



Poética del cuerpo entreabierto:
Julie Barnsley y la danza contemporánea venezolana

Leyson Orlando Ponce Flores
Tesis Doctoral

Directores:
Antonio Notario Ruiz
Domingo Hernández Sánchez

Departamento de Filosofía, Lógica y Estética
Universidad de Salamanca

Poética del cuerpo entreabierto:
Julie Barnsley y la danza contemporánea venezolana

Leyson Orlando Ponce Flores

Directores de la tesis:

Antonio Notario Ruiz
Domingo Hernández Sánchez

Directores

Antonio Notario Ruiz

Domingo Hernández Sánchez



El Doctorando
Fdo. Leyson Ponce Flores

Salamanca, 2017

A Luis Alonso, mi razón de vida

Y

A mi querida madre quién supo sabiamente entregarme lo mejor que tenía en vida

Índice

Agradecimientos	1
Introducción	3
Parte I. Julie Barnsley: formación, profesionalización y contextos	17
1. Julie Barnsley: formación en Inglaterra	19
1.1. Referencias biográficas y episodios relevantes	21
1.2. Formación en Inglaterra: The London School of Contemporary Dance (<i>The Place</i>).	28
1.3. La Técnica Graham: pedagogía, dramaturgia y performatividad en <i>The Place</i>	30
2. Profesionalización en el Bremer Tanztheater en Alemania.....	41
2.1. Una mirada a los predecesores: Rudolf Laban, Mary Wigman y Kurt Jooss	43
2.1.1. Rudolf Von Laban: la geometría de las sensaciones	45
2.1.2. Mary Wigman: la danza y los imaginarios	48
2.1.3. Kurt Jooss: el movimiento de la premonición	50
2.2. Los neoexpresionistas Reinhild Hoffmann y Gerhard Bohner	52
2.2.1. Reinhild Hoffmann.....	53
2.2.2. Gerhard Bohner	55
3. Panorama de la danza venezolana	61
3.1. La <i>contradanza</i> : relación de un viaje a la transgresión.	63
3.2. Pioneras de la danza en Venezuela.....	73
3.3. Julie Barnsley en Venezuela: ¿una circunstancia o un proyecto?	89
Parte II: Julie Barnsley y <i>Acción Colectiva</i>: poética del cuerpo entreabierto y sus implicaciones en la danza contemporánea venezolana	93
4. Poética del cuerpo entreabierto: grandes rasgos	96
4.1. Cuerpo y signo.....	104
4.2. Cuerpo y violencia.....	112
4.3. Cuerpo y escritura coreográfica.....	118
4.4. Cuerpo y video: Goar Sánchez.....	119
5. Acción Colectiva: proyecto coreográfico.....	130
5.1. I: <i>Acción Colectiva</i> (1985-1989)	142
5.1.1. Obra: <i>The Rainbow Dance</i> (1987).....	149
5.1.2. Obra: <i>Rope</i> (1989).....	157
5.2. II: <i>Acción Colectiva</i> (1990-1993)	165
5.2.1. Obra: <i>Moonlight and roses</i> (1990).	167
5.2.2. Obra: <i>Elvira</i> (1993).	171
5.3. III: <i>Acción Colectiva</i> (1994-2000).....	173
5.3.1. Influencias de Constantin Stanislavski: cuerpo y memoria emocional.....	180
5.3.2. Influencias de Jerzy Grotowski: cuerpo y transparencia	188
5.3.3. Influencias de Eugenio Barba: la <i>no-lógica</i> de la escena	191
6. Propuesta pedagógica: Conciencia Exploratoria Corporal.....	200
6.1. Sobre todo vida y protección.....	204
6.2. Ciencia y danza como estrategia	207

6.3. Estructura de una clase: proceso de una pedagogía heurística	211
Conclusión	217
Bibliografía.....	225
1. Fuentes.....	225
1.1. Barnsley Julie	225
1.2. Sobre danza	225
1.3. Sobre artes escénicas, visuales y musicales.....	227
1.4. Otras fuentes.....	229
2. Estudios	230
2.1. Sobre Julie Barnsley.....	230
2.2. Sobre danza, artes escénicas, visuales y musicales	230
2.3. Otras fuentes.....	231
Anexos.....	234

Agradecimientos

Si la vida misma puede ser pensada como un viaje, la presente investigación no escapa de ello. Cuando rememoro, muchos acontecimientos han sucedido; unos tristes, como la pérdida de mis padres, quienes aspiraban ver concretado este sueño, y otros de gran regocijo sucedidos en el seno de la danza, y por ende en mi vida. Al recordar a todos aquellos que, de una u otra forma, me han acompañado en estos años de investigación sobre una poética del cuerpo entreabierto en la obra coreográfica de Julie Barnsley, cumplo entonces con el justo deber de agradecerles por el apoyo y la cercanía en esta travesía de idas y vueltas incesantes.

En primer lugar agradezco a Julie Barnsley nuestra fuente viva por sus valiosos aportes a la investigación. Hubiese sido más difícil no haber contado con su activa participación. Luego, a Carlos Paolillo, Goar Sánchez, y Manuelita Zelwer, mi primera lectora y asesora, especialistas que involucré a través de entrevistas que definitivamente redimensionaron el presente trabajo. Otra voz importante fue Tania Hernández, quién siempre atenta a todo el proceso de la investigación me ofrecía relevantes reflexiones para discutir. Agradezco a Carmen Werner, coreógrafa directora de Provisional Danza en Madrid, y a los diseñadores Juan Carlos Vivas, Luis Alonso y a la bailarina cubana Araís Vigil, por haber sido parte del proyecto coreográfico generado por esta investigación titulado *Mujeres de Fuego* presentado en Caracas en 2015, Almagro en 2016 y Ciudad de México en 2018; y a las maestras Graciela Henríquez y Sonia Sanoja (+ 2017), ambas pioneras de la danza en México y Venezuela e intérpretes de otro de los proyectos coreográficos producidos como parte del presente estudio que titulé *Amor Amargo*, en Caracas en 2016 y en Ciudad de México en 2018. Agradezco a mi hermana Xiomara Ponce, y a Jacqueline Solórzano, Jorge Arcila y Daniel Daroca, directivos de *The Opera Atelier* en Miami, USA. A Jhosmar Chitty, Oswaldo González, Alexis Sulbarán y Carles Later de *360 Grados Danza Contemporánea* en Barcelona, España. Agradezco a la Universidad Nacional Experimental de las Artes UNEARTE, la Fundación Museos de Venezuela, bajo la dirección de Elinor Cesín y Vivian Rivas respectivamente. A Jorge Mateus de la Universidad Nacional de Ecuador en Quito. Mi gratitud a Miguel Issa, compañero fiel en la conducción de un sueño convertido en nuestra agrupación *Dramo Dramaturgia del Movimiento*. Gracias al Festival de Coreógrafos, a

Provisional Danza por ser patrocinantes de los proyectos descritos en Venezuela y España. Mi agradecimiento a Solange Slack, Karlos Rivas y Paco García, amigos siempre presentes.

Finalmente, agradezco la permanente orientación de mis queridos directores de tesis: Domingo Hernández, y Antonio Notario, sin cuyas asesorías no hubiese sido posible la realización de esta Tesis Doctoral.

Introducción

Nuestros entornos son las manifestaciones de nosotros y nosotros el reflejo de ellos. Este permanente diálogo e intercambio entre el espacio íntimo del cuerpo y los espacios externos es fundamental y determinante para nuestro comportamiento y el desarrollo de la civilización.

Julie Barnsley

Con el presente estudio, que lleva por título *Poética del cuerpo entreabierto: Julie Barnsley y la danza contemporánea venezolana*, se presentan dos partes de una misma idea. La primera referida a una poética del cuerpo que es el hilo conductor de nuestra investigación y la segunda, referida a la coreógrafa inglesa Julie Barnsley y su proyecto dancístico *Acción Colectiva*, desarrollado en Venezuela desde 1985, porque consideramos, y es lo que vamos a demostrar, que su propuesta coreográfica ha sido una revolucionaria visión en las nuevas corrientes del movimiento donde afirma la necesaria integración de la historia de ese cuerpo expresivo y el cuerpo de la historia donde aparece; idea que concentra una dimensión estética que sobre el cuerpo que danza llamaremos entreabierto y que será el punto de convergencia de un modo preformativo que sobre la escena y la interpretación genera y expresa un conocimiento multisensorial importante en los nuevos tiempos escénicos .

Abordar el estudio sobre esta poética del cuerpo y el modo en que se vincula estrechamente con el pensamiento de nuestra autora y su actividad creadora supondrá el conjunto de la investigación, por lo que se requiere de un ejercicio de crítica extenso y una metodología que será explicada desde su primera relación con la danza con una estrategia de enfoque que vertebre los grandes temas concentrados en su día a día. En este sentido, la explicación se fundamentará en comprender una poética que exponemos a lo largo de cinco grandes implicaciones como serían: el cuerpo, la danza, Julie Barnsley, la danza venezolana y el proyecto coreográfico *Acción Colectiva*.

Al cobrar en sus propuestas más fuerza el cuerpo como organismo e instrumento de transformación de la realidad sobre la representación de la obra coreográfica, se hace necesaria una primera definición que nos permita, como preámbulo, introducirnos en ese cuerpo que necesitamos presentar. Por ello, como tema central, más allá del enfoque

descriptivo de la obra, este cuerpo se aprecia como un ideal por alcanzar a través de las formas que el movimiento en constante transformación intenta expresar, dando cuenta de su vida y de su danza porque, como demostraremos, el cuerpo es el sentido de una superación estética donde nuestra autora ha modulado con suma sensibilidad la relación psico-física entre intérprete, obra y espectador, como espacios multisensoriales donde la experiencia de bailar es experiencia en la medida que deja de representar una forma o sentimiento como máscara. De este modo, cuando Barnsley plantea su noción del cuerpo como territorio de la rebeldía abre un territorio donde nuestro estudio puede establecerse como punto de partida para comprender su poética y su performatividad como una experiencia común para ser vivida bajo el signo de su discurso estético. En este sentido lo entreabierto desde nuestro estudio se propone como un pensamiento crítico al cuerpo y el proceso coreográfico y sus transformaciones dejando abierta la posibilidad de que esta investigación también pueda interpretar a otros creadores en este arte de plenitud y experimentación.

El recorrido que se plantea implicará examinar de Julie Barnsley su vida y su historia con la danza, pero no será nuestra intención llevar a cabo un recorrido histórico ni biográfico de manera formal; lo contrario a esa formalidad será la revisión de esa afirmación constante de su proceder creativo como superación de vida y arte coreográfico, donde el cuerpo lo ha centrado como el eje fundamental de una expresión danzada de su memoria, identidad e imaginarios envueltos en el “problema” que implicará el ejercicio de crear fuera de los cánones de la tradición de la danza. Es la manera de Barnsley de entender el mundo siempre desde una psicología que reclama su performatividad como su experiencia más íntima, colaboradora, colectiva y sobre todo originaria.

Nuestro objetivo principal será analizar esta poética del cuerpo entreabierto que proponemos, con la intención de establecer una interpretación orgánica y reflexiva sobre el “modo de hacer coreográfico” y su funcionamiento. En este sentido, atenderemos una evolución creativa en Barnsley que, desde posiciones pragmáticas en sus inicios, emocionales en su juventud y místicas en su madurez, desembocarán en un cuerpo y una danza proclive a revelar como bien persigue nuestra autora, "energías enigmáticas", a través de una poética interdisciplinar entre la danza, el teatro, las neurociencias y las nuevas tecnologías; demostrando así, su capacidad para re-presentar y re-significar aspectos de la vida y su nueva

performatividad. Intentamos presentar de este modo un complejo sistema de significaciones y con ello proponer, por lo tanto, nuevas líneas de interpretación sobre la danza como discurso estético, ético y artístico.

Si la condición de lo entreabierto en este cuerpo supone un territorio transfronterizo, idas y retornos han sido el recorrido para que lo cerrado se abra y lo abierto intervenga en el adentro para transformar. Este trabajo entonces estará en constante movimiento, por lo que nos conduce a la necesidad de estructurarlo como una red de inteligencia distribuida, porque aunque esté conformado por capítulos que corresponden históricamente a tiempos diversos y contextos variados, una sinergia subyace a todos en la idea de ese cuerpo en su conjunto. De este modo, las divisiones que planteamos no separan sino que vinculan ese movimiento de idas y retornos permitiéndonos examinar la evolución de ese cuerpo entreabierto que es a su vez, el centro de la estética coreográfica de nuestra creadora.

En el recorrido metodológico, nuestro trabajo en cada una de sus partes examina cómo nuestra autora se vinculó a diversas técnicas, coreógrafos, estilos y pensamientos sobre la danza para extraer qué de esas experiencias como referencias serían las resonancias en su obra. Abrimos así un abanico de comprensión bastante amplio sobre el porqué de su hibridación y su consolidación como poética propia a través de su lógica dancística siempre inclusiva, partiendo de una profunda reflexión con las afinidades y diferencias que esas fuentes han podido atravesar en su recorrido artístico.

Si la intención de nuestra autora ha sido colectivizar esa acción de liberación que representa la integración del cuerpo y espíritu, lo entreabierto se deberá entender como lo performativo porque esa unidad contiene según nuestra autora la fuerza para agitar y transformar a todos los que presencian la obra y su ritual escénico. Por ello apreciaremos que transformación se superpone a contemplación en el acto performativo, siendo éste el *asunto* del acontecimiento escénico, donde observaremos que lo presenta como un particular desbalance de su discurso coreográfico, instaurando así una nueva perspectiva performativa en la danza que será primeramente el resultado de un proceso de incertidumbres porque cierto azar circunscribirá la actividad creativa en cuanto a nuevas formas del cuerpo, y segundo, esa misma condición azarosa del gesto ignoto será el descubrimiento que integraría una aguda

perceptividad y una mayor densidad crítica a las emanaciones que esa "libertad" pueda ejercer sin que se pierda su contenido. Este des-balance y su re-ordenamiento entonces, se inserta dentro de una estética de lo performativo que invita a repensar la dramaturgia del cuerpo como el mejor diálogo que pueda establecerse entre la danza, la percepción y el sentido crítico que alberga cada movimiento para constituirse en el pensamiento danzado que descubriremos a través de tres momentos de su proceso creativo.

Analizaremos las razones que rigen esta poética y su estética, por lo que, la definición de Fischer-Lichte sobre una estética de lo performativo como "acontecimiento escénico" será de gran sustento en el presente análisis, porque esta performatividad como hemos señalado mueve, agita, tanto al intérprete como al espectador en un ámbito de encrucijadas donde todos se encuentran tanto en lo físico como como en lo psíquico, permitiéndonos establecer parámetros entre las afinidades y diferencias con esta noción establecida concretamente en el teatro contemporáneo. Por eso, si esta relación de emisión y recepción va más allá de la representación escénica, y se confronta en ambas direcciones lo que expone y recibe su discurso, permitirá la aparición de un territorio extra límite en la escena que al final será un diálogo entre interpretaciones acerca del movimiento, donde se lleva a cabo el "giro performativo", haciendo del espectador parte de la obra ya no de forma contemplativa, sino como co-participe activo de una experiencia que relanza sus significados desde el cuerpo. Observaremos cómo Barnsley trabaja en ese sentido desde el des-balance del tradicional formato de la representación de la danza, y del mismo modo cómo lo circunscribe en un discurso con centro en el cuerpo y su movimiento ignoto en el ámbito de una performatividad bajo el signo de ese "giro" en la escena que se presenta como una revolucionaria teatralidad.

Como hipótesis principal, plantearemos que si el territorio esencial de la obra de Barnsley está centrado en la relación psique-cuerpo, la rebeldía donde se desenvuelve es aquella que se opone a la naturaleza de un entrenamiento susceptible más a las respuestas mecánicas producto de la acción-reacción muscular que considerará como problemática de la formación en la danza en la actualidad ya que si es mal enfocada la tradicional repetición de los códigos y técnicas existentes sería mera inercia motriz que aniquila el impulso vital y creativo de lo nuevo por descubrir. Lo psicológico en la obra de Barnsley no es una explicación sobre lo corpóreo y los intereses y modos de poder en donde se ha insertado la

danza usualmente, porque no hay complacencia en su obra, tal como Artaud decía que debía ser el teatro en las vanguardias del siglo XX, un arte que debía convivir con el riesgo; por lo que en cada nueva experiencia observaremos como Barnsley re-escribirá el movimiento de esa psicología escénica que el cuerpo produce de forma inadvertida, estableciendo una gran diferencia con la tradición de la danza moderna que ha estado afianzada más a códigos pre-establecidos, permitiendo perfectamente a los círculos de poder, la distribución temática que cada interés particular devenga en cuanto a distribución y educación por un gusto con fuertes vinculaciones a lo burgués donde la representación escénica es el objeto del deseo y no el proceso de elaboración. Por esto entonces, dos rasgos esenciales en la obra de nuestra autora están presentes: su experimentación como el territorio de la innovación y la concepción del intérprete-creador como eje de esa performatividad trascendente y emergente. De la misma manera es importante remarcar que la codificación y lo pre-establecido existente en la danza no será un estigma para nuestra creadora, por ello observaremos como hace hincapié a la *inercia del movimiento*. La técnica le representará un medio, un instrumento para concienciar el cuerpo desde una repetición con inteligencia, resaltando siempre esa necesaria expresión desprovista de la *inercia* desde una ejecución consciente por lo que revisaremos y analizaremos su formación a través de una de las técnicas más ortodoxas de la danza moderna como fue la *Técnica Graham*, así como el modo de entrenamiento con sus bailarines en su primera y segunda etapas en *Acción Colectiva* en Venezuela donde previo a las experimentaciones radicales sobre la interpretación y la creación con códigos radicales, fue precisamente con clases de *ballet clásico*, la metodología para concienciar la rigurosidad de una búsqueda inadvertida y peligrosa como investigación performativa.

En ese espacio de interpretación y creación abriría una brecha por donde el cuerpo semiotizaría una intención dramática que será única para cada bailarín; por ello, la escritura la re-escribirá en cada cuerpo como un nuevo movimiento, ya no como un vocabulario prefijado, porque superará la técnica, oponiéndose a lo que Louppe llama "la tradición culta", por lo que su poética estará vinculada como exigencia a una compleja construcción creativa sin códigos precedentes que por paradójico llegará a ser su lógica creativa; pero no debemos pensar en una lógica racional, sino en una que se va elaborando a la par del surgimiento del ignoto movimiento y de las condiciones sensibles donde éste se suscita como aparición psicofísica.

En este orden de ideas iniciales, el cuerpo entreabierto no se puede definir separado de una poética porque una primera aproximación sería comprenderla como una construcción de conocimiento sistémico que esta siempre en transformación. La debemos entender como un espacio multisensorial, que funcionaría como el umbral por donde nuestra autora reclamará su necesidad creativa vinculada a una liberación de "energías enigmáticas" subyacentes a todo intérprete inducido a identificar su cuerpo y su orgánica sabiduría que le es desconocida fuera de la codificación del gesto. El cuerpo entreabierto no es un objeto para ser analizado en sus formas predefinidas; porque al no poseerlas, se vuelve en su conjunto una lectura trascendente del mundo para ser reflexionado como cuerpo en el mundo y mundo en el cuerpo; por todo esto, la poética de lo entreabierto en nuestra investigación la propondremos desde lo liminal, porque hace referencia a un modo de *hacer* en su coreografía con mayor perspectiva inclusiva de los fenómenos de la teatralidad y el movimiento; un *hacer* que no podemos determinar únicamente como herramienta o estrategia de un trabajo escénico, sino como un sistema de significación, y performatividad donde concurren diversos ámbitos complementarios a la experiencia viva de la danza y que por paradójico para nuestra autora, el cuerpo es uno de ellos.

Cuando se danza el intérprete se asume como manifestación plena de una expresión elaborada en lo imaginado y lo percibido; se es una presencia en distorsión, un cuerpo con exceso de intuición. Por ello, toda argumentación que elaboremos sobre ese enigma de imaginación, percepción, y emociones encarnadas, será siempre la indicación de una proposición de conclusiones abiertas que circunscriben la *poiesis* en la performatividad en tanto acto vivo y presencia co-participe del espectador. Y nos preguntamos: ¿qué filosofía puede contener esa experiencia de bailar que se opone al discurso lógico-racional que intenta conceptualizarla? Entonces, con esta premisa se hace necesario explicar que nuestra aproximación es a la historia de un cuerpo habitando y construyendo la misma historia, por lo que el análisis y la metodología llevados a cabo en este trabajo se alejan sustancialmente de las teorías descriptivas que se basen exclusivamente en la danza como fenómeno histórico, social, o antropológico de forma separada. El estudio que llevamos a continuación se basa en una visión más holística que intenta interpretar la danza desde ella misma como gesto y movimiento interpretado y no sólo como "objeto" de reflexión sino alcanzando su ser en sí misma como "sujeto" en cuanto reflexión que problematiza y piensa sobre su esencia y su

gesto: ya no como filosofía de la danza, sino danza como filosofía de una relación viva para comunicar y transformar desde los sentidos una construcción retroalimentada de nueva significación y sensibilidad.

Nuestra explicación entonces atiende las claves por donde nuestra autora va conectando necesidades performativas y el desafío de su revolucionario ideal sobre un cuerpo que percibe en sus inicios que debe ser sentimiento antes que forma y, en su evolución creativa, espíritu sobre cuerpo. Por esto, los siguientes contenidos agrupados en dos partes y seis capítulos son las instancias donde consideramos subyacen esas claves y nuestro sustento metodológico, siendo estas: Julie Barnsley y su formación en Inglaterra. Su profesionalización en el *Bremer Tanztheater* en Alemania. El panorama de la danza venezolana. Los grandes temas de su poética. *Acción Colectiva* como proyecto coreográfico, y por último, como consecuencia de una experiencia sin cierre, su pedagogía en Venezuela. A través de estas divisiones, comprobaremos a su vez cómo la idea de ese cuerpo danzará los avatares de su tiempo librando para sí sus propios criterios y principios que sólo tienen lugar para nuestra investigación como otro ángulo de aproximación a su obra coreográfica a través de la poética del cuerpo que estamos proponiendo.

En este orden de ideas, nuestra investigación es importante por ser el primer estudio doctoral sobre esta coreógrafa y como consecuencia, al ser un estudio sobre su vida y la danza, abriremos una perspectiva de análisis e interpretación sobre este arte de la danza desde su propia fenomenología, intentando capturar su origen desde lo entreabierto como umbral liminal del desenmascaramiento. De alguna manera, intentando trascender los estudios más descriptivos o historiográficos necesarios, pretendemos consolidar las bases de una aproximación que no pretende ser una teoría de análisis, pero que permita relacionarnos a la obra coreográfica de una manera más específica, como este mismo arte se comporta y demanda en la intimidad creativa.

Nuestro trabajo se enfoca en esta particular poética del cuerpo que estudiaremos a través de la obra coreográfica de Julie Barnsley, territorio donde nuestra investigación cimentará sus referentes, y si bien nos apoyamos en artículos, entrevistas y especialmente su

libro *El cuerpo como territorio de la rebeldía*¹; para encontrar otros estudios, opiniones y comentarios sobre su vida, su obra, y sobre la danza, examinaremos otras investigaciones que sobre este arte puedan aportar datos relevantes. Resaltamos del mismo modo que, aunque nuestra investigación se centra en una coreógrafa británica radicada en Venezuela con una importante labor formativa, creativa y de investigación, el carácter de este estudio sobre la condición fenoménica del cuerpo en movimiento nos separa de ser un trabajo localista y nos sitúa en el debate contemporáneo y global que sobre el cuerpo en la danza contemporánea se lleva investigando en el mundo. El análisis sobre esta poética del cuerpo entreabierto nos permitirá establecer otras interpretaciones, reflexiones y diálogos con metodologías y coreógrafos de la danza contemporánea actual. Es decir, que no existen barreras para que esta interpretación no sea igualmente efectiva para ser aplicada a otros discursos coreográficos en otras latitudes, y ese carácter si se quiere trascendente y de actualidad será otro de los objetivos de este estudio. Por esto, más allá de las formas del cuerpo en total armonía en el espacio y tiempo, lo entreabierto es la profundización en lo que subyace a todo eso como forma, es el fondo fenoménico de la experiencia que intenta configurar una manera de presentar al mundo con el movimiento. Consideramos que siendo la danza contemporánea un arte relativamente nuevo en comparación a otras disciplinas, grandes estudios se han llevado a cabo por renombrados especialistas, pero son muy pocos los que han escrito desde la propia experiencia como vivencia, más han sido las investigaciones teóricas realizadas por el método de observación. Tampoco esta afirmación implica que por ello dejan de ser importantes, pero una mirada desde adentro hacia afuera siempre es una deuda para con este arte tan poco reflexionado en ese territorio de intimidad. Del mismo modo, no existe ningún trabajo que aborde la poética del cuerpo entreabierto que estamos presentando, prácticamente ninguno de los trabajos que sobre BARNESLEY están documentados en Venezuela se centran en el componente de una posible poética del cuerpo y menos en esa condición de lo entreabierto que resultará de suma importancia como análisis de su proceder coreográfico en territorios más metafísicos y de empatías kinestésicas con el espectador poco estudiadas. De cualquier manera, cubriremos un vacío teórico existente en la danza por lo que otro de los objetivos será consignar interpretaciones que den respuesta en lo posible para esta carencia que es a su vez ausencia y necesidad tanto en Venezuela como en cualquier parte del mundo donde existe una danza contemporánea agitando su audiencia.

¹ BARNESLEY, Julie. *El cuerpo como territorio de la rebeldía*. (Segunda Edición revisada y aumentada), Caracas: UNEARTE, 2013

Son tres las etapas coreográficas que nos permitirán aproximarnos a su dimensión estética. Períodos donde su ideal del cuerpo ha tenido especial interés en la memoria y la signicidad de su gesto; en la violencia social y la rebeldía del cuerpo, así como las influencias que otras dramaturgias del cuerpo intervinieron en su trabajo coreográfico. Desde una perspectiva interpretativa abordaremos estos enfoques y sus movilizaciones en su evolución de manera que se pueda afirmar que el estudio de lo entreabierto en su obra pasará necesariamente por el estudio de técnicas y metodologías del alma y la confrontación como por ejemplo encuentros con creadores herederos del legado neoexpresionista alemán de la danza, estudios neurocientíficos, y la necesidad por trascender las posibilidades motrices para exponer nuevos descubrimientos cognitivos en la danza.

A grandes rasgos, consideramos que sobre la poética y la performatividad destacan los trabajos de Laurence Louppe, *Poética de la danza contemporánea*², que a través de sus 501 páginas presenta un estudio profundo sobre la poética en la necesidad de una exposición que atiende más al sentido de la obra coreográfica, valiéndonos especialmente los apartados que sobre las razones de una poética, el cuerpo como poética y la memoria e identidad nos revelan importantes datos en nuestra investigación. De igual manera, el texto de Erika Fisher-Lichte, *Estética de lo performativo*³, donde plantea la performatividad como el territorio donde la obra debe conmovir de manera activa entre todos los co-participes que la conforman, explicación que viene dada desde una relación presencial donde la teatralidad debe vivirse como experiencia de cambio, volviéndose así la obra una exposición que desmonta el tradicional concepto de teatralidad para sustituirlo en uno de sus fundamentos centrados en el teatro experimental; que es el que nos interesa, como la mejor manera de accionar la experimentación y la performatividad en la obra de Barnsley.

Siendo fiel a la idea de estudios que parten del seno de creadores de la danza, no podemos dejar de reseñar también de Mary Wigman, *El lenguaje de la danza*⁴, que resalta a manera de diario, un interesante tratado sobre el ejercicio del creador. De forma más

² LOUPPE, Laurence. *Poética de la danza contemporánea*. (trad. Antonio Fernández Lera). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.

³ FISCHER-LICHTE. Erika. *Estética de lo performativo*. (trads. Diana González Martín; David Martínez Perucha). Madrid: Abada Editores, 2011.

⁴ WIGMAN, Mary. *El lenguaje de la danza*. (trad. Carlos Muria Vila). Barcelona: Ediciones Del Aguazul, 2002.

científica, Rudolf Laban, y *El dominio del movimiento*⁵, texto que nos permitió, por paradójico, comprender desde el análisis del movimiento el ejercicio de la improvisación como estrategia de trabajo de mucha importancia en la segunda etapa coreográfica de nuestra autora; y decimos paradójico porque esta actividad está usualmente más asociada a la *nueva danza* en Estados Unidos. Estos textos de cabecera responden directamente a las claves que seguimos como investigación: cuerpo, rebeldía, científicidad, imaginarios, performatividad y poética, siempre del cuerpo y la danza.

Asimismo, hemos tenido muy en cuenta cuatro entrevistas realizadas en Caracas a nuestra fuente viva Julie Barnsley: la primera llevada a cabo el 29 de septiembre de 2015; la segunda correspondiente al 15 de octubre de 2015; la tercera el 20 de octubre de 2015 y la cuarta llevada a cabo el 17 de noviembre de 2015. Todas aparecerán abreviadas cada vez que las citemos como EJB:1,2,3,4, y el número indicará a cual corresponde en el tiempo. Igualmente, seguido del número de la abreviación se indicará el minuto y los segundos donde se encuentra la cita en la entrevista, que en su totalidad estará disponible en el anexo de la Tesis en formato DVD. Para el lector que no disponga de este recurso, podrá dirigirse al blog que se ha creado especialmente, donde además están insertados los ejemplos manejados en este trabajo como son: videos de ejercicios, videos de obras y entrevistas de la investigación. De la misma manera identificaremos las entrevistas llevadas a cabo a los especialistas: Carlos Paolillo (crítico de danza) en Caracas el 9 de septiembre de 2015 como ECP. Manuelita Zelwer (docente-actriz) el 16 de octubre de 2015 como EMZ y Goar Sánchez (videoartista) el 26 de marzo de 2016 como EGS. El link del blog es el siguiente:

<https://anexospoeticadelcuerpo.wordpress.com>

Hemos estudiado la producción coreográfica de nuestra autora específicamente desde 1985, año que se residencia en Caracas, hasta el 2000 cuando cierra una tercera y definitiva etapa con su proyecto coreográfico *Acción Colectiva*. A continuación unas observaciones sobre la manera como hemos estructurado la presente Tesis Doctoral.

⁵ LABAN, Rudolf. *El dominio del movimiento*. (trad. Jorge Bonso). Madrid: Editorial Fundamentos, 1987.

En el capítulo primero titulado *Julie Barnsley: formación en Inglaterra*, nos centramos en su perfil biográfico a través de tres episodios relevantes que condicionaron su vida con la danza. Un primer episodio en relación a la dialéctica de un paisaje minero donde observaba como su padre se introducía a las profundidades de la tierra, y un bosque majestuoso que le presentaba los rasgos vertiginosos de la naturaleza en clara oposición al paisaje humano y al imperante temor por la constante presencia de la muerte en las minas de carbón. Otro episodio correspondiente a su relación con la literatura y la revelación de las metáforas de esa dualidad infantil a través de los textos de T. S. Eliot y William Shakespeare, y un tercer y último episodio con el efecto de la danza de Robert Cohan en Londres y el extraño sentir que este arte del movimiento le produciría en su bajo abdomen como señal de una futura codificación en su trabajo. Episodios todos interrelacionados y presentes en su formación como bailarina preocupada ya por ese diálogo necesario del adentro y del afuera y que bajo la formación en *The Place* en Londres bajo el método de Martha Graham, apreciaremos su interpretación sobre las metodologías consolidadas necesarias para vislumbrar su futuro creador.

En el segundo capítulo titulado *Profesionalización en el Bremer Tanztheater en Alemania*, situamos a Barnsley en el territorio de lo profesional como ámbito de la interpretación desde el momento que deja Inglaterra y se traslada como solista a Alemania bajo la dirección de los neoexpresionistas Gerhard Bohner y Reinhild Hoffmann directores del *Tanztheater de Bremen*. Resaltaremos cómo la herencia de los expresionistas Rudolf Von Laban, Mary Wigman y Kurt Jooss toman presencia en sus reflexiones como intérprete en una construcción muy personal sobre el cuerpo y su expresión que inicia moldeando un horizonte donde, contra los esquemas imperantes, percibirá la experiencia de la improvisación y la psicología del movimiento junto a Bohner y Hoffmann como una integración de saberes que revolucionaría su percepción del movimiento en adelante.

