio. En la columna horizontal se encontraban las señas espaciales, puntos designados en el suelo de la sala de ensayo, así como indicaciones de desplazamientos (ir de un punto a otro). En la columna vertical fueron señalados los momentos de entradas y salidas de cada intérprete en el espacio de prueba.

La disposición geométrica fue definida con respecto a la arquitectura de la sala. Pasó un largo tiempo para comprender y apropiarnos de las indicaciones espaciales y temporales, viendo definirse en el curso de nuestros desplazamientos una tela volumétrica y móvil en el espacio

de ensayo. Fabrice Ramalingom nos reveló durante una de las entrevistas la importancia de este trabajo que *“nos ayudó a construir el espacio”*⁸.

Lo esencial de este ejercicio de especialización es que fue construido por los intérpretes en la marcha. La consigna única del tiempo tenía que ser respetada, dándole a cada uno la indicación precisa para llegar a los diferentes puntos de la sala de ensayo. La matriz participó en la reunión entre amateurs y profesionales: la escritura sobre papel desmitificaba la relación con el cuerpo, confiriéndoles a todos los intérpretes el mismo soporte de referencia. Lo imaginario puesto en juego en el gesto no era otra cosa que nuestras propias percepciones en el momento de la marcha. Por medio de este soporte común podíamos identificar las propuestas de los otros en el espacio y, también, ponernos de acuerdo sobre cómo recorrer el espacio en coro.

El trabajo de escritura comprendía desde entonces una dimensión compartida: el coreógrafo ya le confiaba una parte importante de sus decisiones a su asistente, y ahora los bailarines se hallaban en situación de seleccionar sus propias trayectorias dentro de la trama que se estaba construyendo. Un dato particular tenía que ser tomado en consideración: la arquitectura de los espacios que nos acogerían más tarde debía modificar nuestro modo de aprehender la marcha.

8. Luis Corvalán, “Les différents modes d'êtreensemble dans un projet chorégraphique”, memoria de magister, entrevista a Fabrice Ramalingom (anexo), 2012.

Compartiendo lo sensible

Cada gesto que puede ser visto por otra persona, es atravesado de una forma nueva por los intérpretes que deben organizar las fluctuaciones del movimiento a una escala grupal. Se precisa un nuevo apoyo en el suelo para completar un desequilibrio, las distancias entre los cuerpos son modificadas dentro de la misma figura, los apoyos recibidos son cambiantes. Aparecen caminos específicos para hacer circular la respiración a través del cuerpo, permitiendo prolongar las posturas con un esfuerzo apropiado.

Hubert Godard evoca la cuestión de la respiración, la postura y la percepción en la acción. Aquí podemos situar una conexión con lo que vivimos durante la construcción de la pieza coreográfica: *“No es la repetición de un movimiento sino la experiencia del gesto, y por ahí la “fábrica del sentido” que da el sentido (dirección) a los sentidos. Organizándolo allí, a partir de una plasticidad de los fenómenos respiratorios, posturales y perceptivos, que van dando forma a la estructura fluctuante que se llama ‘cuerpo’”*⁹.

La postura del cuerpo humano activa una organización interna compleja. Músculos, tendones, ligamentos, tejidos, órganos, sistema circulatorio, sistema nervioso y endocrino, etc., trabajan en sinergia o por etapas para que el organismo total evolucione en el entorno exterior, sin necesidad ser consciente de todos los mecanismos que se juegan al mismo

tiempo bajo la membrana piel. El cuerpo-materia-viva es puesto en contacto con un entorno exterior al cual debe adaptarse constantemente. Entre esta movilidad constitucional, la pausa, ese momento cuando el movimiento es suspendido y donde hay una aparente inmovilidad, reviste un estatuto particular. Puede sobrevenir como fijación rígida; la persona se encuentra entonces como “petrificada en sus habitualidades”¹⁰.