La ubicaremos luego en el contexto de la danza en Estados Unidos, particularmente en su estancia en New York donde experimentará la psico-fisicalidad de una danza que centra su performatividad en el cuerpo con los posmodernos del movimiento, igualmente su incursión con el expresionismo de la danza japonesa *Butoh*, donde reconocerá las posibles energías que residen dormidas en el cuerpo y que su activación depende de un proceso que no es sólo físico sino kinestésico, por lo que identificaremos su forma de utilizar más la expresión "cultivación"

por lo delicado y sutil que implicaría despertar esas energías del espíritu. Son estos territorios que, del mismo modo, han determinado su especial atención a las neurociencias como importante conocimiento para comprender a cabalidad el cuerpo y motricidad, hurgando en esa posibilidad científica que le brindará nuevos ámbitos para ampliar esa consciencia que está reconociendo por imágenes que atraviesan los sistemas y campos neuronales para la liberación.

En el tercer capítulo, previo al establecimiento en Venezuela, consideramos necesario introducir el contexto de la danza en este país sudamericano, y para ello lo hemos titulado *Panorama de la danza venezolana*, y que en nuestra investigación determina el contexto de una corporeidad que examinaremos como expresión de un erotismo y transgresión gestado otrora en la *contradanza* como manifestación social y festiva donde se fraguaron las primeras resistencias corporales a las estructuras francesas y españolas que devino en el siglo XX en ritmos populares y locales donde resaltaremos la constante presencia de una necesidad por transformar las estructuras preconcebidas de los bailes tradicionales. Esa actitud, muy presente en las poéticas de mujeres creadoras, nos introducirá en estéticas y nuevos paradigmas que definirán nuestra interpretación sobre el contexto de una sociedad petrolera que desde 1950 posicionó a la danza contemporánea venezolana como una de las referencias obligadas en el continente americano.

Si en la primera parte concentramos la formación, la profesionalización y el contexto de la danza venezolana como instancias constitutivas de su identidad como intérprete, el cuarto capítulo, perteneciente a la segunda parte del trabajo ya como creadora, lo hemos titulado *Poética del cuerpo entreabierto: grandes rasgos*; consiste en la parte de la investigación donde elaboramos nuestra interpretación y aporte sobre la poética del cuerpo entreabierto, que determinaremos como condición de análisis en el período que hemos seleccionado de quince años en el ámbito de la danza venezolana creando discursos revolucionarios en este arte en Venezuela.

En el quinto capítulo nos ceñimos a la división de su proceso creativo determinado por la misma autora en su texto que mencionamos anteriormente. Lo hemos titulado *Acción Colectiva: proyecto coreográfico*, y si bien en el capítulo precedente hemos planteado los grandes temas de estas etapas, el presente complementa desde un análisis de su performatividad

el cómo se relaciona con los temas que ha procesado con el cuerpo en cada investigación, donde examinaremos dos de sus coreografías en las etapas primera y segunda, siendo el apartado de la tercera etapa donde desarrollamos desde una perspectiva de lo performativo y las dramaturgias del teatro del siglo XX el tema general de nuestra investigación como es la poética del cuerpo entreabierto. De este modo, nuestro análisis del cuerpo estará siempre vinculado a los rasgos predominantes de cada etapa. Describimos lo que interpretamos o viceversa por lo que, de manera explícita, analizamos la performatividad a través de sus formas simbólicas significativas y de complejidad en la medida que vamos comprendiendo el *cómo*, sus causas, variaciones frente a otros eventos y poéticas del movimiento y, sobre todo, la pregunta sobre qué implica esa significación en el mundo del observador y en su contexto.

En el sexto y último capítulo, titulado *Propuesta pedagógica: Conciencia Exploratoria Corporal*, nos centraremos en la cátedra que lleva en la Universidad Nacional Experimental de las Artes en Caracas titulada Conciencia Exploratoria Corporal, donde apreciaremos cómo intenta desmontar la expresión o el movimiento superficial del estudiante al iniciar el proceso educativo de sus clases sobre una conciencia del cuerpo pero abordado desde el campo de las neurociencias como conocimiento alterno siempre presente en su análisis del movimiento. Cátedra donde examinamos cómo a nuestra autora pareciera hacerle falta plantearse nuevas pautas de investigación, nuevos estímulos creativos y, precisamente con la idea de trascender las fronteras del cuerpo, la corporeidad que visualizaría estará centrada en una actividad más científica que estética.

En su revisión de la teoría sobre el cerebro y las emociones de Damasio, Barnsley va a constatar de este científico el carácter de unidad orgánica que le confiere al cuerpo, la mente y el cerebro, que es precisamente lo que ella está intentando ordenar desde su perspectiva dancística, que trata entender el mundo trabajando en el significado de esa comprensión que es propiamente lo que consideramos en la danza como estrategias de su poética. De allí que cuestiona que aún la educación formal en danza siga estando condicionada por la búsqueda del entretenimiento complaciente (no a la manera del *tranning* de Grotowski, Barba, Bausch por ejemplo, sino a una mecanización corpórea) y de la fisicalidad del movimiento sobre su significado y sabiduría al encarnarse: ese cuerpo que contiene el pensamiento creativo en su hacer, soltando y liberando sus energías ancestrales.

. Por paradójico, se cree que los bailarines conocen su cuerpo, pero se puede afirmar que no es cierto, históricamente el bailarín se ha movido por instinto y sensaciones y, más que conocer su cuerpo, ha sentido su cuerpo y esta idea de cuerpo de nuestra autora complementa esa relación entre conocer y sentir tan relevante en las posibilidades expresivas que sucederían con este entendimiento.

Parte I. Julie Barnsley: formación, profesionalización y contextos

Parte I. Julie Barnsley: formación, profesionalización y contextos

Este perfil planteado desde su formación, más allá de mostrar los episodios descriptivos de su vida, expone relevantes aspectos que se acentuarán a lo largo de su formación y profesionalización, permitiéndonos comprender mejor su ideal de danza, cuerpo, movimiento y dimensión coreográfica. La biografía que aquí trazamos será la que vincula su vida y la danza. Nos proponemos de esta manera un ejercicio reflexivo y de concreción, ya que desde el interés de este trabajo tan solo se podría comprender de modo fehaciente y en diálogo permanente lo uno (su vida) con lo otro (su danza), lo cual en ocasiones viene a ser una y la misma cosa para nuestra autora.

En el capítulo primero nos enfocaremos en su formación en Inglaterra bajo la metodología de la Técnica de Martha Graham, presentando los acontecimientos que llevan a Barnsley a concienciar su estructura orgánica desde sus limitaciones y competencias en este trabajo, explorando en una educación de la danza y sus enigmáticas variaciones que la situarían avanzados sus estudios en una intérprete excepcional como observaremos más adelante aseguran los especialistas. El segundo capítulo sitúa a nuestra autora en el terreno profesional cuando es invitada por el *Bremen Tanztheater* en Alemania, para incursionar como intérprete con los neoexpresionistas Reinhild Hoffman y Gerhard Bohner (coreógrafos que daban continuidad al legado de Rudolf Laban, Mary Wigman y Kurt Jooss).

Podremos observar como Barnsley buscaría en esos primeros maestros un *más allá* que intuía trascendente y que no percibía a priori en las regulares clases de su formación. Ya comenzaba a manifestar esa categoría de lo *rebelde* presente en su cuerpo como oposición al pensamiento lógico racional que ha prevalecido en las técnicas de la danza heredadas de la modernidad. De este modo, las migraciones geográficas (Inglaterra y Alemania en este capítulo) serán inseparables de estéticas del movimiento en cuanto a la formación y la interpretación de nuestra autora, constituyendo referencias dancísticas importantes y no meros traslados físicos por Europa. Estos territorios nos ofrecerán en el desarrollo de la investigación lo que ponen a funcionar como aparato crítico sobre el cuerpo, la interpretación y su performatividad en la escena teatral, todos elementos esenciales de la nueva consciencia

del cuerpo en movimiento que profesa nuestra autora como proyecto intelectual y dancístico de forma determinante y diferenciada en la escena venezolana y del mundo.

El capítulo tercero, cierra la primera parte examinando el panorama de una danza en Venezuela que iniciaremos en el siglo XIX, como referencia sobre un primer indicio de rebeldía de la mujer en la danza, específicamente en la *contradanza*, y que dieron paso a un siglo XX, con portentosas pioneras de la danza contemporánea quienes a través de sus poéticas del movimiento consolidaron programas y proyectos de creación y formación donde Barnsley en 1985, insertaría su proyecto creativo *Acción Colectiva* como la implicación mayor de su inquietud creativa y por la que estamos interesados en identificar la estética subyacente a su discurso desde lo que proponemos como poética del cuerpo entreabierto. Estos primeros tres capítulos serán las bases necesarias que soportarán las implicaciones que desarrollaremos en la segunda parte en el territorio de la creación y la enseñanza de la danza en Venezuela.

1. Julie Barnsley: formación en Inglaterra

Julie Barnsley Brown nació en el condado de Wakefield, en West Yorkshire, Inglaterra en 1956. Crecerá en una ciudad sumergida en una depresión de posguerra donde su padre era minero y eso implicaría en su niñez un obsesivo miedo a la muerte por ser ésta una sombra recurrente en las duras horas de trabajo de los hombres de su ciudad en las profundas minas de carbón.

Barnsley recuerda que siendo niña ese paisaje dejaría huellas en su memoria, y con el tiempo se percatará que ha establecido una peculiar relación con esa afectación que hace de sus recuerdos impresiones visuales de una supervivencia llena de contrastes entre la fuerza de la vida y la grisácea atmosfera de la depresión. La forma en que Barnsley nos describe su capacidad de registrar lo que percibe cuando ve la danza por primera vez queda como acción relegada a un segundo plano cuando observamos que esa fuerza de su percepción en su cuerpo trascenderá luego, los códigos de la danza como una supervivencia endógena. Su trabajo creativo estará signado por una geografía que la ha inducido a crear metáforas sobre la soledad, el frío y el silencio entre otras sensaciones propias de una región inglesa deprimida y

dependiente de las minas del carbón, donde su padre padeció todo el sufrimiento de los mineros. Bien lo expresa en las metáforas de su poema "En las frías noches de mi infancia en los campos de carbón":

Bosque mío, negro y seco que se extiende derramándose
hasta llegar al lago
amo la soledad, el vacío, el frío
las noches de nieve cuando todo se esconde
me arropa la desolación de estos parajes, el vacío me llena,
la débil luz de la luna me alumbra el camino⁶.

Podríamos inferir que ese paisaje industrial ha sido el espacio metafísico propulsor de los otros espacios en el proceso de creación en la danza, y la mejor manera en que ha corporizado esa memoria ha sido centrándola como la metáfora-movimiento que concentrará en su *abdomen bajo*; fragmento del cuerpo donde considerar que reside la fuerza emotiva e intuitiva como bien describe refiriéndose a lo que sintió cuando vio la coreografía *Stages* de Robert Cohan a continuación: "tenía un deseo que se manifestaba en mi *abdomen bajo* que me emocionaba y me excitaba" EJB1: 2'10'', espacio donde se manifestará su intuición a través de un *extraño sentir* que la aproxima hacia lo desconocido como un estado de premonición estético que se traducirá luego como un gran deseo por danzar.

El *bajo abdomen* como fragmento del cuerpo será desde su formación el vínculo con una interioridad que conformará su primera herramienta porque remarcará un espacio de signicidad consigo y su expresión en la conexión indisoluble con la imagen paterna en el mundo de las minas de carbón de su ciudad. En sus palabras: "Desde tu vientre vine, en mi vientre ahora te albergo a ti. Me muevo, me remuevo... las células de mi madre soy yo, desde tu vientre vine, en mi vientre ahora te albergo a ti"⁷. Leído esto, consideraremos a lo largo de la investigación que esta área que delimita como *abdomen bajo* no sólo se remitirá a una localización sino a una conexión metafísica que define también como *vientre* por lo que encontraremos ambas definiciones escritas sabiendo que implican lo mismo: una conexión con el mundo interior.

⁶ BARNSELEY, Julie. *El cuerpo como territorio de la rebeldía*. Op.cit., p.230.

⁷ BARNSELEY, Julie. "Acerca de lo sublime y temible de mi bajo vientre". En: VV.AA. *La danza y la palabra* Caracas: Instituto Universitario de Danza, 2006. p. 11.

Por ahora nos interesan sus espacios de vida como parte de la danza; por una parte, la atmosfera del mundo de las minas y de la perspectiva urbana como raíz paradójica de esa industrialización exacerbada y muy vinculada a la muerte en Yorkshire; y por otra, la fuerza de la naturaleza presente a través de un gran bosque detrás de su casa donde solía llevarla su madre en sus ratos libres. Espacio que nuestra autora contrapone a las minas como territorio de vida. Industrialización y naturaleza serán experiencias visuales que acentuarán en ella la dialéctica del adentro y el afuera en su esencia interpretativa siempre presentes como antagonismos entre su hogar y la ciudad gris, el ruido y el silencio, la lejanía de su padre en las profundidades y la proximidad de su madre junto al bosque. Barnsley profiere como sobreviviente de esa vida una particular fuerza intuitiva como arma insoslayable que desde esos tiempos ha mantenido hasta la actualidad, y que es esencia de su expresión creadora como desarrollaremos.

1.1. Referencias biográficas y episodios relevantes

Su primer contacto con la danza ocurrió a los seis años de edad, como bien señala en EJB1: 1'10'': "mi madre me llevó a clases de tap porque tenía mis piernas torcidas y ella las quería corregir" y ese encuentro sucedió entonces para corregir ortopédicamente sus piernas que padecían de abducción y que su madre de manera intuitiva pensó que con lecciones de *tap* podría mejorar su postura como también lo refiere Morales, en *Vidas Maestras*⁸. De esta manera nos indica que toda su vida estuvo inmersa en un trabajo con el cuerpo, porque también incursionó en el ballet clásico y la danza moderna, pero no de una forma seria sino a través de academias privadas sin ningún norte profesional; más bien, sus pretensiones de bailar eran *pueblerinas* (no en términos peyorativos sino en cuanto a la poca posibilidad de realizar profesionalmente la danza ya que los estudios formales de esta disciplina estaban concentrados exclusivamente en la capital de su país, Londres). En la provincia inglesa, en esa década de los años sesenta, estas actividades culturales siempre eran conducentes al show o acto cultural cuando había suerte.

⁸ MORALES, Margarita. "Creo en el arte como meta de vida". En: *Vidas Maestras. Algunos maestros de la danza en Venezuela I*. ISSA, Miguel. (ed.). Caracas: UNEARTE, 2010, p.70.

Esta referencia a corregir su postura corporal será una constante en su formación ya que el trabajo postural fue siempre un problema en todos los ámbitos de su formación, debido a que poseía una estructura anatómica-muscular sumamente flexible, como bien nos señala en EJB1: 1'36''. Eso motivo a que fuese una bailarina que estaba siempre detrás de las acotaciones porque re-organizar su cuerpo le tomaba un tiempo adicional. Con esta particular condición, pudo apreciar las diferencias didácticas entre un buen y un mal profesor, y esa valoración la soportaba sobre la diferenciación entre una enseñanza más particularizada que reconociera las diferencias y atendiera la problemática individual del bailarín, allende una didáctica abocada únicamente a lo grupal. Como consecuencia, estaría más atraída por maestros y creadores que se centraban en sus bailarines como seres que padecen y viven la danza desde sus emociones como sucedió con Juliet Fisher. Esta afirmación, será siempre una resonancia para nuestra autora; su danza estará atravesada por esa idea de la atención pormenorizada y la necesidad de expandir los territorios de una formación en la danza que a pesar de ser muy orgánica, como fue su caso, seguía bajo los estandartes de una rigurosa disciplina, que “castraba” toda posible liberación de las formas, como sucedería bajo la enseñanza de Dudley: la profesora que representaría para Barnsley, lo que significa enseñar con una didáctica de logros y objetivos comunes, más allá de una enseñanza por competencias atendiendo lo individual dentro de un proceso más constructivo.

El paisaje de Yorkshire está presente en Barnsley como la más intensa dualidad que ha marcado su vida y por ende su arte. Al ser su padre un minero y líder en el gremio laboral, nos dice no saber cómo su madre pudo establecer su residencia enfrente de la entrada de la mina donde su progenitor Leslie Barnsley trabajaba. Recuerda esa atmosfera industrial, de uniformes oscuros y muy sucios, así como los rostros teñidos por el negro carbón y el barro de las húmedas calles de Wakefield. En la consciencia colectiva de esa ciudad subyacía el temor y una sutil manera de estar alerta ante cualquier accidente en las minas (cuestión muy presente). En ocasiones trágicos acontecimientos eran parte de la cotidianidad, como el recordado *Lofthouse Colliery disaster* en 1973, cuando Barnsley estudiaba danza. Paradójicamente, frente a ese universo de hombres rudos que se sumergían a más de 140 metros al fondo de la tierra para extraer carbón como medio de trabajo para la subsistencia, geográficamente se oponía a las minas un gran bosque que contrastaba con la frondosa vegetación y sus transformaciones acorde al cambio de las estaciones. Estas tonalidades del

bosque y el desolado paisaje urbano habitaban el imaginario infantil de Barnsley en la idea de una particular lucha de fuerzas entre el hombre y la naturaleza. De alguna manera ese paisaje de tierra y profundidad la conectará como imagen con la gravedad y el trabajo de suelo de la Técnica Graham que como base trabaja con conexiones de agarre y posicionamientos. Comenta lo siguiente en EJB1: 13'10'': "Las minas, mi padre, la tierra, el arraigo, la gravedad, todo eso está ligado con Graham. Movilizar los ovarios, el sexo, el territorio reproductivo, quizás el ADN primordial, son procesos sensoriales que implican estar en el mundo".

Su padre y el padre de su padre fueron mineros; y ya de niña tenía consciencia sobre la dura y peligrosa vida que se llevaba en las minas. Nos comenta que desde su ventana podía observar el túnel por donde eran llevados los hombres de Yorkshire a las profundidades. Ahondando en esas metáforas sobre territorios y profundidades, así como en la relación afectiva con su padre, que concentrará en su abdomen como el espacio poético por donde le será posible vincular su temor a las entrañas de la tierra en la encarnación de una fuerza en su cuerpo que volverá su espacio sagrado que es síntoma de un origen que ha conceptualizado como energía ancestral.

Las secuelas de esa vida y muerte en las minas de carbón serán resonancias para Barnsley, como bien lo describe en este verso, "me arropa la desolación de estos parajes, el vacío me llena"⁹. Sus padres ya han muerto, pero en el recuerdo de la pérdida una fisura permanece latente en el tiempo, como fue la enfermedad pulmonar de su padre propia de estos hombres en Yorkshire expuestos a gases y una mala oxigenación, no sólo en las entrañas de la tierra sino en la propia contaminación de la ciudad donde también, recuerda Barnsley, era muy común entre los niños estar enfermos con alergias relacionadas siempre a las vías respiratorias. Observaremos cómo es importante para Barnsley la respiración en su propuesta pero no como un principio técnico de la acción de respirar (inhalación-exhalación), como usualmente se trabaja en la danza asociada a ritmos; sino más bien, como el entendimiento de un sistema que se conecta con los otros, y que implicará en el cuerpo posibilitar consciencias

⁹ BARNSELEY, Julie. *El cuerpo como territorio de la rebeldía op.cit.*, 2013, p. 230.

de respiraciones atípicas que remueven y oxigenan la sangre produciendo otros estados orgánicos y por ende anímicos por conectarse con diversos imaginarios.

Otro episodio relevante en su vida para alimentar el imaginario con la danza, fue la literatura inglesa, con la que tuvo intención de realizar estudios universitarios. Dos textos presentados por su maestro de letras, John Taylor, serán fundamentales para conducirla luego por el arte, como fueron *King Lear* (Rey Lear) de William Shakespeare y el poemario *Waste Land* (Tierra baldía) de T. S. Eliot. Comenta al respecto en EJB2: 6'30': "Esos dos textos cambiaron mi vida, en manos de ese profesor que era tan vital. Volví a sentir ese impacto visceral, cambio mi vida, tuve la suerte de poder conectarme con dos obras de la humanidad". Podríamos afirmar que se gestaba un particular deseo por el arte contenido en el portentoso imaginario estético de estas obras. En particular T. S. Eliot con el poema *The Waste Land*, que le devolvería de manera metafórica pensamientos sobre su infancia dividida por las imágenes de su padre en las minas de carbón y su madre en el hogar, en tanto dialéctica de contrastes tan cotidiana en su simple mirada de niña observando el mundo. Son referencias ineludibles de su imaginario: la tierra, su profundidad, la naturaleza y a los hombres y mujeres de Yorkshire. A continuación presentamos como ejemplo un fragmento del poema *The Waste Land*¹⁰, para contrastar la imagen que subyace y que repercute en Barnsley como recuerdos reveladores de su infancia.

Abril es el mes más cruel, hace brotar
lilas en tierra muerta, mezcla
memoria y deseo, remueve
lentas raíces con lluvia primaveral.
El invierno nos tuvo cobijados, cubriendo
de nieve olvidadiza la tierra, alimentando
una pequeña vida con tubérculos secos.

*April is the cruellest month, breeding
Lilacs out of the dead land, mixing
Memory and desire, stirring
Dull roots with spring rain.
Winter kept us warm, covering
Earth in forgetful snow, feeding
A little life with dried tubers*

Podemos observar en este pasaje poético que T. S. Eliot, recoge de la realidad elementos que expresan una poética no desde estadios oníricos sino desde la misma cotidianidad. Barnsley nos indica que una forma de desesperanza contienen las imágenes en *The Waste Land*, pero a su vez una fuerza psíquica mueve los personajes que ella relaciona con su padre y los hombres de su ciudad, así como la difícil, básica y cotidiana mirada que se

¹⁰ T.S. Eliot. "El entierro de los muertos", *La tierra baldía*. (trad. Juan Malpartida). Barcelona: Círculo de lectores, 2001, p.3.

tiene sobre el mundo en sociedades industrializadas y de intensa vida y supervivencia. Contiene también este poema un interesante ritmo con fuertes contrastes. Aún leído en su traducción al español, los versos con largas pausas confieren un ritmo muy dinámico que en Barnsley, incluso al recitar un fragmento de memoria en inglés, le fluyen estos versos con una musicalidad que pareciera precisar una armonía directa y sin artificios. Esta obra que a Barnsley conmueve induciéndola a explorar en los sentidos y el arte de la danza posee 433 versos que, en resumen, concentran la esencia de una cruda y compleja vida cotidiana percibida por nuestra autora a través de imágenes que el poema expone sobre la decadencia de la cultura industrializada y deprimida por las grandes miserias de la contemporaneidad expuesta desde el hombre y su contexto urbano.

Hay detrás de Barnsley una atracción por la redención que plantea Shakespeare al paisaje extraviado de sus personajes sumidos en la división y la mezquindad. La aguda mirada hacia el mundo introspectivo de los personajes es para nuestra autora la manera de comprender cómo se puede intervenir la decadente contemporaneidad y oponerle resistencia como el ideal de una totalidad más armoniosa que considera se origina en el sentimiento; de allí una manera de hacer resistencia a las apariencias y un buen ejemplo sería este pasaje célebre de *El Rey Lear*, un breve diálogo entre el rey y un ciego sobre la importancia del sentimiento sobre el sentido de ver y lo resume así:

El rey Lear: ¡Hola! ¡Hola! ¿Estáis aquí, conmigo, sin ojos en vuestra frente, ni dinero en vuestra bolsa? Y sin embargo, veis que el mundo anda.

El Conde de Gloucester: Lo veo porque lo siento¹¹.

Desde esta perspectiva, y como legado de esa fascinación por la metáfora y la literatura, cuatro poemas en el apartado *Danza y palabra* de la segunda edición de su libro *El cuerpo como territorio de la rebeldía*, nos sugieren que la poesía para nuestra autora debe comunicar lo que el universo interior quiere decir al mundo tal como debería suceder con la danza. Una forma de corporeidad intuitiva se debe revelar como premonición de algo por venir al más puro ejemplo de Kurt Jooss con *Der Grüne Tisch* (La mesa verde) en 1932, que le advertía al mundo la inminente guerra por suceder y que nadie le creyó fuera cierto. De este

¹¹ SHAKESPEARE, Williams. *El rey Lear*, (trad. M.A. Conejero). Madrid: Alianza Editorial, Acto IV, Escena VI, 2009, p. 67.

modo, para Barnsley, existe un estado anímico que hace resonancia en su psique desde que inició la danza en *The Place* y que tiene que ver con sus memorias. Avanzamos así hacia el tercer episodio, relacionado con un estado emocional que ha llamado *extraño sentir*, y que determinó de manera definitiva su elección por estudiar danza y no literatura inglesa.

A los quince años experimentó un *extraño sentir* y con más fuerza de lo que le produciría la fascinación por la literatura cuando observó por vez primera al *London Contemporary Dance Theater*, en el Grand Theatre de la ciudad de Leeds, una coreografía de Robert Cohan, ex primer bailarín de Martha Graham, titulada *Stages*, y sobre ese acontecimiento refiere Barnsley en EJB1: 2'.10'': "Frente a este evento tuve una sensación que era física, visceral, sentí como que todo se movía dentro de mí y me sentí muy nerviosa por esa emoción nunca antes vivida, era como una excitación orgánica, yo estaba sin entender nada."

Tomando la decisión de estudiar danza, dejando de lado la posibilidad de incursionar en literatura en la universidad o de audicionar en un nivel de educación media en el *Stage School* debido a su fuerte atracción por el trabajo físico cultivado desde los seis años, se trasladará a Londres, donde se incorporará a *The London School of Contemporary Dance (The Place)*, luego de una ardua audición realizada por el mismo Robert Cohan, coreógrafo que la había impactado años antes con su obra *Stages*. Si atendemos a lo que comenta Sanjoy Roy sobre esta coreografía para tener una idea sobre lo que nuestra autora había visto podemos percatarnos como era apreciado este coreógrafo, pero lo más importante es cómo se reseña el uso de la pelvis y la espina dorsal bajo el sigo de la Graham:

If you see a Robert Cohan piece – well, you're lucky. Once the mainstay of Britain's premier modern dance company, his works are now rarely seen. His model was Martha Graham, and both his choreography and his teaching were founded on her dance technique: weighted, expressive, driven by the spine and pelvis. But they are less expressionistic, and often based around a social situation rather than a psychodrama; Cohan's style, too, became more "British" – lighter, and more flowing.¹²

¹² SANJOY, Roy. (en línea). Disponible en: <<http://www.theguardian.com/stage/2010/may/18/dance-robert-cohan>>. [16 noviembre 2015]. Traducción propuesta: Si ves una pieza de Robert Cohan, bueno, tienes suerte. Rara vez tenemos la oportunidad de apreciar del pilar de la principal compañía de danza moderna de Gran Bretaña sus obras, ahora son raramente vistas. Su modelo era Martha Graham, y tanto su coreografía como su enseñanza se basaban en su técnica de danza: ponderada, expresiva, impulsada por la columna vertebral y la

Sanjoy hacía mención a lo que movilizaba excepcionalmente Cohan, siendo esas zonas la esencia de la Técnica Graham que trabajará luego Barnsley. Su especial atracción por esas cualidades del movimiento de Cohan; revelaría en parte los fundamentos que precisamente luego desarrollaría como investigación sobre el cuerpo en Venezuela. Para nuestra autora, la obra de Cohan en 1971 fue una señal. Aquella agitación que sintió a los 15 años le hizo movilizar terrenos intuitivos que la cautivarían para explorar y decidirse por cultivar la entrañable experiencia de bailar. La presencia de este creador y sus obras fue para ella la posibilidad de apreciar la danza como una fuente de inspiración y de vida.

Atrás quedaba Wakefield, en Yorkshire, su familia, sus afectos: el hogar. Nos dice que su atracción hacia todo este movimiento era sobre todo intuitiva, porque no tenía idea de lo que realmente significaba la danza contemporánea. Si ampliamos este comentario, podríamos afirmar entonces que su primera vinculación con *The Place* sucede por pura atracción y premonición. Lo refiere de esta manera en EJB1: 4'09'': "Entonces era intuitiva mi atracción por la danza, mi pasión, mi interés era totalmente no pensado porque no tenía la mínima idea de lo que era la danza contemporánea".

Con las migraciones en la danza, esa sensación de desprotección la vive el danzante porque el cuerpo lo abre a nuevas experiencias, nuevos espacios, nuevas relaciones de convivencia, adoptando un nuevo *hogar* que suele ser un gran salón con enormes espejos; por ello, con gran incertidumbre, dejar todo para iniciar una nueva vida en el arte, particularmente en *The Place*, debido a su rigurosidad, significaba abrir todos los canales que implicarían conocer y moldear el cuerpo en relación a lo que también va a significar abrirse al mundo con sus consecuencias. Allí se origina la apertura del *cuerpo*; las migraciones implicarán volverse adulto por haber tomado una decisión que definiría la vida en ese presente y sus experiencias proyectadas luego al futuro. A partir de allí, Barnsley habría dejado su adolescencia y en parte su terruño como bien comenta en JB1: 5'20'': "me sentía emocionada de Londres, la gran ciudad y no extrañaba mi pueblo".

pelvis. Pero a diferencia de Graham, sus coreografías son menos expresionistas, y a menudo se basan en una situación social en lugar de un psicodrama; el estilo de Cohan, también, se volvió más "británico": más liviano y más fluido.

1.2. Formación en Inglaterra: The London School of Contemporary Dance (*The Place*).

La gente me ha preguntado a veces por qué elegí ser bailarina. Yo no lo elegí. Fui elegida para ser bailarina y eso es algo que no puedes eludir. Cuando algún joven estudiante me pregunta si creo que debe ser bailarín, siempre contesto: "Si tienes que preguntarlo, la respuesta es no". Solamente cuando exista una forma de hacer que tu vida y la de los demás sea más intensa, deberá emprender esa carrera... Y entonces conocerás los prodigios del cuerpo humano, pues no hay nada más milagroso. (...) Y la danza es la celebración de ese milagro.

Martha Graham¹³

The London School of Contemporary Dance (The Place), es el centro dancístico donde Barnsley recibirá su formación durante cuatro años. Es un edificio victoriano construido entre 1888 y 1889 en Duke's Road, que para nuestra autora significará un espacio de contrastes por ser la presencia de esa estructura histórica en el moderno barrio de Camden la posibilidad de contemplar y reflexionar sobre el tiempo, que significó para ella detenerse sobre sí misma como cuerpo desarrollándose como bailarina. Los estudios en este centro eran de tres años, pero concedían un año adicional únicamente para aquellos estudiantes capaces y dotados de condiciones físicas y de talento para la danza, como sucedió con nuestra autora. Es de hacer notar también que en este centro recibió de manera integral otros aprendizajes de importancia en la danza, como fueron los estudios aplicados al entrenamiento del cuerpo, el llamado *body-conditioning studio*, *ballet clásico* y otros estilos de danza contemporánea como por ejemplo *Limón style*, así como estudiar los principios y la nomenclatura del atrezzo en el teatro. Fue el lugar donde sembraría, desde la rigurosa técnica que recibía, su disciplina y futura profesionalización en la danza. En *The Place*, la Técnica Graham será precisamente la metodología aplicada en la formación del intérprete, siendo el mayor desafío por superar de Barnsley ya que la dificultad que representan las secuencias o *études* del día a día en su cuerpo no sería muy normal. De tal modo, esta técnica la asumirá como un reto de danza y vida porque además, a contracorriente, Barnsley llegó tarde a su formación como bien indica Murray:

Julie came late to dance. Julie had studied ballet and tap casually from childhood, but it was not until she saw the performance by the London Contemporary Dance

¹³ GRAHAM, Martha. *Martha Graham, la memoria ancestral*. (trad. Ángela Pérez). Barcelona: Circe Ediciones, 1995, p. 13.

Theatre in her native Yorkshire when she was fifteen, that she decided to try to make a career of dancing¹⁴

En *The Place* aprenderá que bajo los estándares de la tradicional y conservadora educación británica existía algo indescriptible que le era muy orgánico e intuitivo, presente como poética de la vida más allá de la dura formación que recibía a través de la técnica, era un modo de hacer no dicho en donde confiesa que le costaba mucho trabajarla sintiendo que sus procesos y avances individuales eran muy lentos en relación a sus compañeros. Comenta que su interés en pertenecer a este centro de formación se debía a que había averiguado que: "se trabajaba con técnicas orgánicas, a partir de códigos del cuerpo que son orgánicos. Entré en esa escuela, donde pase cuatro años de estudio"¹⁵. A pesar de ello, siendo una joven proveniente de provincia, experimentó como parte de esa construcción de supervivencia la fuerza de la gran ciudad de Londres y la atracción por las energías y nuevos conocimientos que se mueven en urbes cosmopolitas. Ser de pueblo no minimizó su energía, por el contrario le dio más fuerza para luchar sobre sus dificultades. Igualmente agradece que esa educación dura y difícil la hizo valorar y cultivar su disciplina, y eso sería una forma de liberación, según comenta EJB1: 5'43'': "la educación era muy difícil", muy importante para un creador cuando luego quiere romper y proponer nuevos lenguajes en la danza.

Para comprender este método de entrenamiento nos detendremos en tres instancias que consideramos centralizan el cómo Barnsley procesaría su formación, por lo que no describiremos la amplia dimensión de esta metodología sino esas instancias pequeñas pero relevantes por las que nuestra autora identificaría los principios fundamentales que la llevarían a concienciar sobre su cuerpo y su expresión, lo que revelará como creadora más adelante. Son estas instancias: la técnica, la dramaturgia del cuerpo y la performatividad; donde Barnsley refiere que de la técnica va a conservar la posibilidad de vivenciar y experimentar con energías muy instintivas por toda esa estructuración metódica y en especial esos ejercicios donde el abdomen bajo se mueve por contracciones y extensiones conscientes, por respiraciones controladas y movimientos espirales donde bascula el eje del cuerpo que no poseía para la danza. De la dramaturgia le será muy importante las coreografías basadas en esta técnica donde se pondera el poder de la femineidad como sucedía con las heroínas de

¹⁴ MURRAY, Jan. *Dance now. A closer look at the art of movement*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books Ltd, 1979, p. 58.

¹⁵ BARNSELY, Julie. "El impulso creativo en el movimiento". En: VV.AA. *Poética del Movimiento*. Caracas: Fondo Editorial UCV, 1999, pp. 39-40.

Graham; intérpretes femeninas muy poderosas con cuerpos que expresaban las fuerzas de una organicidad nunca vista; y en cuanto a la performatividad, rescatará el carácter ritualista de todo el proceso como fuente primordial de todas las anteriores instancias.

1.3. La Técnica Graham: pedagogía, dramaturgia y performatividad en *The Place*

En *The Place*, su vida se abrirá a la danza en los primeros años de manera muy intuitiva porque como bien comenta en EJB1:17'10'', "en esa época, los estudios eran sobre un tratado del adentro, hacia la tierra tocando esas fuerzas instintivas de sobrevivencia que también se vuelven metáforas". Y aún, sin tener conciencia porque no entendía nada de lo que le estaba pasando, algo presentía y conectaba con ese trabajo tan orgánico. Sentía que iba detrás de las cosas, pero a pesar de ello, su intuición y su deseo por aprender de la danza la motivó a explorar y a establecer vinculaciones con su imaginario, porque en esa forma de relación con la memoria, un particular centro y punto de concentración construiría con sus recuerdos y su cuerpo. En sus primeros pasos, ira consolidando a través de los principios y las académicas estructuras coreográficas, una educación profunda y rigurosa reflejo de una técnica que instaura, según la coreógrafa venezolana Hercilia López, un antes y un después en la danza: "A partir de ella todo debió comenzar de nuevo, todo debió replantearse. Los bailarines y coreógrafos tuvieron que pensar sobre sí mismos, sobre sus tareas y objetivos, sobre su papel dentro del arte"¹⁶. Nuevos retos aparecerían para Barnsley, siendo el más importante controlar su cuerpo en el tiempo definido con esta técnica y el manejo de ritmos tan opuestos a lo que su textura muscular podía procesar *in situ*, por lo que entrenar era un desafío: todo comenzaba de nuevo en cada clase aunque fuesen los mismos ejercicios y repeticiones llamados en esta técnica *etudes*, y que agrupamos a continuación como los esenciales que conforman la base de esta metodología.

El día a día de Barnsley tenía una secuencia metódica de rutinas que iba por años y grados de dificultad. Los siguientes ejercicios son la base de todas las complejidades que desarrollaría con esta técnica que tiene como máxima un eje central del cuerpo en la conexión

¹⁶ LÓPEZ, Hercilia. "Graham. No creo en la nostalgia". En: Revista *La danza*. Instituto Universitario de Danza. Caracas. N-2, Mayo 1991, p.8.

de la espina dorsal y la pelvis. *Los espirales básicos*, secuencias donde se trabaja la respiración, la contracción y extensión de la columna, así como, el cambio de plano por la rotación que ejerce el torso. Ejercicio posible en diversos planos, siendo el del trabajo en el suelo donde mayormente se procesa su ejecución, donde es vital integrar todo el cuerpo para que fluya la energía que desde el coxis y su alineación con la espina dorsal proyecte hasta la cabeza la fuerza como unidad de equilibrio. Para tener una mayor idea de estos ejercicios, se puede revisar el DVD adjuntado a la presente investigación identificado como *video 1: Espirales simples*. Para los lectores que no posean la tesis en físico, pueden dirigirse al blog que hemos creado con idénticos soportes anexados a este trabajo y que pueden identificar con la misma nomenclatura en el siguiente link:

<https://anexospoeticadelcuerpo.wordpress.com>

Nos comenta Barnsley en EJB1:15'30'' que de manera intuitiva y por sobrevivencia, en esos ejercicios el abdomen como centro, le permitirá una especial conexión metafísica con los episodios más relevantes de su vida, especialmente los que tienen que ver con la tierra y la zona del vientre. Bajo estos términos, el trabajo pélvico de Graham asociado al sentido de la gravedad y el equilibrio en el cuerpo cobrará una importancia clave en nuestra autora para manejarse desde esa zona intuitiva que iniciaría en su corporeización, posibilitando años más tarde la *semiotización* de esa zona como el canal energético por excelencia en su dramaturgia del cuerpo.

Decía Graham: "No bailamos con los pies, bailamos con los ovarios, con el útero y con todo el cuerpo y el alma"¹⁷. Ampliando esta idea, la Técnica Graham le permitirá percibir a Barnsley el cuerpo en su infinita dimensión pero, sobre todo, el énfasis en la fuerza basal que se generaría en el abdomen bajo donde intentaría lograr una eficacia expresiva que no estaba atribuida a la forma misma sino a un sentimiento o impulso orgánico que había que encontrar, porque esta técnica priorizaba con sus ejercicios en el plano tierra o suelo, la conexión dramática entre el cuerpo y su expresión. Este plano para nuestra autora sería el espacio escénico o territorio donde siempre se regresa al origen, siendo esa ida y vuelta más allá de las formas, una búsqueda personal sobre su identidad: "Graham tiene un trabajo en el

¹⁷ GRAHAM, Martha. *Blood Memory: An Autobiography*. London: Macmillan, 1992, p.65.

bajo vientre que presenta como un cuerpo dentro de sí mismo", en EJB1:15'30''. Podríamos sumar a nuestra reflexión que no sólo esta técnica estará presente en ella, sino toda la implicación académica que conlleva estudiar en el centro de formación dancístico más importante de Inglaterra. En él, como experiencia formativa, aprenderá de otras técnicas aplicadas a la danza no menos importantes, lo que la conducirá a mantener siempre una visión holística de este arte y sus vertientes que describiremos y relacionaremos con su proceso formativo ya que, como característica fundamental de su formación tenemos a una estudiante con grandes dificultades físicas para esa técnica pero que, de manera muy intuitiva, va a relacionar esa dificultad con sus imaginarios y recuerdos de la infancia, lo que permitiría que esa vinculación promueva una aproximación a la técnica no desde las formas, sino desde las emociones, y eso sería inédito en *The Place*, porque al concluir Barnsley sus estudios, lo hará como una intérprete que egresará con los mayores honores de esa institución. Desde esta perspectiva, examinemos la técnica para puntualizar sobre esa vinculación de vida y danza a través del cuerpo que llamamos entreabierto y que estudiaremos conforme avanza la investigación.

Barnsley, con la Técnica Graham, va a tomar consciencia de una gran variedad de posibilidades estratégicas, aprendiendo a dominar los códigos corporales focalizados en la parte baja de su cuerpo únicamente en la manera de enseñar de su maestra Juliet Fisher. Se hace necesario resaltar que el siguiente ejercicio que examinaremos funciona conjuntamente con los espirales descritos anteriormente porque describen una unidad que integra al organismo en todas sus partes: *Contracción* y *release* o extensión del movimiento -cuando se refería a la espina dorsal-, implicarían para nuestra autora tomar conciencia sobre la concentración de la energía atribuida a esa *contracción* y su descarga asociada al *release*, aunado todo esto a la respectiva inhalación y exhalación que produciría como consecuencia la potencia por la que un bailarín pudiese elevarse generando líneas y volúmenes.

Intuía Barnsley que su cuerpo, procesando esos ejercicios la conduciría a conectar con esa fuerza interior que había percibido de la danza, porque tenía claro que cuando veía bailar a sus maestros una enigmática energía percibía en el abdomen, y eso resonaba fuertemente en sus sentidos. Podríamos decir que esa dialéctica entre lo que se extiende y contrae como fuerza corporal la volverá consciente sobre el peso y la suspensión de su movimiento,

haciendo que la técnica fuese una organización estratégica concebida más allá del salto, la caída y su recuperación. Decía Graham que su vientre era "una curva con sentimiento". Por lo que la idea de esa concavidad va a ofrecer a Barnsley una herramienta que más que técnica la adaptará a su cuerpo atendiendo sus posibilidades motrices, su tiempo y una intensa reflexión sobre sus limitaciones físicas. De ese modo, haría de esa *contracción* su gran fortaleza logrando conseguir el balance que tanto le costaba. Barnsley reconocerá y asimilará el circuito vital de puntuales ejercicios especialmente, como decíamos previamente, de la mano de su maestra Juliet Fisher; experiencia ésta que sobre el proceso de enseñanza y aprendizaje describiremos más adelante.

Por todo lo explicado, las *contracciones simples*, y su respectiva respiración, serán los movimientos donde centrará su primer aprendizaje sobre cómo funciona la respiración en la respectiva vinculación que ejercería con su cuerpo contraído. Las inhalaciones y exhalaciones construirían una fortaleza que le otorgará el equilibrio necesario, haciendo de sus brazos y piernas los motores de un desplazamiento con punto de fuga en el abdomen; por otra parte, y para establecer una comparación, a diferencia de la danza clásica, esta técnica muestra las articulaciones de las muñecas, codos y hombros en su forma contraída propiciando así nuevos ángulos en el cuerpo más allá de la línea. Por último, la mirada a los puntos que prolongan la proyección del cuerpo en el espacio posiciona una concentración focal donde poco a poco Barnsley concienciará la conexión directa que atribuiría a su imaginario de paisaje natural y profundidad. Para apreciar este ejercicio, podemos observar el *video 2: Contracciones simples y respiración*.

Barnsley pudo apreciar dos formas de enseñanza muy marcadas en *The Place*. La primera, relacionada a su maestra Jane Dudley, muy parecida como docente a lo que decían de Graham, en cuanto a ser maestros con un enfoque muy formalista en la educación volviendo muy estricto los procesos académicos. La segunda, asociada a Juliet Fisher, quien hacía de la enseñanza un acto más amoroso, orgánico y de procesos pormenorizados e individuales más que grupales, siendo este proceder lo que mejor asimilaría Barnsley para potenciar luego lo que será su revelación como intérprete cuando pudo integrar a la técnica, sus emociones.

Para Barnsley, la maestra Juliet Fisher (1941-2015), transformaría la técnica en su fundamentación manteniendo su forma pero con sentimiento, haciendo de ella una docente más orgánica: Apreciaba que sus clases, tenían esa sensación experimentada años antes observando la obra de Cohan, volvería como resonancia ese recuerdo con esta forma de enseñar, que para Barnsley sería la esperada humanización de la técnica. Estudiando con Fisher, logrará especialmente reorganizar y comprender el ritmo que solía acompañar la técnica. El tiempo era lo que no le permitía avanzar debido a su lentitud para ejecutar los ejercicios. Todo esto presentaría a Barnsley esa parte hermosa del aprendizaje que desconocía de la técnica y esa nueva conciencia que le imprimía Fisher le haría comprenderlo como un ritmo más interior, como una forma de oír los sentidos. Las enseñanzas de esta maestra fueron la perspectiva más humana y orgánica con la cual Barnsley definitivamente se identificará, a tal punto que descubriría otras posibilidades expresivas que también serán importantes en su formación. Pudo concienciar que el problema de la pedagogía no eran sus metodologías, sino las formas de enseñarla.

A diferencia de las enseñanzas de Fisher, Barnsley también viviría la otra cara de la docencia con Jane Dudley (1912-2001). Comenta que esta maestra mostraba un claro dominio de la Técnica de Graham, pero en el proceso de enseñanza y aprendizaje no atendía las particularidades de los bailarines y sus específicas necesidades como Fisher hacía. No obstante fue, según Barnsley, una maestra muy reconocida porque representaba la tradición purista de la escuela. De cualquier manera, Barnsley considera que su tensa relación y difícil proceso con esta maestra se debía a esa dialéctica de los contrarios, ya que Dudley tenía una personalidad y un cuerpo completamente opuesto al suyo. Confiesa como una gran revelación en EJB1: 6'20'':

Tenía un cuerpo completamente diferente al mío, ella era monumental, puro tono muscular. Mientras que yo era un cuerpo *hiper* flexible, con mucha soltura. Lo que en mi pueblo era admiración cuando extendía mis piernas, para Dudley era un horror apreciar tanto desequilibrio y falta de fuerza. Llegó incluso a *maltratarme* y a *patearme* en sus rabias cuando trabajaba la clase en el suelo. Igualmente no era extraño para mí esta dureza porque en la educación inglesa uno esta formado para enfrentar todas las dificultades.

Si bien, como hemos observado, la esencia de esta técnica es trabajar de abajo hacia arriba partiendo de la contracción en el suelo, para hacer que el cuerpo pareciera volar por su

capacidad muscular y de suspensión cuando se recupera, así como la delicadeza en volver al punto que da origen a su estallido, el movimiento siempre sigue siendo atraído por su peso gravitacional dando a parecer que observamos una técnica que se desarrolla a ras de la tierra, vinculada a ella. Por este motivo, el movimiento que es consecuencia de una detonación de energías que se oponen y que vuelven al centro que las origina semeja un rebote siendo lo más difícil de controlar en la danza, y esta técnica trabaja sobre ese constante estiramiento y encogimiento: una rutina de *etudes* que Dudley, en la metodología de la vieja escuela impartiría más en el orden de una pedagogía más positivista que constructivista como ejerciera Fisher. Destaca sobre esa idea del estiramiento, la suspensión y su recogimiento la misma Graham diciendo que una vez se le acercó la gran *etoile* del *Royal Ballet*, Madame Margot Fonteyn y le preguntó: "¿why we fall like paper bags, you fall like silk?"¹⁸. Graham tenía sus reservas con la danza clásica, como leemos en la próxima cita, pero nos interesa más ese punto de afinidad que comparten en pos de una danza para exaltar la vida; por ello, no es ajeno que en cierta forma Graham reprodujo del ballet clásico la necesidad de una metodología y un incentivo de la disciplina como proceso de un aprendizaje también atenido a la repetición, la constancia y perseverancia como acto de elevación heroica de lo sensible a lo inteligible. Graham comentaba siempre que lo que compartía con la danza clásica era precisamente el amor a danzar:

Mucha gente me pregunta si es difícil que un bailarín clásico aprenda mi técnica. Las técnicas no son distintas. En primer lugar comparten el amor a la danza en cuanto emoción y poder. Tanto en el ballet como en la danza contemporánea utilizan ese poder. Mi técnica es elemental. Yo nunca la he llamado técnica Martha Graham. Nunca. Es una forma completamente distinta de hacer las cosas.¹⁹

Ampliando nuestra reflexión sobre esta técnica y lo que Barnsley aprendería de joven estudiante, podríamos considerar que siendo *The Place* un centro que había adoptado la Técnica Graham por su pedagogía y performatividad, esta metodología no se originó con un fin meramente didáctico, sino más bien, como posibilidad expresiva por la que estructuraría Graham sus procesos creativos. Por lo que Barnsley en la década de los setenta recibe una técnica probada y depurada en el tiempo, siendo lo más próximo que estaría al servicio de la

¹⁸ GRAHAM, Martha. *Blood Memory: An Autobiography*. *Op. cit.*, p. 253.

¹⁹ GRAHAM, Martha. *Martha Graham, la memoria ancestral*. (trad. Ángela Pérez). Barcelona: Circe Ediciones, 1995, p. 214.

creación. Es decir que al intentar trascender la técnica, Barnsley de ese sistema de codificación concienciará una particular relación entre el coxis y el centro umbilical donde concentrará sus primeros descubrimientos traducidos como otra forma de energía no explicada por sus maestros directamente. De este modo, la *contracción* y el *release* en Barnsley tomarán un matiz muy especial porque va a organizar ese ejercicio como la acción donde las vértebras desde la espalda se estiran, y desde el abdomen se recortan, pero se tratará de alargar ambas acciones; por ello, la contracción será una forma cóncava y extendida donde el cuerpo deberá ser resonancia de un impulso psíquico, permitiendo así, que en la espina dorsal fluya una constante energía y nuevas sensaciones que hacen que la forma aún estática, baile, como demostraría en su tercer año superando con creces en la escena como intérprete lo que no lograba en clase como estudiante. Este entendimiento, que observaremos luego, será clave para que nuestra autora se volviera una gran intérprete, será un asunto de cuerpo y teatralidad, pero sobre todo de vida y entendimiento.

La dramaturgia la entenderemos como un complejo sistema que interconecta las significaciones del cuerpo en la escena. El cuerpo como espacio contiene todas las posibles narraciones por la que es posible configurar una escritura o fraseo corporal a través de formas que, en el marco de su signatura, serían los códigos de una expresión que identificamos a priori en la piel como gestos. Hemos observado como la técnica en Graham ha sido un vehículo por donde ese gesto primordial es un impulso posicionado en la columna vertebral siendo el centro de todas las cosas: el *gesto vertebrae* que junto a la coyuntura de los músculos, los huesos, las articulaciones y el tramado psíquico van a generar el sentido de esa emanación que llamamos expresión o "movimiento" como prefería Graham.

El cuerpo sería algo más que un instrumento, y sobre él es posible adjuntar el ejercicio dramático; sus formas trabajadas arduamente en la técnica podrían convertir el *gesto vertebrae* en materia significativa esa relación de forma y fondo como una nueva sensibilidad y movimiento comunicador. Esta dramaturgia ya contenía una compleja relación comunicativa con otros artistas. Partiendo de mitos griegos y norteamericanos, Graham trabajaría arduamente ese tejido de interconexiones bajo la propuesta escenográfica que Nogushi creaba para sus obras.

Esta segunda escritura para comprenderla amerita acercarnos a Graham como coreógrafa que seguiría firme y apegada a la idea de una construcción del personaje desde el dominio profundo de la técnica, pero habría que sumarle el dispositivo escénico que Nogushi disponía como elementos en un espacio donde dispersaba los cuerpos para hacer resistencia con las idas y vueltas que implicaban sus movimientos en el espacio intervenido. Es importante resaltar que para Graham, el movimiento era la esencia de todo y su resolución debía proceder desde el cuerpo y no de las ideas. Sus coreografías la conformaban personajes por excelencia femeninos; en ellas recaía el peso de las historias y los mitos que empleaba en sus discursos. De alguna manera, para Graham, la estructura dramática de un cuerpo era partir de un eje para regresar a él. Con este abstracto resumen, lo más importante sería destacar que en ese ir y venir, como vimos en la técnica como *contracción* y *release*, Graham depositaba todas las disposiciones psíquicas de sus personajes a través de la compleja red de sus *études*, interactuando siempre en esas dos direcciones; saliendo de un eje y regresando al mismo. Observemos el interesante comentario de Louppe donde podríamos reafirmar lo que hemos venido analizando.

En la enseñanza de Graham, se comienza con un prolongado trabajo en el suelo, con exploración de sensación de tierra: alargamientos, flexiones, volteretas, etcétera, antes de elevarse, no, por otra parte, a partir de las piernas, sino a partir de las sensaciones de la espalda, en relación con la integralidad del contacto de todo el cuerpo con el suelo. Esto es lo que constituye la potencia casi salvaje del salto grahamiano, atrapado en la contracción del torso. Con respecto a esta orientación de la tierra hacia el cielo, todas las restantes dimensiones del espacio son quizá ilusorias²⁰.

La poderosa fisicalidad de Graham va a imprimir en los cuerpos personalidad, y si nos ubicamos en su contexto histórico, la danza moderna como nuevo arte que irrumpe contra la tradición clásica imperante en el mundo, y en este caso en Estados Unidos, que a diferencia de Isadora Duncan, más intérprete que coreógrafa, Graham va a consolidar una técnica y una performatividad a través de estudios individuales e integraciones grupales, por los que también como búsqueda de sí misma con el movimiento experimentaría la escena sin dejar de lado la formación. En este orden de ideas, consideramos que la dramaturgia que hace del cuerpo y su técnica eran completamente femeninas en sus inicios porque toda esa fuerza central del bajo abdomen que ella misma llamaba "danza del útero", esa intensa fisicalidad

²⁰ LOUPPE, Laurence. *Poética de la danza contemporánea*. *Op.cit.*, p. 181.

acrobática lograda en la suspensión de los cuerpos al saltar y caer en perfecta armonía; y sobre todo, esa fuerza de la contracción y extensión que propiciarían un equilibrio que a manera de ilusión era eficaz extraordinariamente por la alineación que producía en la columna vertebral. Todo esto, apreciado siempre en el cuerpo de una mujer, será para nuestra autora doblemente impactante.

Si los imaginarios han permeado profundamente los discursos contemporáneos de la danza, que ante un contexto de transformaciones abruptas serán de gran resonancia en el cuerpo, los coreógrafos exponen una especificidad histórica propia de la esfera de su experiencia y entorno; observaremos como Barnsley incursiona con su primer trabajo creativo aprendiendo a construir su danza desde el entendimiento de su cuerpo y una dramaturgia propia del espíritu grahamiano, porque lo centrará en esa condición de querer bailar desde la *verdad* que su movimiento pueda expresar en el espacio y tiempo definido y esa premisa la ha cultivado con los maestros y coreógrafos que ha vivenciado. En esa búsqueda de *algo*, en su proceso formativo, fue configurando de manera orgánica la idea sobre un cuerpo sensible y perceptible, en relación a diferenciados elementos presentes en la coreografía; así, formó parte en *The Place* de un grupo llamado *Junction*, donde presentarían obras los estudiantes más dotados para adquirir sobre todo experiencia en la escena. Ese primer ejercicio coreográfico fue titulado *Duets in blue*.

En sus últimos años de aprendizaje, Barnsley impartirá sus primeras lecciones de danza en *The Place*, como parte de una enseñanza integral ofrecida a estudiantes sobresalientes, como fue su caso, siendo promovida como *The Best Student* en 1979. Comentaba Murray al respecto: "Julie is permitted to teach teenagers introductory dance classes on Saturdays morning. She says, *I've learned so much from teaching. To give out energy and have it thrown back to you is an amazingly satisfying feeling*"²¹.

Barnsley estaría experimentando la danza a plenitud en *Junction*, y sus primeros ejercicios coreográficos y primeras clases como docente serán sobre todo la continuidad de una búsqueda que se agudizaría con el tiempo en cada experiencia porque posee el sentido creador, la inquietud innata por investigar y crear. Al centrarnos en la definición que elabora

²¹ MURRAY, Jan. *Op. cit.*, pp. 58-67.

Loupe sobre la danza y su sentido, dice: "A qué umbral de escucha sensorial y de autonomía de la conciencia estética puede un cuerpo danzante llevar, a quién lo consienta, a dejarse conmover por la experiencia del gesto."²² Lo que nos lleva a afirmar que Barnsley será consciente de esa importante relación existente entre el intérprete y el docente. Años más tarde le será importante desarrollar esa unidad epistemológica como puente inseparable entre la danza y la ciencia como el mejor acto de compenetración entre interpretar y enseñar. En sus inicios, pudo observar, vivenciar y sentir como la fuerza enigmática que exponían los grandes intérpretes de la danza en *The Place* poseían esa dual característica de ser intérpretes y docentes. Atraían a la audiencia desde una verdad donde nuestra autora se declararía como ferviente espectadora.

Como ejemplo de esa fuerza performativa donde convergen la técnica y la dramaturgia del cuerpo a la que hacemos referencia, el ejemplo de la coreografía *Lamentation* de Martha Graham la hemos adjuntado en el DVD y el blog como *video 3: Martha Graham y Lamentation*. Esta obra fue estrenada en el Maxine Elliott's Theatre de New York en 1930 y titulada en ese entonces *Dance of sorrow*, Graham expone una flexibilidad del cuerpo y sus resistencias como imágenes esenciales para expresar esa confrontación de plasticidad y sufrimiento. Sobre esta tensión y distensión muscular comenta Paolillo a propósito de esta obra:

Martha Graham a su vez, se contrae por el dolor humano. Lamentación es un unipersonal emblema de su obra coreográfica donde se sintetizan el pensamiento y los principios técnicos de la célebre bailarina. La tensión y relajación permanente y el rostro crispado de su intérprete, forman parte de la iconografía fundamental de la danza moderna universal²³.

Desde estas tres instancias que hemos examinado, Barnsley en *The Place* vivenció una transformación extrema que no era conciente en sus inicios sino intuitiva, ya que estas transformaciones en la etapa de formación de un bailarín únicamente son sostenidas bajo una disciplina rigurosa con principios éticos e investigación estética imprescindibles para una danza consolidada. La capacidad de provocar emociones lo concienciará claramente cuando en la mitad del segundo año de su formación vivirá otro *éxtasis estético* al haber sido invitada

²² LOUPPE, Laurence. *Poética de la danza contemporánea*. Op.cit., p.16.

²³ PAOLILLO, Carlos. "Ímpetu de libertarios". En: Revista *Movimiento* 7. Caracas: FJC, 2008, p.13.

por la costarricense Marcela Aguilar a bailar su obra *Horizonte olvidado* con música de Shostakóvich. Nos comenta que logró expresar lo que no podía hacer en clases con la técnica debido a su torpeza, y fue precisamente allí, en la escena, donde descubriría algo muy importante y que sería apreciada luego como una bailarina destacada. Para Barnsley fue un descubrimiento y una afirmación que le atribuyeron como *don* en la escena sus profesores en *The Place*. A partir de allí, toda la institución se abocó al desarrollo de Barnsley como un ejemplo extraordinario en tanto confería un brillo especial a las coreografías que danzaba y no precisamente por el manejo de la técnica. Comenta que: "Cuando se danza, lo que está fluyendo por el cuerpo es energía espiritual, y uno es completamente saludable, sano, enorme y muy hermoso, y cuando uno siente lo que hace, el espectador también lo siente. Ese momento es maravilloso".²⁴.

Para concluir respecto a lo aprendido de Graham, observaremos que en sus años de estudio adquirió una conciencia sobre la técnica y la interpretación, descubriendo y vinculando esa relación de danza y vida en su pulsación diafragmática, para que la pelvis con forma cóncava fuese el receptáculo de su fuerza extraordinaria, siendo por ende, el impulso que expresaría en esa dualidad entre la forma física y el movimiento intuitivo la expresión más humana y sensible que implicaría para nuestra autora danzar.

Con su formación bajo la Técnica Graham adquirió el entendimiento de su cuerpo en el espacio anatómico y escénico, así como el tiempo definido donde residiría el ritmo como resonancia de una memoria vuelta movimiento. Graham comentaba: "El pasado está siempre presente, y por otra parte, no existe pasado"²⁵. Por todo esto, podríamos afirmar que la técnica fue la posibilidad de penetrar el mundo orgánico e instintivo, la dramaturgia del cuerpo un manera de comprender la relación de construcción de personajes, apreciando la fuerza femenina propia de los trabajos grahamnianos, y por último, la performatividad fue la posibilidad de admirar por siempre el carácter ritualista que poseía Graham relacionándose con el arte de la danza con los otros a través de los elementos de la representación escénica.

²⁴ BARNSELY, Julie. "El impulso creativo en el movimiento". En: VV.AA. *Poética del Movimiento*. Caracas: Fondo Editorial UCV, 1999, p. 39.

²⁵ Citado por HOROSKO, Marian. *Martha Graham, the evolution of her dance theory and training*. New York: A Capella Books, 1991, p. 73.

Otra experiencia a destacar en su formación en *The Place* que refiere como hermosa y trascendente, fue trabajar con el mexicano-catalán Gilberto Ruiz Lang, por lo que deducimos que sus mejores momentos en ese centro sucedieron frente a grandes creadores latinos, considerando que esa formación fue la antesala a lo que sería su futura vida en Venezuela. Si bien los imaginarios que han agitado y dado resonancia a Barnsley tienen que ver con un sentir y una pasión atípica a su condición de inglesa por tender a ser más bien intuitiva que pragmática, como ella misma declara reiteradamente, artistas de la danza como Robert Cohan, Juliet Fisher, la costarricense Marcela Aguilar y el mexicano-barcelonés Gilberto Ruiz Lang le demostraron que la danza era algo más que formas y técnicas, y que ese más allá de las formas era la misma morada del espíritu del intérprete.

De Inglaterra, Barnsley al graduarse se trasladó a Alemania para trabajar junto a Reinhild Hoffmann y Gerhard Bohner, pioneros de la danza neoexpresionista en el *Tanztheater* de Bremen, y es allí donde consolidará un mayor *sentido* a esa fuerza interna por la que entiende debe ser movido el cuerpo. En esta etapa de profesionalización en la danza, ya no como estudiante sino como intérprete, analizaremos en el siguiente capítulo su experiencia dancística bajo el signo de los neoexpresionistas alemanes.

2. Profesionalización en el *Bremer Tanztheater* en Alemania

El concepto que se propone la escuela alemana, de la no codificación de técnicas y estilos de danza, demuestra un intento de ser muy fiel al espíritu radical, individualista y originario de nuestro arte. Definitivamente hay que intentar contrarrestar las tendencias culturales tradicionales que frivolizan y destrozan el cuerpo, romper con el gran silencio que se ha perpetuado en torno al cuerpo en movimiento.

Julie Barnsley

Julie Barnsley vivirá una intensa experiencia como bailarina profesional bajo la concepción de la danza neoexpresionista durante año y medio, que aunque parezca corto fue de gran significación para su desarrollo. Su carrera en la interpretación profesional se inicia dentro de la dimensión estética de los coreógrafos alemanes Reinhild Hoffmann y Gerhard

Bohner quienes, según Climenhaga²⁶, en el nuevo teatro llamado *Tanztheater* en 1973, dejaban atrás lo que fuera el *Ballet de Bremen*, dando paso así a esta corriente que volvía a mirar a las vanguardias expresionistas de la danza pero desde las necesidades del hombre de ese momento, intentando el entendimiento del cuerpo en tiempos de fin de milenio por lo que se ampliarían las posibilidades escénicas de la danza tomando del teatro lo que Pina Bausch reiteraba le pertenecería a la danza, apuntando con ello una nueva performatividad que desdibujaría los límites entre afines y disímiles disciplinas artísticas, como sucedería por ejemplo en los años sesenta con la experiencia de Merce Cunningham y John Cage en Estados Unidos a propósito de las complejas relaciones de un abstraccionismo expresivo entre la danza y la música. En ese espíritu de novedades y resignificaciones con nuevos intérpretes, Bohner comentó a propósito del *Bremer Tanztheater*: "Para mí lo más emocionante de Bremen fue el nuevo comienzo con una nueva generación de bailarines. Nunca antes había trabajado con bailarines tan jóvenes"²⁷.

En el presente capítulo presentamos a Julie Barnsley a la luz de su profesionalización en la danza, es decir, como intérprete. Atrás quedaba su formación rigurosa bajo el método Graham, por lo que en este tiempo en Alemania experimentaría otra perspectiva de la danza donde las emociones serán la esencia del origen del gesto. Esta experiencia supondrá nuevos descubrimientos sobre su potencial interpretativo, y una mayor comprensión de su fuerza interna embriagadora como apreciaría Hoffmann al verla bailar, como bien comenta nuestra autora al afirmar que de alguna manera Hoffmann estaba "enamorada" de su movimiento: EJB1: 36'55''. Lo primero que evidenciará la joven bailarina recién egresada de *The Place* en Alemania será la fuerza que los discursos coreográficos poseían, así como la intensidad de las emociones, siendo este nuevo entendimiento de la danza muy importante para su profesionalización.

La danza alemana en el *Bremer Tanztheater* se presentaba como un territorio muy tentador para profundizar en el portentoso carácter de los postulados expresionistas de Rudolf

²⁶ "Critic Jochen Schmidt points out that he was probably following the lead set by the "Nederlands Dans Theater," which was influential at the time. A year later Pina Bausch similarly called her company "Tanztheater Wuppertal," and Bohner and Reinhild Hoffmann later called their company "Tanztheater Bremen" when they took over the direction of the Bremen Ballet". CLIMENHAGA, Royd. *Pina Bausch*. London: Routledge, 2009, p.18.