Es el riesgo de la figura bailada, del movimiento escrito que se trabaja por repetición. El bailarín puede ausentarse de la percepción de lo que está haciendo, haciéndolo casi mecánicamente. El cuerpo produce el gesto que él aprendió, que conoce de memoria, mientras que su imaginario toma distancia, o se eleva: pasa que el bailarín se mira efectuando el movimiento. En esta separación, él puede preguntarse lo que está haciendo, o incluso juzgarse; muy a menudo se contenta con ausentarse de la tarea que hay que cumplir, liberándose al mismo tiempo del juicio exterior, de otro. Cuando Fabrice Ramalingom habla de *“componerse antes de ser mirado”*¹¹, evoca el hecho que hay varias maneras de abordar el gesto cuando se encuentra delante de otras personas que nos miran.

Habría por lo menos dos maneras de estar ahí, siendo observado: presentarse por *“el cuerpo tal como es”*, que el coreógrafo todavía designa por el término

9. Hubert Godard, “Le souffle, le lien, Le sens de l'acte”, Marsyas n°32, p.30, 1994.

10. Expresión de Christine Roquet e Isabelle Launay en el artículo «De la posture à l'attitude», en el sitio del Departamento de Danza de París 8. www.danse.univ-paris8.fr

11. Luis Corvalán, “Les différents modes d'êtreensemble dans un projet chorégraphique”, memoria de magister, p.55, 2012.

de "presencia"; o presentarse a través de lo que conoce, eso que aprendimos y que controlamos, y sería lo que el coreógrafo designa "técnica" o "cuerpo técnico".

Bernard Andrieu en la obra *Filosofía del cuerpo*, que él dirige, nombra la posibilidad de adquirir una "conciencia de la acción del cuerpo fuera de todo hábito mecánico que implica una conciencia bajo la forma de una presencia a eso que hago"¹². La "presencia" se definiría según esta última intención y menos por el hecho de ser "un cuerpo tal, como es", que implica que somos en sí alguna cosa que es más o menos¹³ un cuerpo, que "bajo la forma de una presencia de lo que hago", atento a eso que hago en el momento donde lo hago. Para terminar, lo que el autor nombra como presencia es una *presencia a*, inclinándose en sí como fuer a de sí, con la misma disponibilidad.

Adquiriendo, en este sentido, una receta que podría evitar que la persona observada se ausentara de lo que está haciendo, para dársela a una persona que la observa. Nos parece que esto se manifiesta antes del gesto, en lo que algunos teóricos y practicantes de la danza nombran como "pre-movimiento"; la organización del cuerpo antes del gesto. Nuestra experiencia sensible nos cuenta que en la postura erguida, en el hecho de estar de pie, se juega una multitud de historias. Estas historias que Hubert Godard evoca de este modo en uno de sus

escritos: "eso que determina la organización gravitacional de un individuo es una mezcla compleja de parámetros filogenéticos, culturales e individuales. Se trata también del rastro del paso del cuadrúpedo a la vertical en la historia de la humanidad, de la evolución de la marcha, más que de una historia individual encerrada en un entorno cultural"¹⁴.

Pasaríamos de una concepción del sujeto como una entidad terminada, cerrada, en relación con un entorno exterior sostenedor u hostil, a un diseño del sujeto como una entidad porosa, constantemente modificada por lo que le sucede. Estos acontecimientos se juegan al nivel del metabolismo del cuerpo o al nivel del contexto en el cual el cuerpo evoluciona. Es ese el terreno que parece no estar dado en un estatuto particular, sin ser ligado ni a una presencia ni a una técnica, pero posiblemente a una conciencia de sí que actúa en un entorno más vasto que sí.

Según las palabras del filósofo M. Merleau-Ponty, citado

por Jean-François Pirson, encontramos un segundo espacio donde se desliza la noción de ser "como uno", tal como lo imaginamos aquí: "El mundo fenomenológico, es, no el del ser puro, pero el sentido que se transparenta en la intersección de mis experiencias y de las de otro, por el engranaje de unas sobre los otros, es entonces inseparable de la subjetividad y de la intersubjetividad que hacen su unidad por la recuperación de mis experiencias pasadas en mis experiencias presentes, de la experiencia de otro en la mía"¹⁵. Y Jean-François Pirson

comenta: "El centro y el nudo de la experiencia de la actitud y el objeto, es el cuerpo, mi cuerpo abierto en el mundo"¹⁶.