²⁷ <http://www.deutsches-tanzfilminstitut.de/?p=859>

Von Laban, Mary Wigman y Kurt Jooss, tan presentes en Gerhard Bohner y Reinhild Hoffmann. Proponemos a continuación una reflexión sobre esta intensa relación estética para situar a Barnsley como aprendiz de esas poéticas creativas en la danza teatro alemana, con la intención de profundizar y extraer los elementos subyacentes en su desarrollo interpretativo, y nutrir más la idea que sobre el cuerpo entreabierto estamos elaborando.

2.1. Una mirada a los predecesores: Rudolf Laban, Mary Wigman y Kurt Jooss

La coreógrafa alemana Reinhild Hoffmann visitó *The Place* cuando Barnsley realizaba su último año de formación. Recordando ese momento, nos comenta nuestra autora que tuvo el privilegio de haber sido seleccionada para participar como solista del nuevo proyecto artístico junto al coreógrafo Gerhard Bohner en Alemania.

Aceptar la invitación para bailar en Alemania supondría una decisión que respondía más a la necesidad de desvincularse de las cualidades pragmáticas de la educación inglesa, por lo que el *Tanztheater* alemán significaría primero, una importante migración geográfica y segundo, la posibilidad de probar una nueva poética del movimiento. Ponía a prueba eso que, según sus palabras era un misterioso sentir: "un fluir energético anormal que le producía una pasión para moverse y que para las bailarinas de clase media del sur de Gran Bretaña tan usualmente frías e inexpresivas, ella, era una persona "anormal": EJB1: 26'25''.

La referencia que tenía Barnsley como estudiante de Hoffmann en ese momento, era los famosos unipersonales de esta fiel exponente del neoexpresionismo alemán donde llamaba la atención la combinación y puesta en escena de movimientos y objetos como acciones integradas en secuencias que mostraban el fastuoso equilibrio de cuerpos orgánicos interactuando con los materiales escénicos como el ejemplo de su coreografía *Solo Mit Sofa* que incluimos en DVD y blog y que luego comprendería que la danza teatro alemana en su amplia expresión tiene esa característica, como señala Louppe a continuación: "La situación de performance tiene al mismo tiempo una dimensión escultórica, debido a las cualidades de los materiales requeridos para recrear la dificultad"²⁸. Barnsley apreciaría de esa dificultad el valor estético que implicaba elaborar discurso con objetos inanimados que la influenciaría en

²⁸ LOUPPE, Laurence. *Op.cit.*, p.257.

su creación años más tarde en Venezuela, como será su obra *Rainbow Dance* cuando utilizando una silla sobre su cuello generaba la dificultad de un canto desgarrado que debía transitar su personaje en el espacio restringido logrando esa integración del objeto que hace resistencia al desenvolvimiento del cuerpo, produciendo una eficacia escénica que se asocia usualmente a la danza teatro en Alemania como valor estético. Entenderá también la forma radical en que los neoexpresionistas utilizan su arte como danza y denuncia, a través de paisajes del hombre contemporáneo envuelto en una profunda soledad y desesperanza.

De la mano de Hoffmann y Bohner, el trabajo en la línea del *Tanztheater* representará la mayor proximidad que tendría con los clásicos expresionistas de la danza, por lo que intentaremos resaltar los principios constitutivos más relevantes de esta profesionalización insertada en Alemania en la vorágine de los sentidos que danzan, más allá de las técnicas y los estilos por lo que una performatividad plena de imaginarios también sería posible.

En la construcción de esta profesionalización, nos interesa el qué y el cómo se han corporeizados esos imaginarios sin perder de vista los rasgos más relevantes que de Laban y su propuesta sobre la geometría del movimiento, Wigman y los imaginarios de la danza y la premonición de Jooss, pudiesen estar presentes como resonancias en esta nueva vivencia de Barnsley. Desde esta perspectiva, dentro del territorio de las sensaciones, observaremos que por paradójico a ese carácter estésico en la creación, Laban, revolucionaría la danza en el aspecto de su científicidad, así como Jooss con un trabajo sobre la inter conectividad del movimiento y sus sistemas estructurados que relacionaba con el entorno y sus problemas, haciendo del movimiento el psicodrama de la intención trabajada. Son estos los ejemplos de una dimensión en donde Barnsley se percatará de la importancia de un diálogo entre la danza y las ciencias, potenciando con ello su desarrollo como intérprete. A continuación y obedeciendo ese carácter científico de Laban, examinaremos su propuesta en el análisis que hiciera del movimiento así como la pregunta sobre qué de ello se transfiguraría al proceso de profesionalización de nuestra autora en Alemania.

2.1.1. Rudolf Von Laban: la geometría de las sensaciones

Una de las consecuencias lógicas de la evolución en la danza que se venía gestando en Europa desde principios de siglo XX, fue la recuperación de la figura geométrica elemental. La geometría fue el lugar de encuentro de un arte nuevo. Así lo entendieron los expresionistas alemanes y los constructivistas rusos. En nuestro interés, Rudolf Von Laban, padre de esa geometría del cuerpo especialmente si destacamos su defensa del cuadrado, la circunferencia y el cubo como sus pilares fundamentales donde establecería la figura del *icosaedro*²⁹; sería la antesala a su metodología para estudiar los puntos de proyección del cuerpo en el espacio y sus cualidades del movimiento, suspendido dentro de ese híbrido de figuras geométricas que representarían la posibilidad para establecer dos posibles direcciones como son el espacio central y periférico que llamaría *kinesfera* (volumen que siempre rodea al cuerpo como una esfera) y cuando se retrajese ese movimiento o volviese al centro del eje dorsal, sería la *dinamosfera* (territorio de la emocionalidad), donde configuraría su análisis del movimiento estudiando las idealizaciones del espacio físico y emocional en términos de las propiedades y medidas que las formas del cuerpo pudiesen realizar en un tiempo definido.

Esa conciencia sobre la científicidad del movimiento tendría un momento más importante para la danza cuando Laban alude al mundo introspectivo del intérprete incluyendo en su teoría la posibilidad de que las emociones pueden generar campos de investigación sobre el gesto y su expresión, por lo que su análisis se diferenciaría drásticamente de la kinesiología y la anatomía porque considerará que el movimiento es producto de impulsos internos que parten de receptores vitales antes de su acción; esto lo observaremos en la pedagogía nuestra autora y consideramos además que es en ese territorio donde centrará su investigación como revisaremos avanzada la investigación. Dice Barnsley sobre Laban lo siguiente: "Laban, filósofo, científico y coreógrafo, entendió la potencialidad del cuerpo para transformarse en un vehículo viviente para el arte. Experimentó alrededor de la relación del cuerpo con el espacio externo (*coréutico*), de los distintos tipos de movimiento

²⁹ Decía Laban que era: "una esfera imaginaria construida con todos los puntos abarcables en la periferia del cuerpo en su máxima extensión quedando con los pies en el suelo" en LABAN, Rudolf. *Choreutique*, en *Espace Dynamique* Bruxela: Contredanse, 2003, p. 87. Del mismo modo comentaba que ese movimiento no era en sí sólo movimiento sino que ameritaba su comprensión por lo que: "La comprensión del movimiento se va produciendo al descubrir que actitudes hacia los factores de movimiento prevalecen". LABAN, Rudolf. *El dominio del movimiento*. *Op.cit.*, p. 183.

y direccionalidad posible con el cuerpo (*eukinética*), y de la relación psicofísica de la acción corporal. Dejó, además, el legado de la *notación Laban*: un sistema preciso para escribir partituras de movimientos corporales y de coreografías³⁰.

. Laban, en su estudio, propone unos principios esenciales para entender el movimiento, no desde ejercicios técnicos o rutinas sino desde categorías físicas como la que sería su mayor aporte, la categoría del *effort* (*esfuerzo* o *energía vital*), que atribuiría a una forma de geometría donde la energía empleada por el bailarín al moverse fuese un acto de conciencia para resistir al desgaste neuromuscular y emocional. Ante esto, un conocimiento sobre la movilidad y uso de la energía produciría su ahorro y por ende el menor desgaste físico, es decir, Laban tenía la preocupación por lograr utilizar la energía necesaria que requiere un movimiento estudiando la direccionalidad y partes del organismo que se involucrarán en la construcción de formas en el espacio hasta volverlas una acción saludable para el organismo. Decía que: "No es sólo la colaboración de un número de articulaciones sino el empleo bien proporcionado de un cierto número de esfuerzos diferentes lo que hace placenteros y saludables a los movimientos de la danza"³¹. Para Laban, esta actividad corporal poseía una fuerte relación con la aritmética, porque de alguna manera tanto el movimiento como las matemáticas tienen una belleza en sus formas estructuradas. Esa visión matemática de la danza lo condujo a proponer un análisis del movimiento que sólo sería posible desde esta instancia. Observaremos como la perspectiva y la imagen serían los conectores con lo periférico y lo central, modulando de esta manera, las proporciones del movimiento y el equilibrio del cuerpo en el espacio.

Aún cuando Laban trabajaría muy cerca de la danza por su amistad con Mary Wigman y Kurt Jooss, su interés más importante en el análisis del movimiento era el estudio de éste desde ese estrato prerreflexivo a la experiencia de danzar y lo que ello implicaría más allá de la producción de materia escénica y coreográfica. Allí quizás su carácter más científico que artístico, pero volviendo a lo que nos interesa de su estudio, los descubrimientos que lograría serían probados en la danza como fue por ejemplo su *kinetografía* o escritura del movimiento que se transformaría como teoría en el mundo de habla inglesa en *labanotation*. Del mismo modo, y como punto de origen del movimiento, categorizó ocho acciones básicas producto de

³⁰ BARNSELY, Julie. *El cuerpo como territorio de la rebeldía op.cit.*, 2013, p. 83.

³¹ LABAN, Rudolf. *Danza educativa moderna*, Barcelona: Paidós, 1984, p. 28.

la observación sobre los movimientos espontáneos de los niños. Es de hacer notar que de la empatía que observaba en la relación de ellos con sus madres, concienciaría una forma de comunicación gestual basada en la intensidad, timbre, acentuación, fuerza y velocidad de las formas gestuales y verbales, y ello, fue primordial para construir toda su teoría. Como ejemplo relevante, Jean Cebión en la Folkswang Hochschule en Essen hoy Folkwang University of Arts aplicaba ejercicios centrados en estas categorías labanianas llevando a sus alumnos a improvisaciones sobre la comunicación gestual y la memoria afectiva. Cuando su método era aplicado a las artes escénicas, en el caso del teatro, la voz sería un canal vital para manifestar estas acciones; en la danza por ejemplo, la música sería el vehículo para modular los movimientos que dieran corporeidad a las imágenes y acentos que el ritmo podría generar. De allí que los fragmentos de sus *kinetogramas* están elaborados por sesiones que separan los movimientos por acordes musicales.

Sobre la base de estas observaciones, es importante destacar que Laban es señalado por los críticos como propulsor del concepto del *Tanztheater*³², por lo que consideramos que la danza-teatro es la unidad simbólica que abrirá las posibilidades expresivas del cuerpo en un territorio donde se reconfigura la escena a partir de la geometría aplicada al movimiento y su desplazamiento en un ámbito preformativo de amplio espectro escénico; donde el uso de la voz como proceso natural y espontáneo de las capacidades performativas del bailarín son un recurso escénico que devuelve el personaje teatral a su naturaleza más humana, es decir, una teatralización de la verdad y no la representación de la verdad, como bien pudo haber observado en las relaciones de esas madres con sus hijos. Dice Louppe:

La inquietud de ver la corporeidad, sus conocimientos, su poética sometidos a una visión mecánica o puramente biológica (o al menos delimitados en esos modos de representación cercanos al determinismo) es sin duda lo que llevó a toda una corriente del pensamiento en relación a la danza a buscar salidas para una liberación del ser-cuerpo respecto de toda dependencia causalista. Esta búsqueda ha estado presente constantemente en la modernidad de la danza, sobre todo a través de los grandes nietzscheanos (Laban, Humphrey...) que aspiraban al desencadenamiento de las facultades motrices para arrastrar el cuerpo a una dimensión únicamente simbólica³³.

³²"The term *tanztheater* was perhaps first used by Rudolf Laban in the early part of the twentieth century as a way to describe his choric dance rituals of that time. PARTSCH-BERGSON, Isa. "Dance Theatre from Rudolph Laban to Pina Baush". *Dance Theatre Journal*. London: Laban Centre, October, 1987, pp. 37-39.

³³ LOUPPE, Laurence. *Poética de la danza contemporánea*. *Op.cit.*, pp.76-77.

Por último, y reiterando nuestro interés en recavar lo que consideramos es relevante en la profesionalización de Barnsley, es importante remarcar de Laban su teorización sobre la improvisación, estrategia vital para nuestra autora tanto en el terreno de la interpretación, así como de la creación. Cuando Laban teorizaba sobre las ocho acciones que provenían del estudio de la espontaneidad del movimiento en niños, estaba aplicando como método la observación y eso nos conduce a inferir que para Laban el movimiento era su prioridad como origen como bien lo dice en la presente cita: "La asombrosa estructura del cuerpo y las extraordinarias acciones que puede realizar, constituyen algunos de los grandes milagros de la existencia. Cada fase del movimiento, cada pequeña transferencia del peso, cada solitario gesto de una parte del cuerpo, revela algún rasgo de nuestra vida interior."³⁴

Otros investigadores influenciados por él como su insigne alumna Bartenieff, implementará esa observación en la focalización de una pauta por la que el cuerpo debe buscar las resoluciones físicas a los problemas que puedan generarse. Como ejemplo de esto estaría la posibilidad de improvisar imitando animales y sumar escalas de dificultad al juego lúdico creativo, o trabajar frente a otro cuerpo haciendo de espejo intentando ser fiel a la imagen que se recibe, o lo que sería su estrategia más desarrollada en la *nueva danza* en Estados Unidos como será la *contac improvisation*, en la que es necesario durante la improvisación el contacto físico con otros cuerpos referentes para generar acciones y reacciones, todas desprovistas de un diseño, o técnica preconcebida.

2.1.2. Mary Wigman: la danza y los imaginarios

Atendiendo a otra predecesora de gran importancia en la danza alemana en el territorio de una psicología del movimiento, queremos referirnos a Mary Wigman, por el valioso aporte que imprimiría al cuerpo y los imaginarios en una danza vinculada con la vida, donde mostraría el mundo de las emociones. Wigman estructuraría particulares espacios en esa exposición emocional, fragmentando las extremidades superiores y el torso, y a su vez, originando una motricidad que obedecía a ese diálogo interno que establecía con "una pareja

³⁴ LABAN, Rudolf. *El dominio del movimiento*. *Op.cit.*, p. 39.

invisible"³⁵ con la que se relacionaba para encarnar con su cuerpo una danza de las emociones. Esa forma de conectividad con mundos internos va a fascinar a Barnsley, quién considerará que Wigman ha sido para ella otra gran referencia, como señala a continuación: "La danza expresionista se centra esencialmente alrededor del individuo, en cómo se relaciona con su universo, explora fuertemente en sus espacios psíquicos y emocionales y en los factores sociopolíticos y filosóficos de sus entornos, Wigman fue una creadora que me ha influenciado con sus ideas"³⁶. Otra observación ofrecida por Barnsley sobre Wigman y que invita a tomar en consideración por ser otra de sus mayores influencias dice: "Mary Wigman desarrolla y comunica prioritariamente los estados espirituales del estar, otorgando igual importancia a las energías internas, intangibles y espirituales del cuerpo como a su externa y formal concreción en la expresión. Por esto ella se niega a trabajar dentro de lenguajes y códigos previamente definidos".³⁷ Desde esa concienciación sobre los espacios psico-físicos, podemos reconocer que de sus movimientos emanarían impulsos emocionales que la respiración y el ritmo acentuarían irradiando el espacio central del movimiento, prolongando el cuerpo y penetrar el espectador. Esa característica estará presente en las calidades del movimiento tanto en Bohner como Hoffmann, particularmente en esta coreógrafa que trabajará en profundidad esas proyecciones emocionales en sus unipersonales. Alemania alimentará en Barnsley la concienciación sobre un movimiento de contrastes, con acentos fuertes y débiles, con ritmos y respiraciones fluctuantes, pero sobre todo, con calidades del movimiento más próximo al individuo y sus sentimientos.

Wigman es una referencia en el mundo de la danza, tal como lo corrobora la coreógrafa Hercilia López en Venezuela señalando que concretaba la búsqueda de una esencialidad propia y abierta a cualquier cultura o técnica que le aportara conciencia sobre esa alma perdida dentro del creador, y esa reflexión contribuye enormemente a la dimensión que queremos mostrar de Wigman y que por ello traemos a colación. En palabras de López:

³⁵ Comentaba Wigman que: "es un diálogo que se presenta al espectador, una conversación entre el bailarín y él mismo, o con una pareja invisible. He vivido esta clase de relación irracional conmigo misma ciento de veces y cada vez me ha fascinado. Me pregunté a menudo, en que consistía esta relación a dos, y lo que ello provocaba. En algunas de mis danzas por ejemplo en Diálogo o Canción de amor, era evidente que desde el principio me volvía hacia una pareja invisible, perfectamente presente en mi imaginación: el amante ideal que ocupaba el lugar del amante real". WIGMAN, Mary. *El lenguaje de la danza. Op.cit.*, p. 23.

³⁶ BARNSELEY, Julie. *El cuerpo como territorio de la rebeldía. Op.cit.*, p.85.

³⁷ *Ibidem.* p. 86.

Wigman se abrió a otras civilizaciones, estudia el teatro, la plástica y el teatro de Japón, Indonesia, África. Pero a diferencia de tantos artistas que a comienzos de siglo descubren el Oriente y lo utilizan para llenar de exotismo sus obras, Wigman toma de los orientales y del mundo antiguo lo que buscaba en sí misma, la esencialidad expresiva, la economía del signo, la relación con el alma, el éxtasis dramático³⁸

En Barnsley una escucha recíproca entre lo interno y lo externo de su cuerpo danzando las obras de Hoffmann nos permite apreciar la parte de una resonancia wigmaniana. Nuestra autora con gran atención a esa comunicación gestual proveniente del inconsciente, se aproximaría a lo que Bernard dice de Wigman sobre la encarnación cultural de su mundo interior como: "Dialogaba con una voz interior como bien decía cada vez que le preguntaban en que pensaba al danzar"³⁹.

2.1.3. Kurt Jooss: el movimiento de la premonición

Otra referencia obligada será la resonancia que Kurt Jooss (1901-1979) ha dejado tan presente en el movimiento del *Tanztheater*. Fiel exponente del imaginario germánico de entreguerras, se debatiría con una propuesta entre las pasiones del hombre y el movimiento en el contexto histórico donde se desarrollarían. En sus obras coreográficas habitaba un saber muy particular sobre el movimiento y la conectividad con el entorno, donde consideraba residía el origen del gesto. Podríamos considerar que fue un coreógrafo del devenir porque sus procesos eran planteados como transformaciones que guardaban correspondencia con el pasado pero interesado siempre en la evolución del movimiento como gesto para el futuro.

De alguna forma, pasado y futuro eran nodos para generar material sensible y conciencia de alguna advertencia a través del tiempo. Jooss, trabaja la danza como un instrumento de denuncia. Sus obras por excelencia estaban teñidas del expresionismo imperante en el arte. Personajes que, más que bailarines, ponderaban la representación de la decadencia de la humanidad a través de rostros enmascarados para exagerar el gesto y

³⁸ LÓPEZ, Hercilia. "Mary Wigman reconocida". Revista: *La danza*. Caracas: Iudanza. N-24. Abril-junio 1996, p.8.

³⁹ BERNARD, Michel. "El imaginario germánico del movimiento". En: VV.AA. *Tendencias culturales y práctica escénica*. (trad. Pilar Ortíz). México: Editorial Gaceta, 1994.p. 89.

deformar más lo que estaba deformado. Podríamos considerar a su vez, que el sobre mesa de trabajo o temario para desarrollar con el movimiento, se basaba en una intensa improvisación heredada de Laban en cuanto a trabajar la ansiedad y los estados anímicos que sucedían como reacción visceral y que codificaba con un particular orden muy parecido a las disposiciones coreográficas de la danza clásica.

En el ejemplo de su coreografía *Der Grüne Tisch* (La mesa verde) en 1932, la advertencia incitaría a una interacción muy sensible entre la obra y la psique de los observantes; por ello observamos que la premonición surgiría como un engranaje psicológico y performativo que prepararía al espectador hacia algo por acontecer, haciéndoles perder por momentos la existencia de la temporalidad, convirtiendo la obra en una forma de plano lúcido o especie de sueño para visualizar eventos del futuro, en tanto la performatividad situaba en el acto presente a todos bajo la misma frecuencia. Fue su premonición sobre la inminente y nefasta II Guerra Mundial la que utilizaría en la obra mencionada con la finalidad de promover una advertencia, abriendo así un particular territorio sobre la concienciación colectiva y el devenir a través de los cuerpos en movimiento. El cuerpo y el espacio ya no son fundamentos de un recorrido sino que son el propio recorrido. Es la premonición en Jooss una proposición invertida; de allí el sentido simbólico, inasible, significativo, de la coreografía que haría posible ese movimiento de imagen a pensamiento y de pensamiento a imagen como un diálogo entre consciencia e inconsciencia que establecerá como un estudio programado sobre las sensaciones y el movimiento en la pedagogía de la Folkwang Hochschule (Universidad de las Artes) en Essen, Alemania.

Estos predecesores expresionistas han sido los pilares de la danza teatro surgida en Alemania en los años sesenta. De cualquier manera, las características que hemos exaltado de ellos responden siempre a una necesidad de expresar las emociones y eso ha hecho de sus legados en proyecto intelectual, como indica Schmidt⁴⁰, y por el que podríamos agregar que a través de la danza se posicionaron políticamente de los espacios de representación como arte y denuncia de una época plena de revoluciones. En este territorio tan emocional, la danza en los años setenta de la mano de Reinhild Hoffmann y Gerhard Bohner al frente del *Tanztheater de Bremen*, ofrecerán a Barnsley la posibilidad de vivenciar ese campo de las emociones

⁴⁰ Cfr., SCHMIDT, Jochen. "Experimentar lo que conmueve al ser humano". *Teatrodanza hoy*. (trad. Victor Oller). Hannover: Goethe Institut, 2002. pp.96-106.

legado de los expresionistas, que era algo que nuestra autora estaba ya buscando en su último año de aprendizaje en *The Place*. Por todo esto, debemos resaltar también de Barnsley su comprensión de esos territorios intuitivos necesarios para danzar profesionalmente en Bremen. Observará que los alemanes conservan un principio muy racional al respecto de estos campos de la interioridad y esa dualidad de ciencia e instintos la apasionará como desafío para seguir profundizando en las vertientes de la danza. Barnsley, acentuará de manera inesperada los episodios de su vida ya que funcionarán como impulsos donde presente -en la mejor manera que Jooss incentivaba estas emociones-, que esos imaginarios de su infancia serían premoniciones para elaborar la idea de una mejor identificación con el acto de bailar, en tanto el cuerpo pudiese conectar con las fuerzas vitales de la existencia como funcionamiento orgánico para crear y generar nuevos movimientos. Esa es la base ideológica que a Barnsley no sólo le abre su particular manera de entender el cuerpo como territorio de la rebeldía, sino que en cierto modo se la justifica. Ese cuerpo y las estéticas subyacentes en su expresión, es lo que llamamos de alguna manera: cuerpo entreabierto.

2.2. Los neoexpresionistas Reinhild Hoffmann y Gerhard Bohner

Reinhild Hoffmann y Gerhard Bohner fueron los coreógrafos que junto a Susanne Linke, Pina Bausch, y Johann Kresnik pertenecieron a la generación de pioneros de la danza teatro alemana. Hoffmann recibió su formación de la mano de Kurt Jooss en la Folkwang-Hochschule en Essen, por lo que heredaría en su formación las características que en nuestra investigación queremos resaltar como son la científicidad del movimiento, su estudio sobre las emociones y la posibilidad de crear conexiones con la memoria desde un movimiento que se hace en el presente como acto de premonición de cara al futuro.

En la experiencia con Hoffmann, el estilo de trabajo estará relacionado a la idea de producir imágenes rindiendo culto al cuerpo desde su capacidad de sentir, y al elemento plástico como mediador visual para reforzar el cuerpo y el objeto que pasarían a ser la arquitectura de los sentimientos, como se puede apreciar en el V4: Gerhard Bohner y Reinhild Hoffmann: ejemplos coreográficos con el fragmento *Solo Mit Sofa* que ya referenciamos anteriormente. Para Hoffmann el cuerpo como símbolo será la extensión del objeto escénico, dejando aflorar movimientos que tenían su primera escritura en la psique y luego, en la

planimetría del espacio escénico donde ese objeto era otro cuerpo y una forma de tensión escénica.

Por su parte, Bohner, estudiante por más de diez años de Mary Wigman en Berlín y con una fuerte formación en el ballet clásico, crearía coreografías donde Barnsley se confrontará con una compleja infraestructura escénica de grandes puestas y elaboradas propuestas de iluminación donde la composición espacial estaba conformada por diseños geométricos, compuesta por desplazamientos grupales en diagonales y frontales muy definidos en las formas y sus dinámicas donde se evidenciaría su formación clásica. Para ello como ejemplo podemos apreciar en el mismo V4: *Im Goldenen Schnitt*. Por paradójico a este gran formato y sus formalidades, el trabajo con este autor representaría el reto de trabajar con una libertad absoluta donde experimentaría las intensidades psicofísicas que irá nuestra autora identificando como canales expresivos sobre la estrategia de la *improvisación*: su gran descubrimiento.

2.2.1. Reinhild Hoffmann

Barnsley danzó de Hoffmann: *Die Dinge in Meiner Hand* (estrenada el 20 de enero de 1979) de Bohner, y *Fünf Tage-Fünf Nächte* (estrenada el 3 de mayo de 1979) y *Rouge et Noir* (estrenada en 1980), donde vivenció procesos complejos y exhaustivos que revisaremos a continuación donde Barnsley iría construyendo su formación y profesionalización donde más que describir la historia coreográfica del *Bremer Tanztheater*, nos detendremos en lo que aportarían como información esencial, para documentar y sentar las bases de nuestras apreciaciones.

Hoffmann representará la seguridad y la afirmación en la vida profesional de nuestra autora. Fue esta creadora quién le propondría el puesto de solista para llevarla a bailar al *Tanztheater* en Bremen, atraída fuertemente por su manera su bailar. En cierto sentido eso le afirmarí a Barnsley que la sensación inexplicable que sentía al danzar era trascendente. Bailar en Bremen implicaría el inicio de una carrera profesional usualmente destinada a grandes interpretes con grandes experiencias escénicas, por lo que esa seguridad y *status quo*

que imprimía el gran teatro sería para nuestra autora una experiencia donde llevaría a extremos su fase interpretativa.

Dos impresiones van impactar a Barnsley de Hoffmann. La primera sería, como nos comenta en EJB1: 30'10'' que: "era una coreógrafa con un interés por lo psicológico y lo visual donde el concepto de la obra se basaba en estados alterados sobre la opresión". Eso que nos indica como visual tendrá relación directa con la otra impresión como eran los grandes formatos de sus producciones así como los recursos utilizados de gran factura. Un ejemplo de esto sería el impacto producido en una de sus coreografías donde interpretaba junto a doce bailarines con la opulencia de un vestuario realizado con abrigos de pieles originales comprados especialmente en Ámsterdam.

Barnsley igualmente señala que Hoffmann no tenía sofisticación kinestésica por lo que se le dificultaba dirigirla. No habla nuestra autora de una ausencia de lo corporal por parte de Hoffmann, sino de una renuncia a las formas técnicas visibles, o eficacia que la fisicalidad pueda producir en lo visual. Comprenderá que esa carencia era compensada por tener Hoffmann grandes visiones sobre la obra coreográfica, como nos indica en EJB1: 31'00'': "tenía visiones fantásticas". Podríamos considerar que Barnsley trabajaba con su cuerpo inscribiendo en los relieves de su movilidad la orquestación de fraseos coherentes a su intuición, siendo esos impulsos en tensión y distensión los que concatenaban el fluir del movimiento que tenía como base el del Graham o los pliegues de la materia corporal a la manera como Laban llamaba al *effort*. De cualquier manera, Barnsley se está enfrentando a algo desconocido en la danza como sería la autonomía del intérprete. Nos comenta: "Reinhild trabajaba desde un cuerpo profundamente entregado y movilizado desde sus laberintos e impulsos subconscientes y psicológicos, sus personajes se desarrollaban en ámbitos hostiles y su estética corporal estaba arraigada fuertemente a la tierra"⁴¹.

En EJB1: 33'08'' comenta que: "en *Fünf Tage-Fünf Nächte* de Hoffmann fui enterrada por más de 15 minutos en la escena respirando por un pequeño tubo imperceptible para luego, cuando el público ya en la sala, emerger de la tierra inesperadamente". Esta obra, de cualquier forma la afectaría tanto que considera que su coreografía *Cuts*, en la primera

⁴¹BARNSELEY, Julie. *El cuerpo como territorio de la rebeldía*. Op.cit., p.107.

etapa de *Acción Colectiva* en Venezuela, estaba totalmente influenciada por *Fünf Tage-Fünf Nächte*. Barnsley estaba encaminada en el sendero de las emociones, pero entendamos esto desde una dialéctica muy particular. Todo el material que el cuerpo en movimiento pudiese generar bajo el *Tanztheater* tiene un razonamiento lógico que se estructura en el espacio-tiempo, es decir, que la intuición es la sangre del tejido dramático de estos coreógrafos que han tenido como predecesores a Laban, Wigman y Jooss, y que de cualquier manera les han marcado los caminos de la creación, ya que por todas partes hay rastros que más allá de las emociones contienen algo tan valioso para la danza contemporánea neoexpresionista como ha sido la necesidad de configurar un conocimiento a través de su naturaleza psicológica y su explicación desde las matemáticas y las artes visuales.

Como proyecto, el *Tanztheater*, de Bremen perseguía una identidad cultural muy particular. Hoffmann y Bohner serían parte de una idea que intentará retomar lo que el nazismo había secuestrado y deformado; por ello, la búsqueda creativa de esta generación en Bremen fue si se quiere romántica, porque sus propuestas dan un salto directo a los expresionistas que hemos estudiado pero sin la exacerbada angustia que los caracterizaba iniciando el siglo. Esta nueva identidad estaría enmarcada en la exaltación de un yo como nuevo paradigma del movimiento y Gerhard Bohner, como veremos a continuación, fue uno de los mayores exponentes.

2.2.2. Gerhard Bohner

Con Bohner nuestra autora estudiará su cuerpo de una manera más neoclásica a diferencia de la técnica que conocía donde las formas de las manos por ejemplo eran cóncavas semejando "cucharas" que concentraban una pequeña contracción simultánea con la producida en el bajo abdomen. Lo neoclásico busca una belleza de las líneas que será para Barnsley todo un reto. Bohner, trabajaba más en la creación de grandes coreografías influenciado en sus diseños por los ballets contemporáneos. Barnsley, llegó a sentirse una "Isadora Duncan" en el *Tanztheater* de Bohner porque no tenía el dominio técnico de los clásicos. Lo comenta en EJB1: 31'30'': "Gerhard Bohner era como el ballet contemporáneo". De todas formas y debido a la atracción de Bohner por la fuerza expresiva de Barnsley, el proceso creativo se centraría en la improvisación, permitiéndole a nuestra autora entregarse

a una búsqueda personal e íntima sobre sus límites corporales, para así abrir otros espacios, y descubrir de este modo las potencialidades que su intuición suscitaría en sus movimientos más allá de la técnica.

En el contexto de la danza contemporánea venezolana, no se hace mención explícita al trabajo de investigación sobre la improvisación que desarrolló Laban iniciando el siglo XX y Bohner en los años setenta, porque esta estrategia se atribuye usualmente a la *nueva danza* de Estados Unidos y sus vertientes e hibridaciones. Es de resaltar que, como estrategia, improvisar es un acto intrínseco del propio acontecimiento de bailar por lo que es un tronco común de la danza contemporánea para todas sus variaciones. La improvisación conduce como investigación a la búsqueda del gesto y el impulso vital de la acción tal como proponía Laban, por ejemplo, el cuerpo debía tener una doble perspectiva, sentirse asimismo y observar fuera de sí. En todo caso, esa asociación improvisación y *nueva danza* a nuestro entender, se asocia más al movimiento de la danza en Estados Unidos, porque como estrategia de investigación será el recurso central de una ruptura paradigmática en la danza. La nueva performatividad posicionará los impulsos corporales como agentes de su propia teatralidad. Es decir, que se profundizará más en una danza de la materialidad del movimiento. Le dieron el giro a lo performativo, y en eso la danza y su abstracción a veces tan hermética abriría desde su propio instrumento cuerpo sus posibilidades y competencias cultivadas en el seno de esa estrategia. Detenerse en esa doble observación del movimiento y su devenir en lo performativo, indiscutiblemente tenía el riesgo de mostrar las costuras por la que el bailarín teme revelar usualmente sus debilidades como refiere Ochoa a continuación:

El trabajo de improvisación como proposición final es quizás una respuesta necesaria en una época tan racional como la actual, una búsqueda de sentimiento primitivo de la danza, una vuelta a lo sagrado para luego avanzar hacia lo más profundo, una manera de invocar mundos internos y exponerlos sin tamices al espectador. La misma Pauline de Groot se interroga: "¿Es este un mundo de niños?". Ciertamente resulta difícil imaginar a un grupo de profesionales exponiendo las vísceras con el objetivo final de volver a la sincera y absoluta desnudez (ejercicio un tanto romántico, pero al mismo tiempo descarnado). En estos tiempos, hipócritas por excelencia, no es raro que se den por contraposición movimientos que socavan valores estéticos, que retroceden para buscar en las raíces esencias perdidas, que arriesgan todo por un momento de verdad"⁴²

⁴²OCHOA, Nela. "Improvisación posmoderna". *Danza en libertad, la experiencia postmoderna en Venezuela*. Caracas: Instituto Superior de Danza, 1995, p. 64.

Sobre la base de esta cita, Ochoa conoce muy bien esa búsqueda profunda porque en sus trabajos sobre el video danza en Venezuela se adentró en el cuerpo-video, invirtiendo como límite esa tradición de presentarlo como decorado o sólo registro; por ello, la búsqueda que es clave en toda investigación persigue en primera instancia en el bailarín la posibilidad de encontrarse con una información si se quiere ancestral sobre las formas genuinas u originarias del movimiento. Barnsley entenderá este encuentro como la información contenida en el ADN primordial, concepto que explica de forma didáctica a través del estudio de los sistemas orgánicos en su cátedra sobre Conciencia Exploratoria Corporal en la universidad y que estudiaremos en el último capítulo en lo referente a su pedagogía.

La idea de un nuevo lenguaje lo observaremos en Bohner porque al haberlo comparado Barnsley con los ballets contemporáneos, sus obras no lo eran. Esto se puede argumentar porque intentaría una diferencia con el ballet sacrificando las formas puras de éste. Se aprecia un rompimiento con la danza neoclásica pero algo permanece como reminiscencia. Esa manera de bordearlo transitará por otro camino que ya define el neoexpresionismo como un arte de la danza desprovisto de formalismos. La obra de Bohner tendría una mayor proximidad hacia lo espiritual, aún con un lenguaje tan próximo a lo neoclásico. Esto nos conduce a la reflexión mayor que en suma, lo contemporáneo no se opone a lo clásico en su búsqueda de espiritualidad, sino en su poética: su manera de hacer. Siendo fiel al legado de Laban en cuanto al estudio geométrico de los cuerpos en el espacio, las obras coreográficas de Bohner donde Barnsley danzó la aproximaron a un complejo sistema de codificación matemática para movilizar al cuerpo y encontrar otras posibilidades motrices haciendo de cada gesto una simbología sobre la densidad de éste. La concatenación de pasos seguía un patrón numérico que marcaría siempre el ritmo como dirección mayor. Los ritmos entonces, al ser por oposición al ballet clásico mezclados entre lentos y rápidos o *adagios* y *allegros*, sucedería lo que en matemática se reconoce como sucesión numérica y frecuencia. Podríamos considerar que una lógica neoexpresionista en este creador era su teoría numérica del movimiento.

Barnsley es conciente de su cuerpo y en los fraseos corporales respetaba las estructuras y los desplazamientos geométricos en cuanto a formas y ritmos que, además,

fusionarán al cuerpo con los elementos escénicos. Predominaban trayectos lineales en una perfecta planimetría del cuerpo y del espacio; pero a su vez, esa movilización tan apolínea o euclidiana poseía, por paradójico, la posibilidad de volverlos zonas o espacios muy psicológicos, porque el movimiento no sería una repetición mecánica de códigos sino una conexión al mundo sensorial del bailarín indagando en sus emociones y construyendo así personajes que padecían en la escena lo que en el ejemplo de la coreografía en cuestión tenía, según Bohner, la necesidad de volver a las cosas sencillas. Se ampliaban las proposiciones de la geometría plana en la coreografía para conferir textura al diseño espacial con las emociones. En esta dialéctica de formas y psicologías, Barnsley experimentaría y confrontaría su aplaudido talento interpretativo como estudiante en Inglaterra, sometiéndose a un proceso que implicará un nuevo entendimiento de mente y cuerpo. Su primera estrategia fue profundizar en sus impulsos intuitivos y en su consciencia sensorial, lo que la condujo de manera muy apropiada por esos territorios psíquicos que demandaba el trabajo en el *Tanztheater*.

La influencia del neoclásico está allí presente de forma no aparente pero sí residual. Todo esto se volvería un mundo complejo para Barnsley improvisando bajo la dirección de este creador con precisas acotaciones con la intención de trascender fronteras del cuerpo. Participar en una de sus obras desde esta instancia tan experimental fue determinante, como comenta en EJB1: 32'01'': "fui invitada por Bohner a investigar a través de la improvisación en su obra llamada *Die Dinge in Meiner Hand*", y ese sería un revelador territorio para el estudio de nuestra autora como intérprete. Reconocerá nuevos impulsos orgánicos y una total libertad que le permitiría descubrir otras emociones y formas de mover. Es importante resaltar, que aún, a la dificultad técnica de la danza de Bohner, este creador supo apreciar que nuestra autora poseía una fuerza expresiva muy especial por lo que trabajaría puntualmente con ella estudiando las posibilidades de su fuerza en el espacio escénico que es lo que busca todo creador. Bohner, refiriéndose a esta obra, comentó sobre la necesidad de plantear una coreografía que denunciara el vacío del hombre contemporáneo y la pérdida del valor de las cosas pequeñas pero esenciales. Estas reflexiones penetrarán el imaginario de Barnsley, y observaremos como en su proceso de coreografía mantendrá esta atracción por una danza que denuncie y proteste sobre los problemas del hombre de hoy. Decía Bohner sobre esta coreografía y su tiempo en el *Bremer Tanztheater* que la necesidad de recuperar lo mínimo, el detalle de las cosas le funcionarían como estrategia donde esa inclinación a los grandes

bosquejos, escenas y fraseos le permitirán desarrollar la grandilocuencia de lo entredicho como bien comentaba⁴³:

Hoffmann y Bohner tomarán el espíritu expresionista y lo despojarán de la ansiedad y angustia como esencias generalizadas de un mundo oculto y tenebroso. A diferencia, de sus predecesores les interesará más la idea de una danza individualista y psicológica. Tanto expresionistas como neoexpresionistas compartirán el territorio de las emociones y el diálogo interconectado: sea en obras grupales o individuales. Pero estos últimos se desmarcarán del inconsciente como homogeneidad creativa, la búsqueda irá más por la vía de una escritura corporal personal y de creaciones individuales centradas más en la idea de una rebeldía que se cuestiona como sujeto en el mundo. No obstante, los cuerpos situados bajo esta subjetividad dialogarían con sus predecesores en una constante tensión como recorrido entre las tesituras de las emociones que serían en última instancia, el ámbito de las confluencias entre unos y otros. Vale recordar lo que Laban consideraba:

Cuando Eva realiza el movimiento para coger la manzana no se produce aún la escena dramática. El drama comienza cuando Eva le ofrece la manzana a Adán. El drama siempre ocurre entre dos o más personas, y es aquí donde el movimiento de grupo hace valer su verdad. Porque, hasta un soliloquio, y un solo de danza, en realidad, constituyen un diálogo entre los dos polos opuestos de una individualidad, que se origina por la meditación personal, o por estados de ánimos cambiantes. La dualidad de los polos pasa a ser visible en movimientos que reflejan las tensiones internas.⁴⁴

Para concluir con esta experiencia de nuestra autora en Alemania, podríamos decir que aprenderá de estos creadores dos formas de relacionarse al arte de la danza. Con Hoffmann en la arquitectura de las emociones y con Bohner en la improvisación y manejo de energías enigmáticas. Ambos coreógrafos siguiendo los cánones de los expresionistas se diferenciarían en la exégesis de las angustias planteadas en el movimiento iniciando el siglo XX. Había más

⁴³ “Für mich war das aufregende an Bremen der Neuanfang mit einer neuen Tänzergeneration. Mit so jungen Tänzern hatte ich zuvor nie gearbeitet. Die Dinge waren Requisiten, die für mich durch die Beschäftigung mit dem Bauhaus und mit Schlemmer so wichtig geworden waren. Es war nicht abzuschätzen, wie uferlos das werden würde. Es war wahnsinnig viel Material da, das nach dem Tanztheater prinzip collageartig zusammengesetzt wurde. Von jeder Szene hatte ich das Gefühl gehabt, dass sie unheimlich wichtig ist, und darüber ist natürlich die Uhrzeit vergangen. Der Inhalt war, wenn man es hochtrabend sagen will, eine Verdinglichung, den Bezug zu den Dingen nicht zu verlieren, was in unserem Jahrhundert ja zu einem Problem geworden ist“. BOHNER, Gerhard. *Die Dinge in Meiner Hand*. (en línea). Disponible en: < <http://www.deutsches-tanzfilminstitut.de/?p=859> > [12 agosto 2015].

⁴⁴ LABAN, Rudolf. *El dominio del movimiento*. *Op.cit.*, p. 15.

bien a nuestro entender, una vuelta romántica a ellos, pero desde la revalorización de la subjetividad. El coreógrafo patentaba su autoría y todo esto dejará en Barnsley el dominio de nuevas herramientas que re-utilizará cuando se consolide como coreógrafa años más tarde.

Otra conclusión sería el reconocimiento que aprendería de las extensiones del cuerpo y el objeto escénico propio de la dimensión estética de Hoffmann, donde se elaboraba una compleja arquitectura del espacio, del objeto y del cuerpo. Cabe destacar que de esas extensiones, la voz será otra posibilidad corporal para los sentidos. Aún a las experimentaciones llevadas por Laban sobre los sonidos y su performatividad, el *Tanztheater* recurriría a esta estrategia como rompimiento con lo estandarizado y algo residual permanecerá en Barnsley cuando en *The Rainbow Dance*, explota esta experiencia desde el canto y el gemido presente en sus codificaciones signicas. Sirva la presente cita de Louppe donde confirma lo comentado sobre Laban:

Una presencia sonora del lenguaje en la escena coreográfica parece contravenir dos elementos canónicos de la tradición en danza: el acto del bailarín es silencioso. La dimensión sonora autorizada (y obligada) debe ser de orden musical. Contravenir esas dos reglas fue uno de los primeros actos de rebelión de la modernidad. En primer lugar destruir el imperialismo musical y sustituirlo por otras fuentes sonoras, como hizo Laban en 1910 en el marco de su escuela *Tanz, Ton, Wort*. En particular mediante el recurso al grito, a los sonidos guturales, a las textualidades de la rebelión individual como el *Zaratustra* de Nietzsche: Mary Wigman bailó recitándolo en la *Galería Dadá* en 1916. Después vinieron todos los partidarios del silencio o de la respiración audible, de la fonación amortiguada (Humphrey en *Water Study* o en *Life of the bees*), de la lectura del texto en escena (Martha Graham en *Letter to the World*) etcétera, hasta llegar a los experimentos actuales.⁴⁵

En Inglaterra conoció a coreógrafos y maestros que le hicieron sentir y expresar su fluir interpretativo tan intuitivo como Juliet Fisher, Robert Cohan, el mexicano-catalán Gilberto Ruiz Lang y la costarricense Marcela Aguilar. En Alemania Reinhild Hoffmann y Gerhard Bohner que en el terreno de su profesionalización la introdujeron por complejos territorios de la psique y del movimiento, haciendo que los imaginarios que movilizan la expresión y el gesto necesario para la danza y su sentido de premonición como arte visionario, político e historicista, la prepararían para comprenderse como intérprete y creadora. Motivación esencial que profundizará cada vez más en sus siguientes experiencias. Comenta

⁴⁵ LOUPPE, Laurence. *Poética de la danza contemporánea*. *Op.cit.*, p. 278.

nuestra autora: "En Europa ejercito el lado izquierdo del cerebro y dentro del movimiento neo-expresionista en Alemania descubro la importancia de las búsquedas basadas en la psique y el inconsciente, no obstante en la vivencia diaria encontré que la sociedad, igual que Inglaterra, se basaba excesivamente en el raciocinio"⁴⁶.

A continuación, el Capítulo tercero, donde examinaremos el contexto de la danza contemporánea pero desde un ángulo que corresponde más a visibilizar ese cuerpo entreabierto por el que Barnsley y su visión sobre el cuerpo como territorio de la rebeldía concretaría el cúmulo de experiencias adquiridas en su formación y profesionalización cuando se asienta en Caracas. Intentando encontrar un cruce entre lo que ha configurado y la danza venezolana, la idea de un cuerpo entreabierto y en clara resistencia a movimientos pre-establecidos nos permitirá delinear la cartografía de una corporeidad en la historia de la danza venezolana. Nos centraremos como referencia inicial en una importante ruptura llevada a cabo por la mujer venezolana en la *contradanza* a finales del siglo XIX, transgresión que ha tomado el cuerpo de nuestro trabajo a raíz de un texto consular sobre una relación de viaje en la Caracas de ese entonces. De este modo, la transgresión como substancia del cuerpo entreabierto situará en la perspectiva de nuestra reflexión a la mujer como cuerpo transformador y creador en este arte contemporáneo en el siglo XX, donde Barnsley, atraída por esa corporeidad venezolana sensual y transgresora aunado a sus inquietudes creativas, decidirá establecerse en 1985 con su proyecto coreográfico *Acción Colectiva* en Venezuela.

3. Panorama de la danza venezolana

En las mujeres es más evidente ese sentido de ruptura, ese sentido de veracidad y autenticidad de lo que están planteando, y eso está muy claro.

Carlos Paolillo

Juan Francisco Sans, musicólogo venezolano, señala que "definir el gentilicio musical venezolano permitió el establecimiento de rasgos idiosincrásicos que identificaban musicalmente la nación"⁴⁷. Remitiéndonos a ese período histórico que alude, examinaremos un baile social muy difundido en Latinoamérica originario de Europa llamado *contradanza* y que

⁴⁶ BARNSELEY, Julie. *El cuerpo como territorio de la rebeldía*. Op. cit., p.136.

⁴⁷ SANS, Juan. "El son claudicante de la danza". En: Revista *Movimiento*. (separata). Caracas: *Iudanza*. N-7, 2007.

debe ser entendido, más allá de un baile de salón, como una propuesta musical coreografiada por el que podríamos también definir un gentilicio corporal promotor de la rebeldía, como observaremos a continuación.

Existen datos que evidencian que en esta danza o baile social como fenómeno cultural, a diferencia de la europea, la mujer cobraría un rol transgresor al modificar, más que las formas de la estructura coreográfica, la liberación de la fuerza expresiva de sus emociones hasta ese momento ocultas o suprimidas, como observaremos en las notas del Consejero del Consulado de Brasil en Venezuela, Miguel María Lisboa, en el siglo XIX. La seducción aparecería como rasgo de una idiosincrasia que identificaría esa corporeidad donde la mujer trascendiendo el diseño espacial y sobre todo, su condición de divertimento heredado de los salones europeos, acentuó su identidad creadora más que de acompañamiento.

Las observaciones de Lisboa en ese momento y las indicaciones de Sans en la actualidad nos permite delimitar un contexto de la danza que tiene como origen esta forma de transgresión “erótica”, donde queremos recoger esa energía enigmática que subyacía en el acto de danzar en la mujer, por lo que esta mirada en retrospectiva es una invitación a comprender lo que el pasado afirmaría en la contemporaneidad en el cuerpo: el movimiento de una liberación psicofísica que lo entre-abriría a nuevas disposiciones y significaciones.

Iniciaremos con un comentario que se recoge de la relación de viaje realizada por Lisboa, en torno a 1843-1854 en la ciudad de Caracas, donde acuciosamente describe la expresión corporal de la mujer caraqueña dentro de la estructura de danza y de música proveniente de Europa en la *contradanza*. Apreciación por demás descrita con acuciosos detalles como bien indica en el mismo texto Prado Guimaraes, Embajador de Brasil en carta a la editorial señalando "su visión tiene el soporte sólido de la permanencia de este viajero en tierras venezolanas"⁴⁸.

Teniendo en cuenta la premisa de Lisboa sobre la corporeidad de la mujer en la *contradanza* venezolana, nos permitirá proponer la siguiente hipótesis: qué de esos impulsos

⁴⁸ LISBOA, Miguel María. *Relación de un Viaje a Venezuela, Nueva Granada y Ecuador*. (trads. Consuelo Salamanca de Santa María; Leticia Salamanca Alves). Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1992, p. IX.

que motivaron la transgresión femenina en esa danza tan importante en la sociedad, permanece como resonancia en la danza moderna años más tarde como necesidad de sobreponer las emociones sobre las formas colonizadas del movimiento. Observaremos cómo ciertos rasgos de esa primera forma de rebeldía corporal de la mujer podría subyacer como signo de un erotismo recurrente en las propuestas coreográficas desarrolladas por mujeres en la danza durante el siglo XX en Venezuela, quienes de la misma manera han irrumpido el contexto social con lenguajes propios, y poéticas transgresoras. Expondremos así, las particularidades y los matices que han configurado el contexto donde se insertaría nuestra autora Julie Barnsley. Por este motivo, y para no reproducir un manual descriptivo sobre las poéticas del cuerpo de estas creadoras, nuestra revisión intentará hurgar en sus imaginarios y en la manera de *hacer* coreográficamente donde esos impulsos transgresores o diferentes consolidan estéticas que sustentarían nuestra idea de cuerpo entreabierto.

Bajo la misma nomenclatura de los capítulos anteriores, realizaremos idéntica mención a las entrevistas personales a Julie Barnsley incluyendo la realizada en Caracas al crítico más importante de la danza en Venezuela, el Dr. Carlos Paolillo el 9 de septiembre de 2015 que identificaremos con las siglas ECP1, y que se encuentra en la dirección del blog suministrada.

<https://anexospoeticadelcuerpo.wordpress.com>

3.1. La *contradanza*: relación de un viaje a la transgresión.

La casa de zaguán y de ventana entejada, el estrado de las mujeres, el refrán ‘que dice la vieja detrás del fuego’, el concepto de la autoridad, de la obediencia, del honor y del buen orden. La idea de la riqueza y la importancia de la salvación del alma, el menosprecio del trabajo servil y el ideal de una vida señorial y caballeresca, todo eso surge y resurge, como la ola en la playa, en el combatido drama de nuestra historia nos viene por derecha vía, de los castellanos de la Edad Media.⁴⁹

Al haber sido Miguel Lisboa un diplomático en servicios consulares en dos ocasiones en Caracas entre 1843 y 1854, sus notas no son aproximaciones noveladas, sino un fiel documento consular que presentó como diario relacional sobre su estancia en Venezuela. Es

⁴⁹ USLAR, Arturo. *Medio Milenio de Venezuela*. Efraín Subero. (Selección). Caracas: Cuadernos Lagoven, 1986, p. 318.

importante resaltar que Lisboa poseía la curiosidad innata del escritor y del periodista además de estar muy influenciado por las bitácoras de Humboldt en tierras venezolanas, lo que le inducía a escribir con minuciosidad describiendo detalles que son, si se quiere, los ápices que delinearían un pasado para ser referido en el presente. Como parte de su relación de viaje, describiría la *contradanza criolla* definiéndola como una danza muy particular en el contexto social de la ciudad de Caracas, porque esta danza se desvinculó de las estructuras coreográficas tradicionales con modificaciones ejecutadas únicamente por las mujeres, exaltando una sensualidad, que le imprimiría a este baile variaciones que derivarán luego en otras danzas y ritmos caribeños, y que tomaremos en esta investigación como referencia esencial de una primera rebeldía de cuerpo.

La permanencia de Lisboa en Caracas sucede en la *Etapa Republicana* bajo las presidencias de José Antonio Páez, Carlos Soublette y los hermanos José Tadeo y José Gregorio Monagas (*Período Monagato*). La mirada sobre la cultura francesa era una característica muy presente en la alta sociedad de ese período. De allí se desprende que las *contradanzas* que llegaron al país fueron la inglesa y la francesa, a diferencia de la *contradanza* española instaurada por excelencia en el resto de Latinoamérica; esa diferencia será clave para entender que esta ruptura particularmente en Venezuela fue muy relevante ya que las *contradanzas* inglesa y francesa eran las estructuras más herméticas que habían calado socialmente a diferencia por ejemplo de la española que introduciría el uso del abanico en los desplazamientos.

Esta atracción por Francia perfiló una venezolanidad *afrancesada*, agudizándose en 1870 durante la postguerra federal con la presidencia de Guzmán Blanco, conocido como el *Ilustre Americano*. Es decir, que si sumamos que a una Venezuela bajo el signo de Guzmán Blanco, la parafernalia del *crepismo*⁵⁰, y el alarde o culto a lo *francés* por Cipriano Castro, podemos inferir sobre el surgir de una moda que intentaba parecerse a Europa de manera discreta porque la diferencia también era un signo de distinción. Esa atracción se traduciría como un estilo que interpretaría lo foráneo desde el gusto por lo caribeño: una particular

⁵⁰ Seguidores de Joaquín Crespo, quién fue una de las figuras claves del movimiento reivindicador que propugnó el retorno de Guzmán Blanco al poder (1879), siendo postulado como candidato presidencial para sucederlo. Crespo es elegido por el Consejo Federal para la Primera Magistratura en 1884 hasta 1886 y nuevamente es presidente de 1894 hasta 1898.

cercanía por lo diferente, lo extraño, lo extraordinario que se puede apreciar en la literatura bajo el signo del *Realismo mágico* y *Lo real maravilloso*.

Se desprenderá una forma de *kitsch* propia de la Caracas burguesa que bien se podría decir se asemejaba en cuanto a gestual más a una actitud de paseo por *Champs Elysees* en París que en *Av. Baralt* de Caracas donde realmente se encontraban. Señala Picón Salas al respecto: “Fue una época retorcida, profundamente ornamental y con alardes de refinamiento que degenera en cursilerías”.⁵¹ No obstante, y por paradójico, se manifestarán transformaciones en la corporeidad muy a pesar de que la sociedad tenía como característica mirar lo foráneo como reflejo de su identidad. Los nuevos ritmos apuntaban a nuevos horizontes musicales y por ende corporales. En el Caribe, cuerpo y música son la unidad de una identidad. El cronista J. G. de la Concha comenta sobre esa mirada a Francia como cultura que los venezolanos eran hijos de “una Belle Epoque” y que Caracas era “la París de Suramérica”, así como su balneario Macuto “la ciudad de Biarritz”⁵².

Lo que describe Picón Salas como *cursilerías*, era lo que precisamente en el extranjero se percibía como una particular manera de sentir en las culturas del trópico. La expresión de una corporeidad *kitsch* ataviada en sus excesos. Con esto queremos decir que la sociedad de los criollos en el contexto venezolano adoptó comportamientos que simularían el gusto por lo francés, lo que el cuerpo sería una instancia de referencias donde se reconocerá el carácter agente en la construcción de la representación del mundo y sus particularidades; subyacía de cierto modo una forma de negación de la identidad mestiza. Sobre esto, vale resaltar lo que el escritor venezolano Luis Britto García comenta: “La cuestión de la identidad es insoluble de la del origen. Somos lo que hacemos, pero lo que hacemos es desarrollo de lo que cumplieron nuestros antecesores”⁵³. Dualidad establecida entre lo originario y lo foráneo como pregunta antropológica sobre a qué identidad atendemos; y en este punto nuestra investigación no pretende profundizar en este apartado porque nos desviaría de nuestro propósito; no obstante, ciertas características que están presentes como datos sobre el cuerpo y su entorno nos valen para dimensionar desde las referencias concretas esa reflexión donde el cuerpo que atendemos

⁵¹ PICON, Mariano. *Los días de Cipriano Castro (1953)*. Caracas: Monte Ávila, 1991, p. 291.

⁵² GARCÍA, José. *Reminiscencias. Vida y costumbre de la vieja Caracas*. Caracas: Editorial Grafos, 1962, p.117.

⁵³ BRITTO, G. Luis. (Prólogo) en: SALAZAR, Rafael. *El mundo árabe en nuestra música*. Caracas: PDVSA, 2000.

es al que llamamos cuerpo entreabierto, ese cuerpo total que convoca la unión de su materia sensible (psíquica y corpórea) situado de manera contingente en el espacio-tiempo o su historia.

La *contradanza* tuvo su origen en Inglaterra, donde fue llamada *Country dance*, como refiere Sans⁵⁴, por ser una danza proveniente del campo. Su popularidad llegaría alcanzar los salones de la corte para ser llevada luego a Francia, donde la llamaron por fonética *contradance*, similitud sonora a *country dance*, luego, fue transferida a España como *contradanza*. Atendiendo a lo que representaría en Europa, consideramos que en su composición estructurada por cuadrillas y medidas musicales fue completamente una danza *apolínea*, en tanto composición, manejo técnico, sincronización y dinámicas, sucesión de figuras preconcebidas, y formas controladas e inalterables en el diseño espacial, entre otras características. Sans, citando a Duarte, describe lo siguiente que a su vez reitera el carácter voluptuoso de las mujeres en esta danza:

El conde Clermont-Crevecoeur en Puerto Cabello comentó que los bailes comienzan con unos minuetos de etiqueta, y cada quién debe bailar uno. Si hay menos mujeres que hombres, se redoblan. Es el maestro de ceremonia quién nombra ordenadamente los participantes según el rango que a su juicio deben seguir. Después de los minuetos cada hombre escoge su pareja y se baila indiferentemente contradanzas inglesas, francesas y españolas. Es una danza que se baila frente a frente y es muy voluptuosa. Un continuo movimiento de los brazos facilita a las mujeres un medio para desplegar sus gracias.⁵⁵

En Venezuela, ese espíritu *apolíneo* fue re-interpretado en su estructura coreográfica de manera muy especial. Las mujeres iniciarían a través del gesto y el sutil abrazo de los dúos en el diseño con otras variables, como fue introducir el movimiento de sus caderas para exaltar su gracia y feminidad cuando, por ejemplo, sujetaba su falda remarcando el área de la pelvis con la intención de seducir. Ampliando este comentario, el recurso de esa exageración pélvica propiciaría la relatoría del Barón Miguel María Lisboa, que da soporte a nuestra interpretación diciendo:

La *contradanza* española es la danza favorita de las jóvenes de Caracas; pero la bailan, no con la música de *valse* pausado como nosotros, sino como una especie de afandangado muy agradable que se parece ligeramente a la cadencia del

⁵⁴ SANS, Juan. "El son claudicante de la danza". *Op.cit.*, prólogo.

⁵⁵ *Ibidem.*, separata.

lundum; estilo de música que es característico en toda América y que, para servirme de la expresión de un escritor europeo, si algo existe de lascivo, es la poesía de la lascivia⁵⁶.

Goce y sorpresa son un raptó dialéctico, y toda esa fuerza dionisiaca será la expresión de esa herencia de sentidos en el cuerpo, específicamente en el área de los brazos, las manos, las caderas y su entrecruzamiento que metaforizan los cruces, las confluencias de un tramado de conjunciones culturales entre la hispana-musulmán, la indígena y la afrodescendiente, donde el cuerpo era recepción de éxtasis y delirio y donde la danza y la música hacían metástasis para volverse fuerza *dionisiaca o de la lascivia* por sobre la estructura *apolínea europea*. Comenta de igual manera Lisboa a propósito de la mujer latinoamericana: "El instinto del bello sexo, se esmera ahí como en otras partes de nuestro continente, en darle realce a los brillantes ojos, a las delgadas cinturas y a los diminutos pies que distinguen a todas las americanas de raza latina"⁵⁷.

Continuando con la idea que esbozamos sobre las apropiaciones, Lisboa también nos ofrece un importante dato alrededor de las fiestas donde esta *poesía de la lascivia* se manifestaría entre *señoritas* de un nivel social elevado, pero desde las ventanas los esclavos observaban e imitaban, como bien refiere a continuación, lo que confiere a esta danza una fuerza multiplicadora en todas las esferas sociales:

En medio de tanta elegancia y de tanto lujo se observa una circunstancia en los bailes de Caracas, que les da un tipo especial y los contrasta con las grandes reuniones de Europa. Las ventanas exteriores de las casas se llenan de pueblo, y las terrazas, patios y puertas interiores se apiñan de criados y esclavos de ambos sexos, aseadamente vestidos, los cuales acompañan a sus señoras al baile y, lógicamente sin mezclarse con la sociedad, muestran el más vivo interés en la diversión, observan y siguen los movimientos de sus señoras jóvenes, y en no raras ocasiones son vistos por los rincones retirados aprovechando la música de los bailes y entregándose con *amor* al ejercicio de la danza.⁵⁸

A propósito de la gran diferencia que se esgrimió entre la *contradanza inglesa, francesa* y la *contradanza española*, quizás la sutileza de la francesa le imprimiría la posibilidad de ese halago danzante entre sus estructuras y un cierto tiempo o cadencia que permitiría el mayor cruce de miradas entre los participantes que en desplazamientos miraban

⁵⁶ LISBOA, Miguel María. *Op.cit.*, p. 74.

⁵⁷ *Ibidem.*, p. 72.

⁵⁸ *Ibidem.*, p. 75.

de reojo una danza y un cortejo. En el *halago del abrazo* Sans también encuentra la aprobación cuando dice, que la *contradanza* en Venezuela estaba desprovista de los *cabrioles* franceses y del empeño por resistir físicamente más. Por el contrario, en Venezuela se bailaba pausado priorizando los desplazamientos laterales, es decir los cruces en el espacio, el baile era suave y gentil y solamente se rozaría el pavimento creándose una sonoridad y un ritmo que parecía difícil de mantener junto a unos brazos que exponían al cuerpo de manera voluptuosa.

La cartografía de la contradanza inglesa esta conformada por ocho cuadrículas donde predominan desplazamientos lineales en ausencia de las figuras circulares propias de la *contradanza* francesa donde se podría inferir que serán precisamente esas figuras circulares donde Lisboa señala como la mujer exponía su movimiento *lascivo*, o de *deleite corporal* como definía la Real Academia Española en 1843 el concepto de lascivia⁵⁹. En la realización de los círculos dentro del rectángulo o cuadrado del salón, ese diseño de cuadrados y círculos sugeriría un icosaedro imaginario donde la mujer con las ondulaciones del trazado aprovecharía la cercanía de su pareja para mostrarle su expresión sensual o intención principal. Pablo Minguet, citado por Clara Rico, reseña cómo una mala práctica del diseño podía procurar accidentes como refiere a continuación: "he visto bailar contradanzas y hacer algunas mudanzas o vueltas tan violentas que ha sucedido el soltárseles las manos, y dar unos golpes por las mesas otros por las sillas y otros salir escalabrados, causando grande risa o pesar a todos los asistentes"⁶⁰.

Estas formas musicales-danzadas tomaban en el trópico ciertas licencias por donde se abrirá la posibilidad de exaltar la energía de una femineidad contenida por las normas. Los cuerpos de estas mujeres fueron el artilugio de una sensualidad que construiría de manera azarosa y sin premeditación una identidad del *exceso* propia del Caribe. Carpentier a propósito de esta energía en el trópico se refería a una fuerza del presente⁶¹. Al margen de una

⁵⁹ Diccionario de Autoridades de la Real Academia Española (1726). Madrid: Editorial Gredos. Edición Facsimilar, 1976.

⁶⁰ MINGUET, Pablo. *Breve explicación de diferentes danzas y contradanzas demostradas con media chorographia*, citado por: RICO OSÉS, Clara. "La contradanza en España en el siglo XVIII: Ferriol Y Boxeraus, Minguet E Yrol y los bailes públicos". Revista *Anuario Musical*. N-64. 2004, p. 203.