Todas las maneras tácticas que el individuo crea para no ser visto cuando es observado por otro: utiliza la técnica para esconderse, o reproducir una forma de manera automática, podrían resolverse en este lugar del "cuerpo abierto en el mundo". Permitir percibir lo que pasa en el momento presente: las inquietudes, los pensamientos, las emociones, las sensaciones, el movimiento de las cosas y de los seres alrededor de sí.

Durante el seminario *Mirada del Gesto*, dictado por Christine Roquet, en el Departamento de Danza de la Universidad de París 8, el 2010, ella describe tres maneras que el bailarín posee para ponerse en relación con él mismo, con otros y con el espacio: "Hablando de 'complicidad física', de 'relación sensorial', las bailarines ponen el énfasis en una adecuación necesaria de sus estados de cuerpo: percibir la respiración del



12. Bernard Andrieu, "Philosophie du corps, expérience, interactions et écologie corporelle", Vrín, p.320, 2010.

13. Luis Corvalán, "Les différents modes d'être-ensemble dans un projet chorégraphique", Memoria de magister, p.46, 2012.

14. Hubert Godard, "Le geste et sa perception", pp.224-229, post-face à Isabelle Ginot et Marcelle Michel, "La danse au XXème siècle", p.228, Éd. Borda, Paris, 1995.

15. M. Merleau-Ponty, "Phénoménologie de la perception", Paris, Gallimard, p.1, 1981 (1945).

16. Jean-François Pirson, "Le corps et la chaise", Ed. Métaphores, 1990, op. cit., p.14.

otro permitirá equilibrar la postura del compañero(a) sin mirarlo... Cada bailarín parece como agudizado por la presencia de su compañera(o), él o ella 'escuchan' el baile del otro, dejando todos sus sentidos en alerta". El trabajo del bailarín entre los otros bailarines consistiría en desarrollar una vigilancia de manera horizontal, es decir, en una colaboración en el esfuerzo, en las posturas y en asumir riesgos junto a sus colegas, más que en una edificación de estas mismas capacidades de manera individual.

En la organización de nuestra comunidad masculina hay gestos ausentes: impulso agresivo, confrontación, provocación, duelo, demostración de fuerza. Ninguna resistencia agresiva, ninguna fuerza de oposición excedida sobreviene en esta situación donde hombres actúan sobre el cuerpo de otros hombres; excepto si la fuerza es repartida entre todos los cuerpos, como sucede en esa "cadena de fuerza" que describimos al final de la obra. Los lazos entre las personas que son tejidos con dulzura y atención al otro, nos revelan el poder de la obra en esta pieza: se trata de cultivar sobre escena distintas maneras no violentas de estar juntos, y simples. Lo que marca en este enfoque es el equilibrio frágil que existe entre los miembros del grupo, es el "compartir de lo sensible"¹⁷ que inventa los lazos entre los participantes.

Mediante la descripción de la obra se logra tener un tipo de acceso a la atmósfera construida por las múltiples posturas y cuerpos, este clan de hombres que se reúne para mostrarse sensibles y casi desnudos, propone un diálogo postural en el cual es difícil identificar quiénes son amateurs o profesionales. Se ha logrado establecer los códigos entre los participantes del grupo, se ha generado la actitud, la postura.

¿Se cierra el telón, surge la postura?

En nuestro país, la práctica profesional y amateur en torno a las artes escénicas muchas veces nos lleva a ejercicios mecánicos, a utilizar fórmulas ya existentes para abordar una creación o un proceso pedagógico. La tendencia creativa se focaliza más bien en la producción de un evento escénico. En este contexto, el proceso de búsqueda queda herméticamente sellado entre los participantes, y con el tiempo se olvida la experiencia y las interacciones de esos encuentros, en torno a la creación. La búsqueda de la perfección del movimiento, la mecánica del conocimiento y aprendizaje, van dejando atrás la reflexión y la investigación que debe asumir el intérprete. Es en ese sentido que observamos en un primer momento cómo la marcha permitió que los cuerpos empatizaran y dialogaran entre sí, sin una estructura gestual y espacial predefinida. Este gesto fundador se volvió un terreno de encuentro para los amateurs y profesionales de esta creación coreográfica. En ese sentido la reflexión se vuelve abrir y cabe preguntarse: ¿Es posible que este tipo de experiencias puede ser llevada a otro tipo de grupos? ¿Se obtendrían resultados similares si utilizamos los mismos métodos que aplicó Fabrice Ramalingom? ¿Es posible que entre profesionales y amateurs se pueda llegar a renovar los códigos de la danza?