⁶¹ Sobre la idea de una posible identidad constructora, que utiliza los símbolos nacionales iniciados en los intentos de autodeterminación y autonomía, Carpentier, citando a Stravinski, dice: "una tradición verdadera no es

cotidianidad invariable, la mujer, por excelencia organizadora de todas las actividades sociales y religiosas arremetería con su necesidad de ser apreciada y valorada a través de una estrategia lúdica teatral, porque utilizará esta danza para hacer de su movimiento, la expresión de una “vida” que al ser apreciada como *lasciva*, tendría desde su exaltada femineidad, licencia para el rebasamiento. Miranda y Tello comentan:

Serán esas las primeras estructuras de movimiento y ritmos permitidos en los saraos de la sociedad, donde esa fuerza vital que ha sido transferida por el imaginario en el cuerpo desde el *Descubrimiento* tuvo su asidero en reuniones que implicaban acontecimientos cotidianos celebrados en el estrato social medio como los entierros fúnebres, un matrimonio o un bautizo. La ciudad estaba colmada de cofradías que colaboraban en estas situaciones además del calendario religioso.⁶²

La fragmentación del cuerpo y la intención de comunicar contienen la idea que defendemos como es considerar que los sectores del cuerpo no son fragmentos de un todo sino que dan cuenta del todo como naturaleza de una organicidad que no se fracciona sino que multiplica. En este orden de ideas, el comentario de Finol para nuestra investigación expresa lo que consideramos la danza puede transformar como concreción del poder semiótico del cuerpo y su posibilidad de transgresión.

El nivel bajo del cuerpo está compuesto, grosso modo, por caderas, órganos sexuales, trasero, piernas y pies. Se trata de una zona que está asociada con diversas representaciones de un enorme poder semiótico pues han sido significantes de complejas representaciones corporales. Las caderas por ejemplo, tienen una formidable connotación erótica que está asociada a su vecindad con el trasero y los órganos sexuales pero también con dos factores claves en la comunicación corporal. Por un lado, el movimiento que se produce al andar, el cual implica desplazamientos laterales y verticales, estos últimos en particular tienen que ver con el sube y baja de los glúteos.⁶³

Entrado el siglo XX estos imaginarios debatidos entre el pasado y el presente, lo foráneo y local, parecían resonancias entre otras dualidades, continuaría latente en el sentir de una venezolanidad que no había dado clausura a su historia de colonización y su identidad, en

el testimonio de un pasado transcurrido; es una fuerza viviente que anima e informa el presente". CARPENTIER, Alejo. "América Latina en la conjunción de coordenadas históricas y su repercusión en la música". *América Latina en su música*. México: Siglo XXI Editores, 1977, p. 2.

⁶² MIRANDA, R y TELLO, A. *La Música en Latinoamérica, la búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana*. México: Secretaria de Relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, volumen IV, 2011, p. 12.

⁶³ FINOL, José Enrique. *La Corpófera Antropo-semiótica de las cartografías del cuerpo*. Quito: CIESPAL, 2015, p. 94.

la medida que seguiría enriqueciendo sus imaginarios y rescatando del olvido lo que conformaría como su mayor valor: su sincretismo. Los movimientos populares ya en el siglo XX en Venezuela de manera determinada rompieron con normas de la aristocracia europea, permitiendo una evolución musical y coreográfica como fueron los subgéneros bailables transformados desde esos movimientos lascivos en los salones de la ciudad. Sans, citando a Alejo Carpentier, acota: "De la contradanza en 6 por 8 -considerablemente cubanizada- nacieron los géneros que hoy se llaman la clave guajira y la criolla. De la contradanza en 2 por 4, la danza, la habanera y el danzón con sus consecuentes más o menos híbridos⁶⁴.

En la *contradanza* en el siglo XIX tipificaríamos a nuestro entender un *sentir* que se será la resonancia de un tiempo cíclico. Por ejemplo, la *contradanza* derivaría en el nacimiento del *merengue* venezolano, como indica Sans, por donde se abrirá un territorio de creación que daría paso a nuevos ritmos y autonomías populares donde no se perderá de vista el cuerpo y su movimiento por ser éste el vehículo cultural por donde historia y mito dialogan con su expresión.

Barnsley al llegar a Venezuela sentiría una inédita sensación que describe: "Allí encuentro un sentir confrontando y dejando correr por mis venas mil emociones que no sabían que existían"⁶⁵. Ese *sentir* al que alude tendría que ver con la energía del trópico, de la que tenía referencia por la literatura, el cine y coreógrafos como Lanz y Aguilar en *The Place* latinoamericana.

El poder de ese *sentir* abrirá una perspectiva emocional muy importante en su desarrollo como creadora. De alguna forma ese sentir será también una integración de visiones sobre la expresión de la vida, la identidad y la libertad, que bien definió el escritor y dramaturgo venezolano José Ignacio Cabrujas como: "Los tres arlequines" al referirse a que son los venezolanos el resultado de "tres exilios: el *indígena*, el *español* y el *negro*" a propósito de su ensayo sobre Caracas.⁶⁶

⁶⁴ SANS, Juan. "El son claudicante de la danza". *Op.cit.*, separata.

⁶⁵ BARNSELEY, Julie. *El cuerpo como territorio de la rebeldía*. *Op.cit.*, p. 136.

⁶⁶ CABRUJAS, José Ignacio. "La ciudad escondida". Héctor Seijas (ed), *Amada Caracas compilación, prólogo y notas*. Caracas: Fundación Editorial El Perro y la Rana, 2014, pp. 133-146.

Es importante hacer mención también a la fuerza corpórea que aportó el África negra como lo comenta Salazar:

En el África negra, la mayoría de las danzas son de comunicación cosmogónica, de adoración teúrgica, relacionadas con ritos de fertilidad⁶⁷; igualmente, a propósito de los brazos y la pelvis de la mujer, dice: "Y en la mujer los brazos dibujan gestos de coquetería colocados sobre sus caderas o detrás de su cabeza, pero le sirven como guardianes de su intimidad (sexo) a la hora del embiste del hombre en su propuesta amorosa, todo ello dentro de una danza lúdica cargada de gran erotismo."⁶⁸

El trópico al que queremos hacer mención es también más allá de la exuberante naturaleza un trópico-petrolero, y esa particularidad en el *imaginario* venezolano será una contradicción. Por ello, una manera de comprender las creaciones coreográficas en el siglo XX, la reflexionamos desde esa contradicción. El petróleo es abordado aún con dificultad por el imaginario venezolano en la actualidad. De allí que sus acepciones abarcan un amplio espacio donde conviven dos expresiones contrarias: *regalo de providencia* y *excremento del diablo*⁶⁹. Sería esencial recuperar esa memoria para aprender a vivir las diferencias de esta cultura latinoamericana tan afín y divergente con otros pueblos del continente. Los imaginarios imponen un acto de consciencia viva que supone una reflexión, una consciencia de la imagen y una imagen de la consciencia para situar estas características distintivas. Se hace imperiosa la necesidad de plantear un siglo XX en una Venezuela petrolera donde la imagen de este mineral tiene su manera de aparecer en la consciencia y del mismo modo en como esa consciencia es imagen como objeto. De alguna manera, el boom petrolero y todas sus implicaciones impulsarían la danza de forma indirecta, posibilitando el desarrollo periférico que este arte ha tenido a través de luchas por presupuestos y programas oficiales antes de la crisis. Como resonancia a esa corta abundancia, una generación de creadores pudo recibir formación de los maestros más importantes en el mundo de la danza debido entre otras cosas a esa condición universal del movimiento que no tiene barrera idiomática. La danza adquirió connotación cosmopolita inclusive y así como unas pocas naciones, y como herencia

⁶⁷ SALAZAR, Rafael. *El mundo árabe en nuestra música*. "Figuras danzarias árabe-andaluzas en los bailes folklóricos de Venezuela". Caracas: PDVSA, 2000, p.152.

⁶⁸ *Ibidem.*, p. 152.

⁶⁹ ISSA, Miguel; PONCE, Leyson. "El petróleo y el teatro en Venezuela". En: *El Barril: Imágenes del Petróleo*. Caracas: Goethe-Institut Caracas. 2004, p. 59.

de esos primeros pasos, Venezuela tiene en la actualidad una universidad de las artes donde la danza esta incluida como carrera.

A propósito del proyecto cultural multidisciplinario *El barril: imágenes del petróleo* que el *Instituto Goethe de Caracas* en 2004 llevaría a cabo invitando a varios artistas para crear sobre el tema del petróleo y su problemática, se dejó en evidencia que los artistas estaban de espaldas a esa problemática que a su vez los envolvía como cultura petrolera. La actriz venezolana Manuelita Zelwer comentaría de ese proyecto: "casi nadie escribe sobre la verdadera fuente que nos da de comer"⁷⁰. Es importante resaltar que a pesar de esa indiferencia, el boom petrolero propiciaría programas de formación a través de precarias subvenciones a los creadores y creadoras de este arte contemporáneo, siempre trabajando en la periferia como indicábamos anteriormente pero que aún siendo pocas, destacaría al país sobre los de su entorno latinoamericano. Élica Salazar comenta: "Ese petróleo que por tanto tiempo no vemos de tanto vivir en él, para muchos venezolanos no ha sido objeto de amor, de orgullo y, por ende, no ha podido constituirse en objeto de identificación"⁷¹. De este modo, siendo el arte reflejo de una cultura y en nuestro caso petrolera, una forma de eclecticismo fue la base del movimiento contemporáneo como observaremos en las siguientes creadoras venezolanas.

Las coreógrafas que presentaremos en el próximo apartado han sido seleccionadas porque sus poéticas poseen un gran valor histórico-artístico. A contracorriente, irrumpieron en la cultura venezolana posicionando la danza como un arte productor de sentido y conocimiento del cuerpo capaz de transformar el contexto y la cotidianidad desde sus imaginarios y particulares miradas, en el marco de una sociedad preponderantemente machista. La posibilidad de unir en el tiempo cronológico a estas mujeres de la danza bajo el signo de un cuerpo abierto a nuevas significaciones, se hace posible gracias a las aportaciones de Carlos Paolillo, crítico e investigador de la danza en Venezuela, quién reiterará cómo en la danza contemporánea desde sus inicios las mujeres han sido las que han liderizado propuestas innovadoras y nuevos lenguajes, por lo que dialogaremos sobre ese qué y cómo de sus poéticas ha trascendido en la historia de la danza en Venezuela. Asimismo, Barnsley nos aporta otra reflexión sobre las mujeres y la danza en Venezuela que reitera nuestro interés en

⁷⁰ *Ibidem.*, p. 60.

⁷¹ *Ibidem.*, p.60

perfilar una línea histórica del cuerpo entreabierto a las nuevas disposiciones estéticas.

Comenta Barnsley:

Parece que en la danza contemporánea en Venezuela, especialmente en la primera etapa entre 1948 hasta 1970, las féminas, en términos generales, difieren de los hombres en que trabajan en función de desarrollar estrategias que transforman constantemente, en donde el escuchar y reaccionar desde el cuerpo íntimo es más importante que la elaboración de signos físicos, entrenamientos e infraestructuras fijos. Los espacios de las mujeres en Venezuela en estos momentos son más idiosincráticos, vulnerables y cambiantes que el de los hombres, no obstante, y quizás debido a esto, proporcionan contenidos y aportes fundamentales al movimiento.⁷²

Son estas coreógrafas, en orden cronológico: Conchita Crededio, Sonia Sanoja, Graciela Henríquez, Marisol Ferrari, Norah Parissi, Hercilia López, Luz Urdaneta y Nela Ochoa. Sus obras han irrumpido con tal fuerza, que en los imaginarios de la danza venezolana han sido signo de una identidad en la idea de apropiación de un cuerpo desde la memoria, la relación con el presente y en la tarea de construir un destino que han presentado común pero diferenciado. Barnsley en los años ochenta consideró que Venezuela sería un territorio para cultivar su proyecto coreográfico, al apreciar el movimiento de la danza, sus fuentes, sus bailarines y particulares metodologías. Es importante del mismo modo entender ese contexto de la danza moderna bajo la premisa que estamos examinando y comprenderlo desde esas poéticas de las pioneras como ruptura.

3.2. Pioneras de la danza en Venezuela

Las pioneras que vamos a examinar han redimensionado el discurso estético de la danza en la valoración de sus fuerzas ancestrales, los mitos, estudios antropológicos, elementos de la cultura urbana, la condición de la mujer en la sociedad, la presencia de la danza en tanto sujeto de la contemporaneidad, la centralización y la apertura a los nuevos paradigmas *posmodernos* del movimiento; éstas son, entre otras, las características que han liderado estas mujeres creadoras que consideramos; han situado la danza más allá de las formas generando un espacio de experimentación e innovación que es intrínseco a sus producciones coreográficas abocadas a la búsqueda de nuevas significaciones.

⁷²BARNSELEY, Julie. *El cuerpo como territorio de la rebeldía*. Op.cit., 2013, p.101

Varios intentos dancísticos tuvieron lugar en Venezuela antes de 1950; nos comenta Paolillo como Anna Pavlova conmocionó a Caracas en 1917, y como dato curioso señala:

Las crónicas de la época, espontáneas, aunque también agudas en medio de su ingenuidad, reseñaban que, "cosa curiosa el noventa por ciento de los espectadores de la gran bailarina y su compañía eran mujeres. ¿Y los hombres de Caracas en dónde están?" Así lo destacaba Lino Sutil en su columna "Frivolidades". (...) De todo esto y mucho más da cuenta con fervor Carlos Augusto León en su libro *Vivencia de la danza*, que vincula la anécdota de la visita de Pavlova y el comportamiento social que produjo, con la situación social que para la época se vivía.⁷³

Paolillo hace también referencia a intentos primarios de formación que iniciarían en el ámbito de la danza escénica con el establecimiento de Gally de Mamay en los años treinta. Otros nombres penetraron el territorio de la danza escénica como Encarnación López "La argentinita" o Pimpa Crespo que era nieta del general Crespo. De igual manera, encontramos a Steffy Stahl, otra pionera que llevó a cabo en Caracas una gran labor pedagógica trascendiendo con ello los estudios empíricos que existían hasta ese momento sobre el cuerpo. Igualmente comenta: "La presencia en Venezuela de la bailarina austriaca Steffy Stahl a partir de 1938, representó el inicio del proceso de popularización de la enseñanza de la danza, fuera de las casas de las familias socialmente privilegiadas"⁷⁴. A lo largo de los años cuarenta el país tuvo oportunidades valiosas para contactar con creadores y movimientos europeos y norteamericanos, llevando a la nación hacia su modernidad tardía en relación a otros países latinoamericanos, como Paolillo refiere a continuación: "Esta década resultó significativa dentro de la historia de la danza venezolana. Importantes creadores y compañías internacionales llegaron al país, la mayoría evadiendo el conflicto bélico mundial, dejando huella en lo artístico y en lo formativo: Los Ballets de Kurt Jooss, El Ballet Ruso del Coronel de Basil, Alicia Markova, y Anton Dolin, Las Estrellas de la Opera de Paris, El Ballet Alicia Alonso y la bailadora Carmen Amaya, entre muchos otros"⁷⁵.

⁷³ PAOLILLO, Carlos. *Caminos del cuerpo. Una visión de la danza escénica venezolana del siglo XX*. Caracas: Fondo Editorial Iudanza, 2008, p. 9.

⁷⁴ *Ibidem.*, p. 11.

⁷⁵ *Ibidem.*, p. 11.

Lo que presentaremos de cada creadora es lo que interpretamos de su discurso coreográfico como forma de hacer, como poética del movimiento, lo que expone un intrincado recorrido en donde se parte de la premisa que la danza siempre fue asociada a una élite, pero que no obstante las manifestaciones artísticas propias de la modernidad venezolana, fueron para los gobiernos programas de desarrollo cultural. El contexto donde se desarrolla la danza fueron espacios poco contundentes debido a los acertados y desacertados programas de desarrollo que sutilmente fueron desprendiéndose de las élites, fortaleciendo definitivamente el desarrollo de la danza. Por ello, las poéticas a las que nos referimos han determinado en la cultura de la danza una manera de movilizar el cuerpo y su colectivo. Entonces nos detendremos en el ideario de esas rupturas estéticas en cuanto los estilos, enfoques y sistema de relacionar las empatías kinestésicas de sus propuestas con las formas establecidas como cercanía y distanciamiento en la danza. De cualquier manera, este ejercicio permitirá consignar un breve muestrario de resoluciones en torno a cómo el discurso coreográfico de la mujer en Venezuela a respondido a representar teatralmente una forma de rebeldía y nuevos paradigmas sobre la mirada del cuerpo.

A partir de los años 50 Conchita Crededio fue según Paolillo, "la primera bailarina profesional de danza contemporánea en Venezuela"⁷⁶. Esto la situaría como la primera bailarina contemporánea que presentaría el cuerpo con la sabiduría propia de una expresión arropada por signos personales como expresión. Es decir, esta nueva imagen de la bailarina con códigos corporales propios, en el contexto venezolano significaría una primera ruptura con lo que se había visto en la danza en Venezuela en ese momento, como indica Paolillo en ECP1: 0'29'': "En ella se consolidó la imagen de la bailarina contemporánea que era una imagen desconocida en el país". Crededio fue un cuerpo danzante estaría libre de ataduras predeterminadas, por lo menos de las heredadas del *ballet clásico*. Su fuerza expresiva se exponía sin las limitaciones que sugiere el ideal de equilibrio expresivo contenido en la danza clásica. Crededio fue la expresión de un cuerpo autónomo y de gran peso dramático. La visibilidad de un primer cuerpo expresivo sería vital para el nuevo imaginario de la danza. Una nueva textura de la sensibilidad acompañará su trabajo como intérprete desprovista de la técnica clásica, por lo que su movimiento subjetivo modelaría sensaciones y estados anímicos a las disposiciones y requerimientos que el coreógrafo Holguín requería de ella. Ya en este

⁷⁶ *Ibidem.*, p. 20.

punto, la mirada hacia ese nuevo cuerpo expresivo implicaría, un cambio radical de esa visión tradicional. Comenta Paolillo ECP1: 1'30'': "Grishka Holguín centró en ella esa imagen de la mujer dramática, crispada, exagerada, que de alguna manera traía este creador como modelo de la danza moderna mexicana y norteamericana".

Elías Pérez Borjas⁷⁷ dejaría ver que fue una bailarina muy comprometida en su labor por profesionalizar la danza. La inédita visibilidad de esta gran fuerza expresiva abriría en ese momento una nueva dimensión en la interpretación, como primera mujer danzando sus emociones. Iniciaría la consolidación del discurso de la danza contemporánea como el mejor espacio para apreciar los sentimientos sobre las formas clásicas.

Sonia Sanoja (+ 2017) es considerada la primera bailarina y coreógrafa de la danza moderna venezolana con mayor proyección internacional. Discípula de Holguín y, como indica Paolillo ECP1: 2'32'' "Fue co-directora y coreógrafa de La Fundación de la Danza Contemporánea en 1960 con sede en el Museo de Bellas Artes, dándole un perfil novedoso y personal a la creación". Vinculada a investigaciones antropológicas y a la filosofía, revalorizaría la fuerza del cuerpo como materia sensible de una poética prismática, ofreciendo con sus investigaciones nuevas formas para dialogar con la naturaleza. La danza era para esta creadora un medio que la aproximaría a una espiritualidad considerada por ella vital en la existencia del bailarín. Particularmente su trabajo coreográfico estuvo impregnado de un pensamiento profundamente poético y de voluntad de vida y movimiento. Subyace en la idea de esa espiritualidad y naturaleza en Sanoja un territorio de afinidades con Barnsley, porque ambas han meditado sobre la danza estableciendo discusiones en torno a la expresión orgánica, visceral e intuitiva. Sobre su visión de la danza dice la misma Sanoja señala textualmente:

La danza implica una meditación acerca del cuerpo, de ese lugar desde donde se proyecta el transcurrir de nuestra existencia. `El hombre es ese animal singular que se contempla vivir, que se confiere un valor'- nos dice Paul Valéry, poeta que bastante meditó acerca de la danza -. Yo vivo, yo existo y me observo a mí misma viviendo dentro de esta estructura epidérmica que me contiene. Al mismo tiempo el cuerpo me protege, me da concreción, me sitúa en relación a los otros, me ofrece un punto de vista...El cuerpo no es solamente el límite de piel que me resguarda en mi soledad. Es también contacto, abertura hacia los otros y hacia lo

⁷⁷ PÉREZ BORJAS, Elías. *La danza en Venezuela*. Caracas: OCI Temas Culturales Venezolanos, 1968, p. 27.

otro como fuente amorosa de conocimiento. La piel, superficie sensible, es también materia irradiante, sabia, que magnetiza con la danza.⁷⁸

Sanoja va a acentuar en Venezuela los cimientos de una estructura dramática del cuerpo en la etapa temprana de la danza contemporánea que iría desde la más pura abstracción del gesto hasta las descripciones más figurativas sobre el movimiento, fomentando procesos empíricos donde configuraría su cultura escénica como respuesta a la crisis de la narración y la literalidad, como desencanto ante las ficciones dramáticas imperantes y el cuestionamiento de las representaciones tradicionales de la escasa danza que existía. Esa abstracción del movimiento en Sonia implicaría la expansión de las fronteras de la danza. Lo abstracto indicaría una manera de mostrar el gesto y su fuerza gravitacional, desde la consciencia de una memoria instalada en lo ancestral de la materia. En palabras de Paolillo en ECP1: 3'20'': "Sanoja es una bailarina diferente inserta en un tiempo ancestral del movimiento que es lento, denso, y minucioso desde su visión abstracta",

Sonia Sanoja sería desde las premisas expuestas sinónimo de memoria, espacio y tiempo, como la misma danza, pero entendamos esta memoria en el sentido de naturaleza, de significados presentes en el entorno del cuerpo y de la vinculación de éste frente a esa grandeza que la periodista venezolana Rosa Rappa describe como: "En la escena ha estado su cuerpo, en el recuerdo de las visiones anteriores y en la frescura de sus recientes presentaciones, porque Sonia aún conserva vitalidad y esplendor en su energía, más allá de extensiones remedadas en la nostalgia que nada interesan ahora. Sus manos amplias y abiertas siguen queriendo abarcar el mundo de las sensaciones naturales. Allí está su grandeza"⁷⁹. En sus ejecuciones habitaba el aire, y lo hacía a través de saltos que tensionaban la gravedad. Su ímpetu fue primero una fuerza que devino danza y que se alzaba con profundo peso terrenal, después, arrastrando sus ancestros, como comentaba sentía. Cuando tensionaba su cuerpo al saltar, la gravedad parecía perderse, se volvía así signo de una energía libre en el tratamiento de su movimiento y su carga interior. Desde cualquier movimiento de su cuerpo, Sanoja hacía del gesto una intervención que procesaría como suspensión del cuerpo reconociendo su peso, y ese acto de conciencia ya en sí, sería la

⁷⁸ SANOJA, Sonia. *Bajo el signo de la danza*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1992, p.17.

⁷⁹ RAPP, Rosa. "Naturales de Sonia Sanoja, un lenguaje redimido". En: Revista *La danza*. N-17, Abril-junio 1994, p. 8.

poética de una danza que rozaría otras formas de pensamiento. En ese instante nos preguntaremos siempre ¿puede el cuerpo detener el tiempo en una mínima fracción y abrir un espacio donde la danza lo abarque todo? Con Sanoja tendremos siempre ese conflicto con las leyes físicas porque su espíritu danzando trascendió -y hay testimonio gráfico de ello- la acción del subir y el bajar que fue en su movimiento la fluctuación de una existencia solo posible al danzar, mientras volvía en sentimiento la materia suspendida como una escultura de aire, intentando crear un nuevo diálogo con el espacio.

Una inteligencia de cuerpo desbordante circulaba en la danza contemporánea con la presencia de Sanoja, que comenta Paolillo en ECP1: 5'04'': "Tiene como creadora un vocabulario propio e identificable y que logró proyectar de manera muy poderosa en Latinoamérica y Europa, siendo reconocida *como la bailarina del gesto ancestral*". De la misma forma, su estrecha relación con la poesía dejaría entrever su delicado manejo de la metáfora que vibraría con la fuerza que desde la posesión de ese cuerpo que no es uno ni otro conjuga en una sola acción la transfiguración por la que llamamos a ese cuerpo expresivo y rebelde cuerpo entreabierto. Decía Sanoja: "Creo que la danza contemporánea, más que ofrecernos diversión, respuestas cómodas, nos deja en un umbral en una encrucijada de múltiples vías. La lectura de una coreografía, como la de un poema, no es una sola. Danza y poema tienen significados múltiples. Es así como percibimos la coreografía"⁸⁰. Sobre esa imagen dual de danza y poesía en cuerpo viviente, podríamos concluir que conjugó en un sólo lenguaje la danza y la palabra como la mejor manera de hacer del movimiento su mejor instrumento de trascendencia. Afirmación constatada cuando formó parte del proyecto coreográfico Amor Amargo bajo nuestra autoría como propuesta práctica de la siguiente investigación. A sus 84 años, la fuerza ancestral a la que hacemos referencia estaría presente como parte del experimento. Exponer la sabiduría del cuerpo y determinar el origen del gesto en cuerpos con mucha experiencia.

Graciela Henríquez ha sido la exponente de una danza antropológica donde construiría una serie de personajes íconos que materializarían nuevos significados sobre la naturaleza humana y su entorno, exaltando la idea de una conciencia de tolerancia y equidad; pero sobre todo, de alerta.

⁸⁰SANOJA, Sonia. "La danza contemporánea". En: Revista *Imagen*, 100-117. Caracas: Mayo, junio, 1996, pp. 47-48.

Está considerada como una de las pioneras de la danza teatro en Venezuela y comenta Paolillo ECP1: 8'50'': "fue bailarina clásica que trabajó con Holguín adoptando elementos de lo contemporáneo a la visión de danza que elaboraría". Esa integración sería revolucionaria porque la danza y el teatro se manejaban en contextos plenamente diferenciados. Las obras de Henríquez estarían más cerca de lo teatral en su etapa más desarrollada; el movimiento sería sólo un instrumento para crear formas y contingencias a sus personajes que se nutrían de una profunda crítica a la sociedad a diferencia del abstraccionismo de su primera época. Sería por ello inusitada, y siempre polémica, caracterizada por teatralizar el gesto como signo de una figuración y sus implicaciones en la vida diaria, lo que la convertiría en una creadora de aguda reflexión. Nos comenta Paolillo ECP1: 7'13'': "En su temática estuvo en sintonía con los problemas de la mujer en su momento. En un viaje que realizará junto al Ballet Independiente de México, su obra *Mujeres* presentada en el Teatre de la Ville de París recibiría las mejores críticas del momento" Henríquez acercaría sus personajes en movimiento a una teatralidad que empatizaría con la realidad. Por ello, podríamos considerar que su danza poseía la estética de la vida diaria aún compartiendo ciertos formalismos con la danza en su etapa más abstracta, si se piensa en la configuración estética de la danza clásica.

Sanoja y Henríquez propusieron un giro performativo a través de una teatralidad que se resistiría a un ideal de belleza que consideraban había ya caducado, y por la que sería necesario enfrentarse a nuevos impulsos psíquicos y físicos para revelar otras experiencias. Las afinidades y diferencias que podamos extraer de cada una de ellas no contradicen la idea general que contiene la danza en cuanto a movimiento y sentido; por el contrario, le otorgan la complejidad por la que se inserta en la contemporaneidad como arte. Por ello, como parte de esta investigación en la práctica, lo entreabierto lo aplicamos con estas pioneras de la danza, octogenarias, y de cualquier manera han validado dos categorías por la que consideramos el cuerpo entreabierto en la danza debería situarse. La primera referente a una sabiduría del cuerpo cuando juntas y como parte de nuestra solicitud para examinar en la práctica, pudimos constatar cómo la esencia de la danza, cuando la fisicalidad está condicionada a la expresión, recupera como esencia de su vitalidad como arte al extraviado gesto: ese movimiento que condensa y suspende en una forma definida, la carga expresiva por la que la performatividad se sucede como acontecimiento. La segunda categoría recaería en la transgresión como forma

de atrevimiento, cuando volver a la escena y probar con sus cuerpos las nuevas requisiciones que la coreografía podría haber demandado; allí dieron con sus cuerpos, la consagración de un ritual por el que la danza rompería sus fronteras. Fue a través de la coreografía *Amor amargo* en 2016 cuando en la ciudad de Caracas se realizaría esta experiencia. En anexos a esta investigación se puede encontrar información sobre esta experiencia, así como en el blog de la investigación se puede apreciar el video.

En el diálogo que hemos llevado a cabo con Paolillo ECP1: 8'50'' comentaba que:

Sanoja se diferencia de Henríquez en tanto su trabajo no se parece a nada exterior, posee un lenguaje muy elaborado sobre sí misma y su mundo introspectivo, con una manera de trabajar en la periferia y en solitario muy por el contrario de Henríquez, que al proceder del ballet clásico, con una formación sistematizada y nutrida de la sistematización de la danza mexicana, hicieron de Henríquez una creadora más formalista, en oposición a la experimentalidad de Sanoja.

De este modo, consideramos que Henríquez discurriría en un nuevo territorio que integraría la escena y lo performativo como un vital acontecer del gesto porque consideraría que el mejor propósito está en las cotidianas preocupaciones del hombre y no en el refinamiento de sus preocupaciones. Por todo esto, su discurso, sería polivalente en donde su propósito vendría a consolidarse como un proceso de investigación agudo y sin clausuras.

Manteniendo el orden cronológico, otra de las coreógrafas que ha calado en la historia de la danza contemporánea es Marisol Ferrari. De origen uruguayo, y radicada en 1969 en Maracaibo, Venezuela, luego de vivir las dictaduras de derecha propias del sur del continente en ese entonces nos señala Paolillo, en ECP1: 10'52'' que: "Desarrolló el movimiento de la danza contemporánea en Maracaibo, influenciada por una fuerte oposición al esteticismo, haciendo de su danza una propuesta como bandera política y de instrumento de denuncia". Ha sido una creadora preocupada por la formación de bailarines, lo que la ha convertido en una maestra que ha formado en la técnica y con sus composiciones coreográficas que se originan con una particular metodología como indica paolillo en ECP1: 11'34'': "tiene un método de composición coreográfica con estructuras tipo, donde añade elementos identitarios y políticos relevantes".

Una importante generación de destacados bailarines han sido formados por Ferrari, quién también trabaja vinculando sus diseños a las músicas que utiliza como generadora de intenciones para ser corporeizadas. La propuesta musical, usualmente asociada a cantos de protesta o música étnica, configuraría una danza con reminiscencias políticas y sobre todo nos muestra una coreógrafa que intentaría a su vez que la música tuviese su posicionamiento en lo performativo no como acompañante del movimiento, sino como generador de matices en el diseño coreográfico. Cabe destacar la siguiente cita de Monasterios: "Entre las piezas de su repertorio es transparente y exquisita la fundamentada en música barroca latinoamericana; figura en ella cierto tratamiento delicado de las manos que atrapa la esencia misma del barroco; vale la pena disfrutarla; lo mismo *Túpac-Amaru*, música de Del Mónaco, donde el movimiento diseñado para el conjunto traduce con dignidad el sentimiento épico-trágico presente en la música"⁸¹.

Otra relevante coreógrafa es Norah Parissi, quién crearía el primer grupo de danza contemporánea independiente en el país llamado *Macrodanza* en 1972, como refiere Paolillo. Trabajó en el terreno más experimental de la danza en su momento porque incluiría en sus creaciones lo psicológico como un tema inédito en la danza; se podría considerar que fue el campo donde elaboraría un lenguaje asociado directamente al estudio de la psique y sus imaginarios. Es importante resaltar que de sus estudios en New York traería a Caracas la idea de concretar en el contexto venezolano, disímiles estéticas del movimiento. Comenta Paolillo en ECP1: 12'31'': "Influenciada por Alwin Nikolais, propone una exaltación de la hiper abstracción del movimiento, intentando *venezolanizar* toda esa idea americana de la abstracción". Esta enigmática creadora llegó a tomar clases en New York con Martha Graham y en su inquietud creativa reflexionaría sobre la repetición en la metodología tendiente a ser una práctica teleológica de sí misma; por ello la rebatirá priorizando los espacios más experimentales para la vida de sus composiciones como danza más allá de la repetición y de la técnica. Decía Parissi: "Para no sentir vértigo ante tanto cambio, el bailarín debe saberse un peregrino del instante y un agente profético del porvenir".⁸²

⁸¹ MONASTERIOS, Rubén. *Cuerpos en el espacio*. Caracas: Editorial Arte, 1986, p. 94.

⁸² PARISSI, Norah. Citado por MONASTERIOS, Rubén. *Ibidem.*, p. 109.

A su regreso a Venezuela estudia filosofía especializándose en *religiones comparadas*; igualmente incursionará en el yoga entre otras actividades donde esa mirada a la cultura oriental la llevaría a introducirse en la macrobiótica como filosofía de vida. Todo esto perfila a una mujer interesada en el campo psíquico de la danza, aportando con ello una línea de investigación que versaba en la teatralidad psíquica. Hay unos motivos de acción y una interiorización de los actos y esto nos lleva a hablar, no solo de motricidad, sino de psicomotricidad. Paolillo nos dice que se revelaría de manera radical y de extremos y establece una interesante asociación para nuestra investigación cuando dice ECP1: 17'24'': "Para el momento histórico donde Norah esta creando, la danza es muy incipiente, no obstante su proyecto creativo comulga perfectamente con el de Julie Barnsley".

Ampliando esta perspectiva, la idea de un cuerpo entreabierto en Parissi pareciera recaer sobre una teatralidad donde el interés por la acción emocional estaría sobre la idea y la acción. Priorizará en su lenguaje nuevas construcciones que exponían patrones psicológicos y arquetipos escénicos. Es decir que trascenderá lo textual para potenciar los estímulos y las reacciones orgánicas naturales, en clara vinculación con los estereotipos jungianos. De esta forma estrategias basadas en el esquema corporal, espacialidad, temporalidad y postura en franca sintonización con equilibrio, lateralidad y coordinación serían, entre otras, estrategias de un proceso que vincularía fuertemente con la imagen y la plasticidad del movimiento influenciada por Alwin Nikolais.

En Parissi encontramos una fuerte conexión a la psicología del personaje, que implicará la psicología del intérprete. Yacía en el movimiento una perturbación emocional que celebraba el acto de la danza en su acontecimiento emocional; por ello, los movimientos eran libres expresiones o reacciones a perturbaciones psíquicas; lo ritual de su danza sería trasladar todo ese tramado de movimientos a una concepción plástica de extrema belleza; era el movimiento sacralizado del intérprete porque lo consideraría intimidad hecho cuerpo. Paolillo en ECP1: 16'20'' nos dice: "Por primera vez oyes hablar a una creadora sobre el espíritu preocupada por indagar en los espacios de introspección del cuerpo y al estar al margen de los cánones establecidos, fue una creadora fuera de los formalismos, de allí que fue rechazada por los grupos que consideraban a la danza americana como su ideal".

En la valoración exacerbada por los procesos de investigación corporal, más que por los resultados performativos, consideraríamos que para esta creadora la coreografía era una experimentación infinita como ley de vida, los hallazgos eran circunstancias y en ese sentido podría ser difícil comprenderlos. Allí su gran diferencia con los grupos de danza convencionales. Para concluir y sobre este último punto señala Paolillo ECP1: 18'14'': "decía Parissi que: lo importante de mi obra es el proceso, no la misma obra, y no hay Estado que me obligue a presentar lo que considere tenga que presentar, aún recibiendo aportes económicos para ello".

Hercilia López, directora de Contradanza (1973), trabajaría en la experimentación y el proceso como *conocimientos* imprescindibles para el cuerpo y la performatividad. Discípula de Parissi y con influencias de las dramaturgias del cuerpo en ese momento definirá su proyecto como: "Contradanza no es una manera de hacer danza, sino de enfrentarse con la vida. (...) Estamos al margen de los estilos y técnicas de danza. Participamos de ellos (grupos y técnicas) y con ellos en la medida en que tenemos cosas en común: el trabajo con el cuerpo"⁸³. López será la más radical de las creadoras venezolanas; conocidos fueron sus proyectos comunitarios y su especial necesidad de socializar la idea de un cuerpo expresivo en comunidades ávidas de arte y transformación⁸⁴. López, de igual manera, va a estar muy próxima a Barnsley dialogando sobre la danza y la reproducibilidad del movimiento; ambas considerarían que la técnica des-humaniza, es decir, vuelve maquina al cuerpo y se presenta des-almada, sin alma, cuando el cuerpo intenta capturar su espíritu desde la repetición mecánica; cuando la razón busca la belleza sobre sí misma el cuerpo queda atrapado en la ilusión que elabora el entendimiento, y no en su invención en tanto *pathos*. Comentaba Paolillo en el año 2000:

(...), de una investigación rigurosa y permanente, resultado de su irreductible inconformidad, emerge la creación de Hercilia López. Desertora de la danza clásica, deslumbrada algún día por las imágenes de Nikolais, difusora entre nosotros de los postulados de Grotowski y creadora de una galería de personajes

⁸³ LÓPEZ, Hercilia. "Contradanza, danza". En: Diario *El Universal*. Caracas, 9 de abril de 1981.

⁸⁴ Sobre esto señala Monasterios: "También realizan trabajos de participación, en los cuales los miembros del grupo no se "exhiben" ante los demás, sino que conviven con los miembros de una colectividad, estimulan su actuación como cantantes, mimos, danzarines, etc., y progresivamente crean entre todos una experiencia de la que derivan un goce estético. En: MONASTERIOS, Rubén. *Cuerpos en el espacio*. *Op.cit.*, p. 116.

femeninos que comunican verdad, Hercilia López ha abordado la teatralidad en la danza de una manera honesta y singular⁸⁵

Afin a la corriente de Grotowski y Barba, intentaría hacer de su cuerpo, siempre en solitario, la revelación de una fecunda creación coreográfica que tenía la voz de una femineidad que metaforiza las palabras y el movimiento con la convicción de recuperar un nuevo movimiento y otros pliegues corporales; es decir, su sentido como una eterna espera demostrada en su emblemático solo *Amapola*⁸⁶. Comenta Paolillo en ECP1: 24'08'', "sus personajes presentaban estados emocionales de mujeres en soledad, era la dimensión emocional que trataba de mostrar la fragilidad de la mujer". Otra consideración a destacar sería su visión sobre la danza como un espacio para las confluencias. Mantuvo por seis ediciones un Encuentro Internacional de Creadores que organizaba desde su agrupación *Contradanza*, logrando desde la constatación práctica, el flujo de valiosa información que sobre el cuerpo muchos maestros nacionales e invitados internacionales traerían y dejarían en la danza venezolana. Barnsley compartió y se nutrió de esos encuentros con especial atención a las técnicas aplicadas a la danza y a las Neurociencias. Julie Barnsley dice sobre López: "Hercilia creaba espectáculos de calle y en una minivan dirigía excursiones a los campos más remotos de Venezuela en su intento por intercambiar experiencias con los campesinos en los propios espacios (al estilo del *Odin Theatre* y las investigaciones teatrales antropológicas)"⁸⁷.

Su búsqueda estética estaría más ceñida a una experimentación antropológica sobre el cuerpo y la palabra, si se quiere, porque en esos recorridos perseguiría elementos de una corporeidad que retrataría orgánica primero y genuina después en la elaboración de sus códigos teatrales, en clara posición a sus procesos evolutivos y completamente conectada con el

⁸⁵ PAOLILLO, Carlos, "En el territorio de la danza-teatro (II) Europa, el continente signado", En: Diario *El Universal*, Caracas, 20 de agosto de 1990.

⁸⁶ Una de las críticas de danza más importante del New York Times Anna Kisselgoff, comentó sobre esta coreografía: "In *Contradanza*, Hercilia Lopez, its choreographer-director, nonetheless strikes deep with a remarkable bit of social commentary. In two solos, "What Beautiful Eyes You Have" and "Amapola," she is a woman whose reference point is a man who is not there. In the first solo, her body flows from pose to pose in a rocking chair; we see her attempts to please fade into hopelessness and spiritual death. In the other solo, named after a flower with a druglike potion, Miss Lopez uses a hammock as a symbolic prop. Role-playing, shifting emotions upon a mobile face and a body that stretches with yearning desperation or knots itself around the hammock - these elements are distilled into a tough theatrical image. Miss Lopez functions as an actress as well as a dancer. She uses minimal movement and knows how to abstract the essence of the emotion she projects. She can, for instance, suddenly disappear from sight, engulfed entirely in the hammock, a shape that suggests a fly imprisoned in a spider's web". En: KISSELGOFF, Anna. "Dance View; When Festivals Are Passports to the World". En New York Times. Julio 16, 1989. (en línea). <<http://www.nytimes.com/1989/07/16/arts/dance-view-when-festivals-are-passports-to-the-world.html>> [28 agosto 2015].

⁸⁷ BARNSELEY, Julie. *Op.cit.*, p. 104.

entorno. Nos llama la atención que la fisura de su rebeldía la revela en el momento que considerará que la obra debe aportar nuevas informaciones que den cuenta de la vida y movilicen el alma.

Contemporánea a Barnsley, Luz Urdaneta va a ser otra coreógrafa de suma importancia en la danza contemporánea venezolana, porque en la consolidación de su proyecto coreográfico *Danzahoy* junto a sus hermanas Adriana, Claudia y Jacques Broquet dieron el giro a la danza sacándola de la periferia y posicionándola institucionalmente, en el lugar que no había tenido hasta ese entonces. Se podría decir que darían visibilidad a la danza y eso sería de gran importancia como validación de este arte en el campo laboral y profesional.

Las hermanas Urdaneta fueron las que invitaron a Barnsley a Venezuela para fundar *Danzahoy*, y eso indicaría a priori también haber sido un proyecto internacionalista que luego fundamentarán como una característica de su organización, como sería nutrirse de grandes bailarines latinoamericanos y europeos. Con *Danzahoy*, la danza venezolana tuvo proyección internacional de manera contundente en los noventa. Comenta Paolillo ECP1: 26'40'': "Estas coreógrafas vienen a colocar un proyecto que sitúa a la danza contemporánea en el medio de la disputa de la cultura del *establishment*, siendo contemporáneo y apegado a una condición definida como la danza contemporánea latinoamericana".

Destacamos especialmente de Luz Urdaneta su fuerza creadora, que le confería a sus inquietudes coreográficas ese espíritu *dionisiaco* necesario para consolidarse como una gran coreógrafa en Venezuela; emblemática su obra *Momentos Hostiles* en 1987. En otro plano, destacamos de Adriana Urdaneta su fuerza *apolínea* como maestra, conocedora de las estructuras y territorios de la pedagogía de la danza en tanto experiencia práctica y de formación. Juntas, estas hermanas con otro gran intérprete, Jacques Broquet, propiciaron una danza fortalecida en su nivel técnico, interpretativo y de gestión cultural, posicionada esta agrupación como referente en Latinoamérica. Es de hacer notar la participación de otra hermana, Claudia Urdaneta, que en el territorio gerencial perfiló la imagen e importancia de esta actividad también creativa y constitutiva de la performatividad como son la producción y la divulgación estratégica, entre otras actividades de la gestión cultural que realizará en la

danza con la profesionalidad de los gerentes y promotores de países con gran desarrollo en esta área.

Adriana y Luz Urdaneta, al igual que Barnsley, procedían del *London School of Contemporary Dance, The Place*. Y en Venezuela, la esencia de sus búsquedas ha respondido a un reconocimiento identitario en donde interesaban todas estas fuerzas y *sentires* en tanto arte de acción, como bien refería Carpentier, propios de un imaginario que ilustró del *realismo mágico y lo real maravilloso* portentosos ejemplos como las coreografías de *Remedios, La Bella* (1980), sobre un personaje del libro *Cien Años de Soledad* de Gabriel García Márquez, coreografiada por la costarricense Marcela Aguilar, donde Paolillo indica en ECP1: 28'55'' que "La recuerdo como una obra icónica para la danza venezolana por la interpretación que hiciera Adriana", y *Selva* (1981)⁸⁸, como creación colectiva entre otras obras insignes en la danza venezolana.

Del mismo modo, introducirían el *rigor profesional* como estandarte de vida en sus intérpretes, y sobre esto queremos decir que el mínimo detalle en lo performativo tenía una factura de primera. La filigrana del movimiento, los unísonos, las selecciones musicales y la fuerza de sus intérpretes han hecho de este grupo una referencia nacional e internacional en la historia de la danza venezolana.

La última de las coreógrafas de este selecto grupo que transitaría la danza expandiendo sus límites y significados es Nela Ochoa, contemporánea a Barnsley. Una ingeniosa creadora formada dentro de las artes visuales y la coreografía con gran empatía hacia el arte conceptual y el video en la danza, Ochoa ha tenido una visión del cuerpo y el tratamiento de la mujer desde configuraciones tan novedosas en los años noventa que, en palabras de Paolillo (ECP1:33'10''): "Abrió las puertas anunciando el advenimiento de una posibilidad de la danza venezolana hacia la posmodernidad". Igualmente destaca como dato interesante que: "en sus investigaciones llevaría sus videos a la coreografía, es decir, invierte el proceso que usualmente se estipulaba, como era desde la danza al formato video" en ECP1:34'06''.

⁸⁸ Sobre esta obra ganadora de un premio muy importante cita Monasterios la prensa española: "Logra transmitir, con áspera y refinada belleza, la vastedad selvática del mundo, su despertar primigenio, la equívoca frontera entre lo animal y lo personal; la inocencia del instinto". (J. M. Bermejo, Ya. Madrid, 24/3/85). Algunos días más tarde el jurado favoreció a esta obra con el premio único para coreografía, contando con lo que pareció ser el respaldo unánime de crítica y público. MONASTERIOS, Rubén, *Cuerpos en el espacio*. *Op.cit.*, p. 105.

Lo que añadiría Ochoa a la danza sería una poética sobre la imagen y el movimiento en el contexto de una expresión muy experimental que estaría interesada en nuevos lenguajes, y que apuntaría a posicionar la danza en el contexto de las actualidades. De igual manera lo reafirma Rappa, así:

Aunque dentro de poco el término "postmoderno" perderá vigencia, a causa de un desfase con el tiempo, en Caracas se realiza bajo este rótulo un encuentro de maestros, coreógrafos, y bailarines de las más modernas experiencias de la danza contemporánea. En realidad se trata de algunas técnicas que se inspiran en la búsqueda ancestral del principio de los movimientos orgánicos. Son sus modelos las artes marciales orientales, tales como el Aikido, y el Tai-Chi, o la brasileña Capoeira. Aún son marginales y la etiqueta que más les queda es la de experimental.⁸⁹

Ochoa muestra entonces una sobrevaloración de la imagen haciendo de su propuesta estética un contundente producto de su técnica audiovisual y coreográfica, que razona desde las nuevas tecnologías. Se presenta más relevante en la medida en que su producción videoartística culmina como producción coreográfica, lo que acentúa la idea de encontrarnos frente a una autora que lo que persigue al final de las imágenes sería el cuerpo y sus gestos.

Podríamos considerar también que Ochoa se centra en ese afán de perseguir el mejor cuerpo desde otras técnicas y medios, porque va a desarrollar una estética de la transformación videográfica a la coreográfica como un proceso que potencia la idea de que su obra ya no es un objeto para observar como video o film, sino que es un proceso que ha combatido contra todas las posibilidades de reproducibilidad que posee una coreografía y que evidentemente entiende que su obra debería ser apreciada como tal. Es decir, que se ha apartado por una parte de la tradicional muestra de video como registro de la obra, y por otra del uso del video en la obra coreográfica como decorado o mapping, por lo que su poética combina estilos para llegar a la teatralidad que persigue. Sus diseños eran producto de una improvisación sobre el gesto, por lo que inducía al intérprete a trabajar en el fragmento y detalle de cualquier parte de su cuerpo. Esta forma de improvisar desde lo mínimo y no al revés plantearía una innovadora manera de abordar también la danza desde los impulsos articulares más que los musculares. Su campo

⁸⁹ RAPPÀ, Rosa. "Experimentar con el cuerpo". En: *Danza en libertad*. Caracas: Instituto Superior de Danza, 1995, p.52.

visual y tecnológico en la danza así como sus internas y polivalentes posibilidades van a producir escenografías reales, virtuales y momentos coreográficos donde la imagen-cuerpo se fusionan, desdibujando aquella separación entre los formatos de representación que poseen tanto la danza como el video. Ochoa, lograría establecer una forma de cuerpo entreabierto desde las tecnologías elaborando lenguajes multidisciplinares en la danza venezolana. Su estructura gestual -porque trabaja sobre el gesto exclusivamente- un tramado si se quiere matemático por el que sustituye la idea de bailar, haciendo de éste un medio natural por el que el intérprete re-piensa su cuerpo como una programación en red. Sus diseños son redes, y de bits informantes a bits receptivos su obra modula una conciencia que abre la historia en la amplitud de su tiempo haciendo de su propuesta estética una poética del futuro que desentraña del pasado algo perdido.

Una especie de añoranza *posmoderna* posee su coreografía *Topos*, unos seres ataviados con el ropaje del futuro pero que emergen de la tierra -no se sabe cuál y no importa- son pequeños mitos que funcionan como una crítica a la deshumanización con elementos que ya no se cuestiona si son verosímiles o no, porque lo que interesa es trascender la aceptación estética, y esto tuvo una valiosa ponderación en la Venezuela de los noventa en los inicios del movimiento *posmoderno* venezolano en danza. La exacerbada crítica al individualismo de los sesenta generó un descontento que hizo del artista una revaloración de su razón técnica para devenir en tecnología e imaginación de cuerpo y movimiento, o como dice Barnsley: "para dar más vitalidad y apoyo a los ideales del floreciente capitalismo"⁹⁰. Ochoa creó un intersticio en la realidad en la mejor manera de comprenderla como danza del gesto y su performatividad. Consideramos que ha sido una visionaria del movimiento *posmoderno* o contemporáneo de la danza venezolana, teniendo muy presente que cuando a contemporaneidad nos referimos en esta investigación, no lo hacemos como designación temporal en la historia, sino a nuevas formas de producción en la danza que identificamos como performatividad.

Otra consideración que podemos sumar a su particular discurso será el intersticio por donde su expansión de los límites de la danza la refleja como estética de una cultura del cuerpo *ciberdélica*⁹¹, entendiendo ésta como un escape del mundo racional de hoy como los ejemplos

⁹⁰BARNSELEY, Julie. *Op.cit.*, p. 187.

⁹¹ Sobre la ciberdélica Dery dice: "Los ciberianos de Rushkoff repasan todos los tópicos de la cultura ciberdélica, como que el racionalismo y la intuición, el materialismo y el misticismo, la ciencia y la magia están uniéndose. El

de *Comics*, *Topos*, *Caja de Música*, *1492*, *San Joaquín es un gesto*, entre otras. Existe si se quiere una disonancia psíquica que Ochoa restablecería en las imágenes desde una noción de *belleza digital* que le confiera a la danza, cuando ha hecho del video un movimiento del cuerpo, metáforas sobre cotidianidad, identidad corporal y humanidad; por ello, sus coreografías pretendían mostrar un brillo en ese cuerpo propio del brillo de la pantalla. La filigrana de su propuesta es exquisita en términos del cuidado y coherencia del detalle como demandaba del gesto de sus bailarines o performistas.

3.3. Julie Barnsley en Venezuela: ¿una circunstancia o un proyecto?

Una llamada de la coreógrafa venezolana Adriana Urdaneta, compañera de estudios en Inglaterra, para invitarla a Venezuela y formar parte de la agrupación *Danzahoy* como cofundadora cambiará la vida de Barnsley quién vivirá una experiencia desde 1980 donde ese fluir excepcional que la diferenciaba de los otros bailarines por su particular fuerza expresiva le fue reconocido de inmediato. En Caracas encontró su asidero porque apreciará que la danza contemporánea venezolana en esa década de los años ochenta esta fortalecida por su prominente fuerza pasional y apertura a la experimentación de los bailarines, producto indudablemente de una historia plena de arrojados y provocadores experimentos provenientes del legado de sus pioneros y pioneras, asimismo aprecia que la danza esta movilizada por el ámbito internacionalista y la convulsa eclosión de creativos proyectos individuales e institucionales y plataformas coreográficas que posicionarían la danza internacionalmente como serían el *Festival de Danza Latinoamericana*, *Festival de Danza Posmoderna* y *Festival de Jóvenes Coreógrafos*, plataformas éstas donde se formarían los intérpretes-creadores más relevantes con los que consolidaría Barnsley su proyecto coreográfico. Paolillo lo comenta así:

El gran desarrollo de la danza en Venezuela ocurrió en los 80, decenio del denominado *boom* de la danza nacional. Los basamentos formulados en los años anteriores, tanto en lo formativo como en lo creativo, rindieron frutos evidentes a

neopagano urbano Green Fire cree que la "magia de la antigüedad y la tecnología del futuro son sinónimos" DERY, Mark. "Comprender la búsqueda submolecular de la revelación chamánica: ciberica", en: *Velocidad de Escape. La cibercultura en el final del siglo*. (trad. Ramón Montoya Vozmediano). Madrid: Ediciones Siruela, 1998, p. 48.

partir de esta década, signada por el inicio de una sostenida crisis financiera en el país que también comenzó a tener evidencias en el orden político durante los gobiernos de Luis Herrera Campins y Jaime Lusinchi.⁹²

Es precisamente la eclosión creativa de los años ochenta en Caracas la que permitiría una de las propiedades más significativas de la danza como es su apertura discursiva, debido primordialmente, a la experimentación y lo que estas implicarían para el desarrollo de nuevos lenguajes. Existía en esa década la necesidad de dialogar con el movimiento, crear nuevas formas, intentar lo desconocido; había una necesidad por revolucionar la escena no sólo en su espacio de representación, sino en el otro, el espectador también ávido por recibir nuevos descubrimientos. Cuando Sánchez dice que: "La teatralidad es el territorio de la máscara. La performatividad lo es del enmascaramiento, del tránsito constante de la sinceridad a la máscara y de la máscara a la sinceridad"⁹³. Podríamos considerar que en ese territorio de desenmascaramientos, Barnsley y su proyecto coreográfico pretendían esa relación performativa de idas y vueltas emocionales sobre la intrínseca puesta en escena de la obra, es decir que interesarían más los signos que el movimiento devela como puente a un imaginario para agitar los estados de conformismo que denunciaría. El enmascaramiento es la pura esencia del cuerpo presente y desnudo, sin artificios de la escena, la sinceridad que Sánchez evoca: es la de una manera de estar en ese cuerpo entreabierto.

Será de suma importancia para Barnsley como intérprete su primera estadía en Venezuela, porque sentirá cierta libertad expresiva en un contexto de la danza muy intuitivo. En su preocupación por un cuerpo en mayor sintonía a la psique, propiciaría una forma de espiritualidad que sentía se había perdido en el arte del movimiento en Europa y que en Caracas apreciaría como materia natural, por lo que será el escenario de una identificación carnal y psíquica donde comenzará a dar clausura a muchas dudas primarias que agruparía como su gran búsqueda, especialmente en su segunda visita al país suramericano. Comenta al respecto: "Atreverse a comunicar desde la vitalidad y sabiduría del cuerpo a través de creaciones basadas en la acción y en la danza y también con escritos. Que nazcan de la experimentación vital, apoyados en la necesaria investigación teórica, donde hablemos finalmente acerca de las conexiones fundamentales y naturales existentes entre el instinto y el

⁹² PAOLILLO, Carlos. *Caminos del cuerpo*. Caracas: Op.cit., p. 24.

⁹³ SÁNCHEZ, José A. "Dramaturgia en el campo extendido". BELLISCO, Manuel; CIFUENTES, María José y Écija, Amparo (eds.). *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. Murcia: Centro Parraga, 2011, p. 28.

intelecto, entre lo sensible y lo científico"⁹⁴. La primera estadía fue de cuatro años, en los que viviría, por paradójico, la experiencia más internacional de su vida a través de *Danzahoy*, bailando obras de renombrados coreógrafos del mundo como Ana Sokolow (USA), Noemí Lapzeson (Argentina), Marcela Aguilar (Costa Rica) y Doris Humphrey (USA), entre otros muchos, y asimismo de creadores venezolanos con renombre internacional como Carlos Orta, Graciela Henríquez y Sonia Sanoja, obteniendo excelentes críticas como la que hiciera Monasterios al verla bailar *Tangos*, de Carlos Orta, diciendo: "Julie -¡por todos los dioses!-, parece estar animada por un potente fuego interior"⁹⁵.

Refiere Barnsley que por diferencias artísticas insuperables dejará *Danzahoy*, por lo que otra migración en su vida creativa acontecería. De cualquier forma, su ida de Venezuela sería muy breve porque al año regresaría para establecerse de manera definitiva. Podríamos considerar que en ese primer momento en Venezuela perfilará lo que sería su proyecto creativo de cara al futuro. Comenta: "Este país me atrapó desde el primer instante, envolviéndome en su caos, calor y energías que me hacían vibrar y sentirme de manera inédita"⁹⁶. De este modo, este nuevo sentimiento y atracción por el país y su danza la conducirán a profundizar en lo aprendido y vivenciado en Inglaterra y Alemania, y lo que asimilaría brevemente en Estados Unidos.

Desde 1985 hasta 1990, su vida creativa estaría concentrada en dos espacios geográficos, Caracas y New York, tiempo que será muy importante para reflexionar sobre la danza y la necesidad en profundizar, ya con un matiz más definitivo, en el campo de la coreografía, aunado a un beneplácito que sentiría en Venezuela, como bien dice:

Mi enamoramiento con Venezuela fue instantáneo, sin entender realmente nada de la cultura o naturaleza de donde me encontraba; sentía un increíble bienestar; la energía dinámica y profundamente humanista de los venezolanos me conmovía, los espacios naturales de este país me seducían, además el entorno estaba hambriento por recibir nuestros planteamientos artísticos y pedagógicos⁹⁷.

⁹⁴ BARNSELEY, Julie. *El cuerpo como territorio de la rebeldía*. *Op.cit.*, prólogo.

⁹⁵ MONASTERIOS, Rubén. "Danzahoy". En: *Miradas sobre la danza*, 1992, p.188.

⁹⁶ BARNSELEY, Julie. *Op. cit.*, p.109.

⁹⁷ *Ibidem.*, p.108.

A continuación expondremos la segunda parte de la investigación, donde nos centraremos en su proyecto coreográfico *Acción Colectiva* desde el análisis que estableceremos sobre una estética del cuerpo entreabierto y las implicaciones en la danza venezolana.

**Parte II: Julie Barnsley y *Acción Colectiva*: poética del cuerpo entreabierto
y sus implicaciones en la danza contemporánea venezolana**

Parte II: Julie Barnsley y *Acción Colectiva*: poética del cuerpo entreabierto y sus implicaciones en la danza contemporánea venezolana

En la primera parte de la investigación hemos examinado en los Capítulos primero y segundo, la formación y profesionalización de Julie Barnsley, al igual que relevantes episodios de su vida que incidieron en su desarrollo en la danza y que definirían en lo sucesivo el ideal de un intérprete conciente de su cuerpo potencialmente creativo para abordar su obra coreográfica y llevar a cabo una experimentación pedagógica de cara a un futuro que reclamaba siempre nuevas participaciones y significaciones. De igual manera, hemos planteado en el Capítulo tercero, el panorama de la danza en Venezuela desde la *contradanza* como antesala a propuestas transgresoras que han configurado una poética revolucionaria frente a las estéticas modernas del movimiento. Se ha destacado que han sido precisamente mujeres coreógrafas e su mayoría, las propulsoras de esas transformaciones corporales desde finales del siglo XIX hasta el establecimiento de Barnsley en 1985.

Hemos configurado así, una cartografía donde vida y danza se conectan como ideal de un cuerpo que llamamos entreabierto a las nuevas disposiciones creativas de nuestra autora. La razón principal de una poética del cuerpo entreabierto es la que pueda dar cuenta de un hacer coreográfico, no solamente describiendo estrategias sino la que nos pueda dar claves a esa afirmación de nuestra autora donde construye un sentido trascendente porque trabaja en lo que no es posible nominar y que llama "energías enigmáticas" del individuo de vital importancia para moverse en libertad. Hemos delimitado el campo de acción del cuerpo en la obra y a lo que ello pueda incidir en nuestra sensibilidad. Para ello, ha sido necesario habernos adentrado en la dimensión, que hemos establecido en el marco referencial como un *camino* de enseñanza-aprendizaje en donde Barnsley situaría su recorrido coreográfico en Venezuela con unas primeras influencias que perfilarían un modo de hacer en sus investigaciones coreográficas que examinaremos en el Capítulo cuarto introduciéndonos primero en las razones posibles de esa poética del cuerpo entreabierto, donde examinaremos ese diálogo entre los cuerpos de la danza y el sentido que establece siempre como un proceso íntimo y físico, por lo que esta poética como instrumento de comprensión pretende acercarse al ideal de intérprete y danza de nuestra autora entendido como un tejido complejo de interrelaciones. No estamos estableciendo un método de interpretación sobre el objeto de

estudio, sino una exposición de los intersticios por donde ese tejido engrana todas sus partes en su construcción de sentido.

Examinaremos una de sus influencias intelectuales previas a su desarrollo como coreógrafa como fue el proyecto *Der Blaue Reiter* (El jinete azul), que nuestra autora comenta cómo determinaría su poética en la danza. De igual manera, reflexionaremos sobre otras importantes influencias en su poética como: la *nueva danza*, el *Butoh*, las neurociencias, las nuevas tecnologías y relevantes metodologías del teatro del siglo XX, dando cuenta así de un cuerpo y una danza que ha impactado en la escena venezolana entre dos milenios. Son especialmente estas influencias las provenientes de su atracción por el teatro y las corrientes performativas que priorizarán el cuerpo, así como su vinculación con el video artista Goar Sánchez a partir del año 2000, redefiniendo con ello nuevos espacios de representación en su obra.

En afinidad a lo que Louppe dice, que la obra coreográfica es polimorfa por constituirse y reinventarse en cada creación con sus propios códigos dificultando su aproximación, se nos plantea el problema de cómo establecer esa captura de sentido en el tiempo coreográfico de nuestra autora; por ello, dividiremos de idéntica manera, tal como lo plantea en su libro *El cuerpo como territorio de la rebeldía*, en tres etapas creativas su proyecto coreográfico *Acción Colectiva* en el Capítulo quinto. Aproximación que significará centrarnos en cómo ese cuerpo entreabierto se manifiesta y se transforma atravesando los grandes temas o rasgos de su teatralidad. Será necesario, entonces, hacer visible ese modo de hacer y proceder de nuestra creadora desde lo que da cuenta de sus imaginarios y prácticas escénicas.

Por último, en el Capítulo sexto, sería imposible no plantear un *cierre* a estas implicaciones con su proyecto de enseñanza-aprendizaje que implementa desde el año 2008 en la UNEARTE en Venezuela como asignatura multidisciplinaria titulada *Conciencia Exploratoria Corporal*. Por todo esto, un tentativo cierre, sería un *cierre entreabierto*, porque lo examinado, descrito, explicado e interpretado como diálogo entre las polaridades del cuerpo que danza y el que recibe, nos presenta una poética del cuerpo interdisciplinar, como

esa nueva consciencia que nuestra autora mantiene activamente en la búsqueda de esa trascendencia del cuerpo en la actualidad.

4. Poética del cuerpo entreabierto: grandes rasgos

La incursión de Barnsley en la investigación coreográfica la ha realizado sin perder su esencia de intérprete; con ésto queremos puntualizar que los límites de ambas instancias (interpretación y creación) no representarían connotaciones distintas; al contrario, se podrá observar que ese territorio del intérprete-creador le facilitaría el proceso de investigación en medio de esa incertidumbre que supone trabajar sobre lo que el cuerpo aún no ha reconocido como código, como serían sus inquietudes creativas.

Barnsley trae consigo una información como intérprete bien experimentada en la práctica por lo que reconoce la eficacia de algunos impulsos generadores del gesto primordial y los que no. Ello abriría posibles recorridos en su búsqueda, entre los que se destaca el haber abordado la danza desde su núcleo expresivo para validarla como creación en el arte partiendo siempre del mismo problema en sus obras coreográficas: el cuerpo. Barnsley requeriría de algunas características especiales que son las que definen la noción de cuerpo entreabierto que exponemos y que se evidencian en dos vertientes muy definidas: su danza y su pensamiento. Lo que teoriza sobre el cuerpo lo llevará a cabo en un recorrido que divide en tres etapas, donde observaremos la evolución de su pensamiento volviéndose movimiento y viceversa. De cualquier forma sería un acto de entrada a los estratos ignotos de la experiencia de danzar donde considera nuestra autora residen unas energías que no han sido exploradas porque culturalmente hemos sido condicionados a tenerlas reprimidas. Barnsley dialoga con su intuitiva teoría que valida en la práctica como una posible reflexión filosófica sobre su movimiento. Por lo que consideramos es importante el comentario de Bardet que dice: "*Hacer en filosofía un trabajo sobre la danza pone en juego un hacer que no cesa de variar en el curso de su declinación teórico-práctica volviendo imposible el sobre la danza. Hacer filosofía sobre la danza, en el encuentro de una teoría y de una práctica resituadas en sus relaciones, se convierte en hacer filosofía con la danza*"⁹⁸.

⁹⁸ BARDET, Marie. *Pensar con mover, un encuentro entre danza y filosofía*. (trad. Pablo Ires). Buenos Aires: Captus, 2012. p. 23.