En este entramado de situaciones, la postura se definirá como el saber sobre lo emocional, la descripción del lenguaje comunicacional no verbal, silencioso, que designa texturas que cuando se encuentran, permiten establecer aquella comunicación gestual que contribuirá a lograr la sincronía en el trabajo colectivo.

Al mismo tiempo, el intérprete también es generador de un proceso reflexivo que nos ayuda a definir qué sucede cuando un cuerpo perceptivo multifuncional, que está simplemente de pie, se organiza y dialoga frente a un público que lo observa. Cabe recordar que uno de los fines de las disciplinas escénicas será la transmisión de percepciones, de ahí que así, como revisamos en el caso de análisis, cuando en un momento son profesionales y amateurs, en otro serán hombres y mujeres, jóvenes y viejos, actores y bailarines. Todos enfrentados a un desafío: ¿Cómo enfrentar este proceso de forma consciente, sin dejar de lado lo innato, lo espontáneo?

Estas son algunas posibles pistas que pueden seguir desarrollándose. En lo inmediato, esta escritura permitió acercar un primer planteamiento de lo descubierto en mis trabajos etnoescenológicos en el cual lo práctico y teórico se entrelazan para darle vida y *corpus* a esta joven ciencia.



17. Jacques Rancière, "Le partage du sensible", Paris, Ed. La fabrique, 2000.

Bibliografía

- *Michel Bernard*, "De la création chorégraphique", Centre National de la Danse, Paris, 2001.
- *Michel Bernard*, "Le corps", Ed. du Seuil, 1995.
- *Laurence Louppe*, "Poétique de la danse contemporaine", Contredanse, Bruxelles, 2e édition, 2000.
- *Christine Roquet*, "La scène amoureuse en danse", Thèse de doctorat soutenue en décembre 2002 à l'Université Paris 8.
- *Chloé Dutilh*, "Inventer du geste avec des non-danseurs pour réinventer la danse?", Mémoire de Master au Département Danse de l'Université Paris 8 Vincennes/Saint-Denis, 2003.
- *B. Andrieu*, "Philosophie du corps, expérience, interactions et écologie corporelle", Vrin, 2010.
- *Bonnie Brainbridge Cohen*, "Sentir, ressentir et agir, l'anatomie expérimentale du Body-mindcentering", Nouvelles de danse, 1993.
- *David Le Breton*, "Éloge de la marche", Essais, 2000.
- *Maurice Merleau-Ponty*, "Phénoménologie de la perception", Ed. Gallimar, 1946.
- *Jean-François Pirson*, "Le corps et la chaise", Ed. Métaphores, 1990.
- *JacqueRanciere*, "Le partage du sensible", Paris, Ed. La fabrique, 2000.
- *Luis Corvalán*, "Les différents modes d'êtreensemble dans un projet chorégraphique", memoria de magíster, 2012.

Artículos

- *Hubert Godard*, "Le geste et sa perception, en La danse au 20e siècle de l". Ginot et M. Michel, Larouse, Paris, 1998.
- *Hubert Godard*, "Le souffle, le lien, Le sens de l'acte", Marsyas n°32, 1994.
- *Hubert Godard et Laurence Louppe*, "Synthèse 1", Nouvelle de danse n°17, Octobre 1993.
- *Hubert Godard*, "Des trous noirs", 2006. Entretien avec Hubert Godard par P.
- *Kuypers*, in Nouvelles de Danse n°53, «Scientifiquement Danse», Ed. Contredanse, Bruxelles.
- *Hubert Godard*, "C'est le mouvement qui donne corps au geste", Marsyas n°30, 1994.