Las etapas coreográficas de *Acción Colectiva* dan cuenta clara de esta relación como sería consolidar la noción del intérprete-creador como nueva visión de la interpretación para propulsar transformaciones significativas en la obra desde las premisas orgánicas que le permitirán comprender lo que afirma en la escena con el cuerpo. Paolillo comenta a propósito de la intención coreográfica de Barnsley lo siguiente: "Para ella, la danza ha sido, ante todo, un inaplazable proceso a través del cual ha profundizado con dolor y con negro humor en la interioridad humana, así como en los grandes mitos de la sociedad contemporánea occidental"⁹⁹. Compartimos esta afirmación y la reiteramos, observaremos que el cuerpo corresponde a un aquí y ahora y esa condición efímera inevitable propicia la necesidad de capturar algunas formas físicas recurrentes en Barnsley, donde sería posible examinar como herramienta de su poética el cómo identifica y centra las formas de ese cuerpo en desarrollo constante con sus formas en evolución y donde también será posible examinar los ajustes que Barnsley ejecutaría en la elaboración de su nomenclatura. Esto derivará en nuestra investigación en precisar aquellas categorías que dan cuenta de un cuerpo en equilibrio, con sus capacidades coordinativas y su tonicidad muscular integrada a un complejo estudio sobre los efectos de la respiración y la intencionalidad de esos nuevos códigos generados.

La poética del cuerpo entreabierto la apreciaremos desde tres instancias muy definidas: signicidad, liminalidad y dramaturgia. En el primer período, que consideramos era el de la semiotización del gesto a través del bajo abdomen como canal expresivo, la idea del intérprete creador y el derrumbe de la *cuarta pared*, definirán una performatividad que arremeterá los tradicionales códigos de la danza en la década de los ochenta. En la segunda etapa, observaremos que será el período potenciador de ese cuerpo creador a través de las estrategias de improvisación con vinculaciones dramaturgias propias de una violencia constatada en la sociedad donde se lleva a cabo la experiencia lo que significaría que violencia y rebeldía serán sinónimos de una realidad y no de una ficción; y por último, una tercera etapa completamente inmersa en discursos donde la danza y el teatro serán los puntos de convergencia entre el cuerpo, el texto y la escena en una estrecha vinculación con las nuevas tecnologías.

⁹⁹ PAOLILLO, Carlos. Citado por BARNSELEY, Julie. *Ibidem.*, p. 5.

Esta poética o forma de hacer plantea el peligro por el que podríamos deducir a priori una respuesta insuficiente basada únicamente en la descripción de la obra coreográfica de Barnsley y no en la captura de su trasfondo. Para que tenga sentido este análisis, debemos a nuestro parecer, revelar lo entredicho del gesto, precisar los orígenes y estar atentos a los límites de lo posible que nuestra autora estará intentando traspasar. Lo que si es evidente en este tipo de creación en la danza es que al ser una propuesta de autor, el mismo sello implicará un proceso de largos años de investigación, pero sobre todo de construcción de lenguaje coreográfico. Comenta Paolillo:

La creación coreográfica es un proceso de largo aliento y de búsquedas sin concreciones finales y definitivas. El lenguaje habla por el coreógrafo y su desarrollo es una meta que solo pocos logran alcanzar. Combinar pasos y estructurar frases de movimiento con cierta habilidad y oficio resulta insuficiente para el logro de un vocabulario que identifique plenamente a su autor, y no trae consigo la configuración de una obra. Tener algo que comunicar es necesario, hacerlo con autenticidad es imprescindible¹⁰⁰.

Esta cita resalta el desarrollo del lenguaje coreográfico como un asunto de búsqueda indefinida y esa es la clave del discurso estético. En el cuerpo y sus resistencias lo entreabierto nos permitirá configurar una primera conceptualización sobre ese fondo tan difícil de capturar donde se concentra su teatralidad. Por otra parte, a esa idea de lenguaje también debe sumarse el sentido que emerge en la obra y que esta sustentado en el movimiento hilando espacios tanto centralizados en el cuerpo como en su periferia. Eso es el tejido dramático, la creación de espacios interconectados. Decía Sanoja: "Si un cuerpo hace resistencia, el espacio se crea"¹⁰¹

Observamos que el intérprete para Barnsley como primera condición debe partir de una resistencia que nuestra autora sectoriza para semiotizar, con ello ha podido fraccionar un cuerpo que expresa en todas sus divisiones una idea global de unidad. Este proceso de convergencia de polaridades del afuera y el adentro sintetizan la dialéctica de una fuerza que Fischer-Lichte percibe como *distanciamiento* con el sí mismo en la interpretación y que citando a Plessner, dice:

¹⁰⁰ PAOLILLO, Carlos. "Discursos de maestros". En: Diario *El Nacional*. 19 agosto 2015.

¹⁰¹ SANOJA, Sonia. En: *Duraciones visuales*. Caracas: Montana Gráfica, 1963, p. 18

En opinión de Plessner en esta singularidad se expone la distancia esencial del hombre con respecto a sí mismo, razón por la que ve en el actor la condición humana simbolizada de una forma singular. El ser humano tiene un cuerpo que puede manipular e instrumentalizar como cualquier objeto. Al mismo tiempo, sin embargo, *es* ese cuerpo, es un sujeto-cuerpo. El actor, al salirse de sí mismo para interpretar un personaje -en el material de la propia existencia-, apunta expresamente a la duplicidad y a la distancia esencial que fundan ese mismo personaje. Para Plessner, la tensión entre el cuerpo fenoménico del actor y su interpretación de un personaje es la que le confiere a la realización escénica su profundo significado antropológico y su especial dignidad.¹⁰²

Barnsley, particularmente en su primera etapa, el cuerpo lo trabajará desde la posibilidad de simbolizar sus afectaciones y donde esos precisos códigos son susceptibles de ser un recurso performativo; es decir, que el sentido de la obra primeramente sería ante todo un asunto de cuerpo, y ello implicaría la necesidad de plantearse ese cuerpo-creador como un ente transformador. Eso permitiría una aproximación diferente al propio cuerpo desde otras estrategias creativas y orgánicas. Sobre esto comenta; "In recent years the principals of somatic education and yoga have been of great interest to me, not only as an inspiration and a means of providing many broken dancers with new tools to enable a new appreciation and appropriation of the body, but also to apply these strategies of reflection and practice for any body - for every body"¹⁰³

En el cuerpo Barnsley va a centrar su composición como escritura; por ello debe organizar una suma de tensiones porque éste en ese estado de lo entreabierto es lo que sostiene toda la intención. El movimiento, como hilo conductor de esas tensiones, será organizado desde una intencionalidad donde en esencia detona lo que será la coreografía y su teatralidad, donde intervienen otros elementos ajenos al cuerpo como la música en primer orden. La composición en Barnsley estaría situada primero en el cuerpo, porque allí realizará su escritura y eso será muy importante en el desarrollo de su proyecto coreográfico, observaremos su idea de composición manifestando una serie de transformaciones como ejercicio creativo en la medida que va en construcción de una lógica. Las primeras pautas serían kinestésicas y cada bailarín comenzaría a desarrollar su propia conexión para establecer luego empatías con otros cuerpos y con los elementos externos a la obra en ese momento.

¹⁰² FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. *Op.cit.*, p. 158.

¹⁰³ BARNSELEY, Julie. "Body in crisis". Revista *Antropología del cuerpo*. Salamanca: N-0. julio-diciembre 2015, p. 148.

Barnsley, desde los años ochenta, va a ponderar con mucha fuerza el trabajo de composición en el cuerpo, porque allí precisamente entenderá el valor de la escritura como lenguaje corporal en la danza. De ese modo, cuestionará el balance hacia los elementos externos al cuerpo, porque consideraba conducirían la coreografía al espectáculo y eso, como resistencia, a nuestra autora no le interesa. Igualmente resaltamos que esa oposición a los elementos externos a la obra en Barnsley era intensa cuando observaba que no existía trabajo de cuerpo, porque bien reconocía la importancia de esos elementos escénicos, pero siempre comprendiendo que tenían que estar supeditados al trabajo del cuerpo como su instrumento mayor y que sería el centro de todas las cosas en la coreografía.

En relación a la signicidad Fischer-Lichte hace una importante referencia diciendo que sería un asunto de ida y vuelta en donde lo múltiple es uno y lo unitario es lo múltiple. Intentando trasladar esa indicación a nuestra autora, observamos que la manera de asumir este giro performativo en la escena será trasladando la fuerza del gesto promovido por impulsos orgánicos que definirían un tejido dramaturgico como hiciera con los movimientos de resistencia y contracción en su coreografía *Rope* en 1999. Estas fuerzas encontradas en el abdomen de sus bailarines era lograda por una compleja integración del adentro y el afuera del cuerpo donde todos los elementos tanto psíquicos, físicos y de acompañamiento como el vestuario, la música y la iluminación, entre otros, conformarían su unidad escénica que ante todo era cuerpo en movimiento. Como experiencia estética, el bailarín estaría liberado de una conciencia que ha estado siempre presente porque se ha heredado como un control. La idea de lo performativo aludirá desde este cuerpo no en la ilustración de una representación escénica sino a su sentido como acontecimiento para ser vivido por todos los que presencian y son por ello parte de la obra. Comenta Fischer-Lichte: "Con la metáfora del contagio vuelve a dejarse claro que cuando hablamos de experiencia estética en el contexto de una realización escénica no la referimos a una obra, sino a lo que surge a partir de aquello que acontece entre los que toman parte de ella. Por eso, en este caso, es más importante la emergencia de lo que ocurre, y aún mucho mas importante que los significados que se le pueden atribuir"¹⁰⁴. Óscar Cornago¹⁰⁵ por su parte, indica otro elemento que consideraremos importante en el momento de examinar las etapas coreográficas de Barnsley desde esa emergencia que alude Fischer-

¹⁰⁴ FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. *Op.cit.*, pp. 73-74.

¹⁰⁵ CORNAGO, Óscar. "La teatralidad como crítica de la modernidad". En: *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 15-17, 2004-06, p. 249.

Lichte para dar cuenta de ese cómo y qué de la poética del cuerpo entreabierto vinculado a una búsqueda de significados y se centra en la representación, el momento de la ficción o "dinámica del engaño"; donde el hacer en lo performativo residiría en esta distancia entre lo que se ve y lo que se percibe, es decir, donde el cuerpo sería la medida de todas las cosas.

En su obra *Moonlight and roses*, Barnsley privó a los bailarines de la visión con vendas en los ojos buscando con esta dificultad que danzaran en el límite y el riesgo. Esta experimentación produciría como parte de su poética. La geometría espacial definida únicamente por el sentido del tacto y no de la vista, permitiría a los intérpretes en completa ceguera atravesar el espacio escénico volviéndolo emergente por lo que una nueva cosmovisión performativa se encarnaba con esas acciones. Profundizaban así en percepciones extremas entre impulsos indeterminados para la razón. En este ejemplo, los cuerpos eran espacio y divagación, funcionaban como reciclajes de diversos referentes en búsqueda de nuevas receptividades.

La poética de Barnsley delimitaba las zonas de legitimación del cuerpo del intérprete con el receptor. Las posibles significaciones poseían otro tipo de pensamiento: era un acto de comunicación artística y social sumamente interactivo y en esa esfera semántica Barnsley concentraría las tensiones del interpretar-crear-representar como umbral de libre interacción entre lo que se presenta y lo que se recibe en la revelación de ese cuerpo en su proceso. Transitaría desde la signicidad a lo teatral como organismo en movimiento, energía vital que asociamos a ese *acontecimiento* porque el cuerpo entreabierto sería un cuerpo performativo.

Barnsley manifiesta una forma de participación de la imaginación como experiencia sensorial donde el gesto es el eje de la composición haciendo posible un campo crítico por el que su poética abría el horizonte del cuerpo, examinando no solamente esa imaginación y las experiencias sensoriales no como resultado sino como acción. Se trata como llama Louppe de un propósito anticipado donde derivaría la obra siempre vinculada a la trama de un cuerpo que organiza su primera intencionalidad. La poética, por otra parte no es el propósito que mencionamos sino lo que deriva de sí mismo y se va descubriendo en el propio proceso, por eso decimos que evoluciona a la par de su progreso.

Esta poética se mueve con la evolución coreográfica de nuestra autora porque cada obra representa una experiencia de elaboración tanto de técnica como de composición propia que apreciamos esta influenciada por la danza neoexpresionista alemana cuando dice en una entrevista al bailarín David Zambrano: "Ese punto es importante, porque tú sabes, cuando se origina la danza alemana, ellos decían que cada idea, cada concepto en la danza debía tener su técnica particular"¹⁰⁶. Si el tema se presenta como anticipación de un propósito originario donde imprime su sello de autoría, bajo este signo neoexpresionista Barnsley configura un imaginario que a diferencia de otros lenguajes afines a la danza-teatro su diferencia recae en el poder referencial que su tema y propósito desencadenarían desde la memoria afectiva y su necesidad por trascender la técnica a nuevos territorios. Es una poética que al no ser un *modo de hacer* desde la repetición, parte del conocimiento adquirido por nuestra autora en sus inicios y de un proceso de adaptación con la misma evolución que sufre. Louppe sobre la poética de la danza a manera de introducción dice que: "es el conjunto de las conductas creativas que dan origen y sentido a la obra"¹⁰⁷, y en esta línea de ideas, Barnsley intenta presentar no sólo los instrumentos de análisis de la obra, sino que muestra lo que sería posible transformar con el sentido que construye, lo que se expande como resonancia en este arte de difícil captación y que en su caso, es originario a una partitura corporal que es única a cada bailarín. Esta transformación será el mecanismo donde suceden las significaciones como *acontecer* de una experiencia que se expone desde la piel y el espíritu hacia la percepción que en suma define la actividad de la acción performativa. Lo que se transforma entonces es una actividad que acciona y atraviesa el campo crítico del creador y su representación en la escena siendo esto su esencia poética. Louppe ya de manera más explícita dice:

No obstante, en un sector de expresividad todavía confuso y mal explorado por los saberes estéticos, la danza concierne tanto a la ontología como a la filosofía del arte. Conciérne al conjunto de las ciencias humanas. En este sentido, lo esencial de la poética en danza sin duda tiene que ver no tanto con un planteamiento estético, que es el nuestro, como con los saberes sobre el movimiento y con los modos de análisis que lo observan, con sus funciones y finalidades. La cinesiología, los distintos métodos de análisis del movimiento, son para el estudio de la danza más indispensables aún que la lingüística para los estudios literarios. Por lo tanto, con esta iniciativa de *poética* ocupamos tan solo un pequeño rincón en el conjunto de los saberes coreográficos¹⁰⁸.

¹⁰⁶ BARNSELEY, Julie. "David Zambrano, mover el imaginario a través del cuerpo". En: Revista *Movimiento Danza Escénica*. Caracas: FJC. N-3. julio 2004, p. 17.

¹⁰⁷ LOUPPE, Laurence. *Poética de la danza contemporánea*. *Op.cit.*, p. 23.

¹⁰⁸ *Ibidem.*, p. 25.

En esta perspectiva, recogemos eso que indica Louppe como "pequeño rincón", por lo que nuestra poética explicaría el territorio de ese cuerpo que llamamos entreabierto en la obra de nuestra autora y dentro de los límites infranqueables de una danza que ameritaría con urgencia, como bien señalan diversos enfoques de aproximación al análisis del movimiento tan siempre incierto. Nuestro cuerpo como estudio al ser un cuerpo entreabierto plantea una des-vectorización en esa unilateralidad tan característica de la danza, donde el bailarín solo representa y ejecuta formas. Lo entreabierto, en nuestro caso, concede una bi-direccionalidad donde el cuerpo se trasluce a las disposiciones psíquicas de ese intérprete creador y a la interacción que sufrirá la obra con un espectador que espera ser trastocado. Se hace necesario priorizar, por lo que observamos que en su primera etapa coreográfica concebiría la idea de ese intérprete-creador despojado de los códigos de la repetición, y en plena integración con otros. Todo ello conduce a una particular *catarsis* que describe como un: "Proceso más dionisiaco y complejo en el cual ocurre una especie de simbiosis entre el público y los actores, donde internalizarían las emociones representadas, provocando un sentido de comunión y ritual basado en estas energías, causando una especie de *transformación* dentro de la psiquis de todos los involucrados: así abordamos nuestro particular proceso de catarsis"¹⁰⁹. Establecerá como propósito esencial en sus investigaciones en esta primera etapa la reivindicación del cuerpo improvisando nuevos movimientos alejados de la codificación técnica tradicional, abriendo así la compleja discusión sobre la pertinencia de la técnica en la creación y acentuando la suya tan particular. Vale acotar como ejemplo lo que en Cuba la bailarina Alicia Alonso decía, que aún cuando interpretara el ballet clásico no estaba presa a ello y lo comenta así: "La técnica del ballet clásico es, según mi concepción, un medio y no un fin. Es una forma de entrenamiento que, si es bien concebida y aplicada, debe capacitar al bailarín para interpretar luego todas las formas. Mi concepción es más amplia, que significa para mi la danza toda"¹¹⁰. Este cuerpo expresivo será un nuevo espacio autorreferencial, intentado trascender la re-producción en la danza o mimesis, por una *construcción psíquica* del movimiento, donde considera reside la trascendencia del intérprete. Por último, la manera como obras como *Rainbow dance* y *Rope* romperían con la *cuarta pared* del teatro, o *pared invisible* como llamaba Diderot, intentando relacionar de manera más directa el plano de la

¹⁰⁹ BARNESLEY, Julie. *El cuerpo como territorio de la rebeldía*. Op.cit., p.171.

¹¹⁰ ALONSO, Alicia. *Presencia Latinoamericana en el Ballet Mundial*. Compilación de textos de Alicia Alonso. Caracas: Fundación Imprenta de la Cultura, 2008, p. 24.

ficción con la realidad en un mismo plano, porque le interesaba a Barnsley presentar su obra como un asunto de la cotidianidad para ser ficcionada, recordándonos también aquella expresión donde Bretón decía que lo maravilloso de lo fantástico era que nada existía porque todo es verdad, lo que nos lleva a una primera consideración como será identificar los espacios inter y transdisciplinarios que se mueven como problemática coreográfica y que, como ejercicio de concreción abarcamos en los siguientes rasgos y etapas coreográficas.

4.1. Cuerpo y signo

En el seguimiento de este cuerpo entreabierto, en su primera etapa, Barnsley se posicionaría de dos centros esenciales: el bajo abdomen y las contracciones isométricas, concéntricas, excéntricas y estáticas, así como del sistema respiratorio, resaltando una integración de ritmo y fuerza a través de una particular exhalación que acentuaría esas contracciones pélvicas en el bailarín, y que en el bajo abdomen funcionarían como canal expresivo, siendo el espacio intersticial donde se encarnarían las imágenes a través de una misma forma pero con diversas densidades para ser proferidas como danza si era posible de ser calificada en su momento así por las taxonomías tradicionales. Configuraré Barnsley un primer signo que concentrará las formas físicas de la psique y que retroalimentaría lo que Fischer-Lichte denomina *autopoiesis del bucle*¹¹¹ suscitado entre intérprete y receptor. La relación de esa contracción con la exhalación de aire sería el binomio donde para nuestra autora una nueva y posible re-organización de los estados naturales del cuerpo fuese posible para generar de por sí, un gesto dramático. Dice al respecto:

En el afán de amplificar las posibilidades perceptivas del cuerpo, a través de su historia Acción Colectiva ha utilizado e incorporado dentro de sus procesos estrategias extraídas de investigaciones corporales provenientes de tendencias dancísticas (convencionales y no convencionales), teatrales, terapéuticas y científicas tanto del Occidente como del Oriente. Impulsamos y creamos prácticas en donde el cuerpo experimenta no solamente estados de armonía, fluidez e integración (tanto espiritualmente como a nivel fisiológico y anatómico) sino también en donde conscientemente rompemos y reordenamos estos estados naturales del cuerpo¹¹².

¹¹¹ Cfr., FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Op.cit., pp. 321-357.

¹¹² BARNSELEY, Julie. *El cuerpo como territorio de la rebeldía*. Op.cit., p.138.

Va a concentrar una serie de informaciones provenientes de sus maestros y tendencias del movimiento, así como de otras disciplinas aplicadas al cuerpo; con ello, intentaría reunir las afinidades de esas informaciones que la conducirán siempre a la necesidad de un movimiento genuino y cargado de veracidad en su investigación. Por esto, el bajo abdomen en contracción será más que una forma corporal, será su manera de establecer una conectividad inmediata con el plano físico y mental produciendo el efecto de un cuerpo que respira y se mueve con acento dramático. Esa contracción funcionará como una emanación de imágenes que inducirían un estado de trance escénico, estado donde el bailarín conectaría con su cuerpo y su mente produciéndose una especie de despojo de las formas codificadas y pre-establecidas. Del mismo modo, la importancia de entender esta contracción deberá asociarse a la acción que la exhalación profundizaría en la concavidad como forma en el área abdominal, siendo de cierto modo una pulsión que reverberaría en todo el cuerpo porque produciría con el vaciamiento de aire un relevante cambio emocional, *un sin aire* donde aparecerá la tensión corporal del intérprete “ahogado” por los sentimientos. Esto nos conduce a la idea que, para nuestra autora el bajo abdomen tiene la fuerza de la *autopoiesis* y el poder de una significación repartida en diferentes músculos abdominales produciendo fuerzas particulares según cada contracción era sugerida porque siempre, en esa incesante búsqueda, nuestra autora perseguía lo que Fischer.Lichte llama *esteticidad escénica*. Observamos como por ejemplo la contracción isométrica sería una de las más utilizadas por sus bailarines en *Rope*, especialmente en el trabajo con las sillas como se puede apreciar en el video en la web donde los cuerpos sin movimiento, aplicaban una fuerza interna que confería potencia al músculo. Luego, y por consecuencia, las contracciones repercutían como acciones repetidas percusivas que las tornaban en formas concéntricas, y por último, las contracciones excéntricas donde el movimiento era contenido por músculos que se opondrían a la acción central acentuando así una resistencia hasta el agotamiento.

En ese punto del trabajo logrará con todos los elementos de la escena como la música, el video, el vestuario, y la empatización kinestésica de sus intérpretes, la unidad performativa donde consideramos subyace la necesidad de oponer a una realidad que se desvanece, ideales de una corporeidad liberadora y transformadora.

Las contracciones pélvicas son primeramente impulsos kinestésicos, por lo que observamos también que el abdomen corporizaba las acciones físicas o imágenes de un movimiento que tenía su origen en la sensopercepción y la memoria, intentando siempre hurgar en una conciencia trascendente en el tiempo y que Damasio, el neurocientífico más influyente en Barnsley resume así: "un sentido del pasado individual y del futuro anticipado"¹¹³. Por ello, lo primero que tenemos que relacionar para comprender como procurará Barnsley sus significaciones en el movimiento, será en el cómo sucede orgánicamente la contracción en el bajo abdomen. Como primera explicación podemos iniciar diciendo que la línea de atención de esta acción abdominal partía de una profunda resistencia que vinculaba con la exhalación. Respiración visible y movimiento eran ya una imagen escénica. Lo que pretendía entonces con esa expulsión de aire era un vaciamiento que va a liberar al bailarín de cualquier código pre-establecido, sea por inercia o por conciencia como bien inducía Barnsley, y ese vaciamiento debía ser una conexión con un punto neutro que en el cuerpo lo proponía nuestra autora de forma cóncava; una alusión metafórica a la posición fetal. Anatómicamente Barnsley lo explica como el movimiento que el coxis debe realizar hacia el frente, buscando conectarse con el ombligo, y como consecuencia de esa acción se separarían las vértebras del área del sacro. Las vértebras lumbares también se extenderían pero allí no había una causa intencionada sino una resonancia como efecto que Barnsley incitaba con imágenes relacionadas al pasado de cada intérprete. Va a tener claro que la mente recibe y transmite información, y ambas instancias tienen que ver con impulsos, sean estos sensoriales cuando recibe y motores cuando transmite; de este modo, el campo de una contracción era la integración de la sensopercepción cóncava como respuesta motriz. La respiración será utilizada para transformar estados emocionales y sentimientos como un proceso hasta ritualista sobre la energía y el equilibrio de manera muy conciente. Controlar la respiración suponía un estado avanzado de consciencia y ese era el punto que nuestra autora necesitaba para profundizar en su danza. Sobre ello señala:

Pareciera que el oxígeno y el correcto alineamiento ayudan a liberar las tensiones dentro del cuerpo, permitiéndome así que las vías neurales en el cuerpo, subcorteza y neocorteza, estén totalmente abiertas y conectadas entre sí. En estos momentos, mi estado mental previo, que era excesivamente racional y práctico

¹¹³ DAMASIO, Antonio. *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*. (trad. Joandoménech Ros). Barcelona: Crítica. 2005, p. 85.

(debido quizás al exceso de energía en la neocorteza y escasa energía en la subcorteza), se transforma¹¹⁴.

La contracción para Barnsley era más próxima a la de Graham y por tanto se opondría sólo como forma a la de Cunningham, que la expresaba más como una curva sin sentimientos. Es de hacer notar la importancia que esta región (abdomen y columna vertebral) funcionaba como el centro motriz que resguarda a la médula espinal y que es la encargada de transferir todos los estímulos que recibe, área de mucha atención para Barnsley que consideraría esta relación como un asunto esencial de mente y cuerpo donde surgiría precisamente su lógica escénica.

Iniciaba con un ejercicio simple de identificación para examinar qué posible conjunto de significaciones podrían ser atribuidas a esa parte del cuerpo como centro expresivo; de igual manera, establecía un inventario de las subpartes del cuerpo que acompañan lo que allí sucede como impulso sensoperceptivo y motriz, como sería la correlativa integración con una exhalación profunda y sectorización del abdomen. En este orden, Barnsley establecería la semiótica de ese bajo abdomen y la significación que desde su lógica escénica ejercía, interrelacionando la totalidad de un cuerpo a través de empatías kinestésicas con otros cuerpos intentando comunicarse entre ellos en pos de la trascendencia de su sentido, que será en cierta manera su búsqueda esencial como bien indica Cornago acerca de ese sentido en la escena:

El mecanismo semiótico de la representación se desarrolla en el espacio de lo visible, ahí se sitúan los significantes y los significados. Conviene, por tanto, no confundir el espacio oculto con el espacio signifiante, por un lado, Cuando hablamos de representaciones pensamos en los productos representados, en las imágenes o escenas construidas, pero cuando aplicamos un enfoque teatral lo que se pone de manifiesto es el carácter procesual de este mecanismo, su funcionamiento interno, y es ahí donde hay que encontrar su sentido¹¹⁵.

Esta zona en su necesaria implicación con la realidad, era susceptible a los estímulos que el contexto confería a todos los que integraban el proyecto. En esto Barnsley va a atender lo que Artaud decía como: “no es en la escena donde hay que buscar hoy la verdad sino en la

¹¹⁴ BARNSELEY, Julie. *El cuerpo como territorio de la rebeldía*. *Op.cit.*, p. 65.

¹¹⁵ CORNAGO, Óscar. “¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad”. *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*. No. 1, agosto. 2005, p.7.

calle”¹¹⁶. Por ello, la contracción no era sólo una forma ejecutada con exhalación y extensión de la columna, sino un canal para que cada intérprete resignificará su particular mundo y se apropiara en ese continuo canal expresivo de nuevos significados. Se cumple de alguna manera la necesidad de hacer de ese nuevo movimiento la expresión de un equilibrio entre fondo y forma o cuerpo y psique, y nuestra autora es conciente por otra parte del poder que ese movimiento puede tener si logra ser captado y a su vez tuviese sentido y permanencia frente al espectador. Ese era el desafío mayor al crear con esas nuevas formas, porque los códigos preconcebidos ya tenían un sentido de permanencia en el colectivo acostumbrado y conocedor. Barnsley, agitaría ese hábito de observar la danza porque la innovación suele arremeter primero para constituirse después. Observemos lo que dice la coreógrafa Humphrey con este ejemplo:

El necesario sentido dramático y la capacidad para captar y retener una forma total. Para ello se requiere evidentemente una naturaleza emocional que responda a la situación y al desarrollo dramático expresado mediante una línea argumental o en términos más abstractos. Por consiguiente, la persona indolente e imperturbable no está destinada a ser un gran coreógrafo ni un ejecutante. Pero la personalidad emocional debe ser contenida por una objetividad indispensable que no permita que el sentimiento desenfrenado empañe o disipe la forma total¹¹⁷.

Pareciera que esta observación confrontaría a Humphrey con la danza contemporánea, pero la hemos reseñado porque más bien reafirmaría lo que exponemos en la poética coreográfica en Barnsley, ya que en esencia al ser la búsqueda del gesto primordial el centro de su escritura signica, será siempre su objetividad escénica que llamamos lógica porque este nuevo código en el abdomen tengamos siempre presente que forma parte de su discurso coreográfico. En su primera etapa enseñaría primero a sus intérpretes el cómo en esa contracción es esencial conectarse con estados anímicos y a pesar de ser un ejercicio de difícil captación porque no es una repetición o calco de una forma sino sentir con mover, porque ya de facto rechazaría la repetición habitual instaurada en la danza. La contracción no tiene un principio ni un fin como límites de la forma, como primera actividad se adaptará a cada bailarín y a su dimensión interpretativa. Uno de ellos de gran importancia para los bailarines fue vivenciar que existían otras sensaciones psicofísicas almacenadas y en letargo prestas para

¹¹⁶ ARTAUD, Antonin. *El teatro y su doble*. (trads. Enrique Alonso y Francisco Abelenda). Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1964, p. 79.

¹¹⁷ HUMPHREY, Doris. *El arte de crear danzas*. (trad. L. M. Caprioli). Buenos Aires: Editorial Eudeba, 1960, p. 22.

ser removidas. Las neurociencias suelen definir las como *cenestésicas*. Centrada en esta parte del cuerpo, Barnsley considerará la necesidad de aplicar ciertas imágenes que repercutían en la idea de vaciar el cuerpo de aire. Con ello lo que pretenderá era una marcada exageración de la contracción que no sólo involucraría la línea alba y el músculo recto del abdomen como sucedía con Graham; nuestra autora profundizará en los músculos oblicuos interno y externo y en el músculo transverso con base en el ligamento inguinal por lo que la contracción no tenía como forma una determinada pose; por el contrario, todo mantenía un movimiento que proyectaría la sensación de que en cada contracción el bailarín se sumergía en su centro. En la siguiente figura¹¹⁸ podemos observar una vista de los principales músculos que actúan sobre la columna vertebral, nos interesa el punto D, donde podemos observar las líneas de tracción donde contraen los músculos y las direcciones..

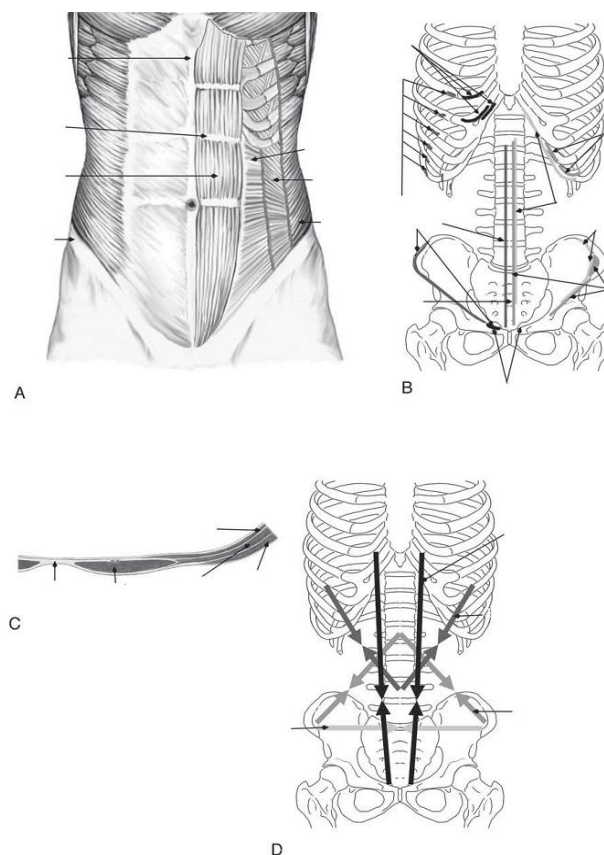


Figura 1: A (músculos), B (inserciones), C (vainas formada por los músculos abdominales), y D (línea de tracción y acciones).

¹¹⁸ CLIPPINGER, Karen. *Anatomía y cinesiología de la danza*. (trad. Pedro González del Campo Román). Badalona: Editorial Paidotribo, 2011, p. 92.

Barnsley pensará en imágenes cuando crea con el cuerpo, su subjetividad esta conectada a este como organismo vivo y sintiente. Esto en la danza ha sido recurrente en muchos creadores. Los unipersonales de Mary Wigman, tenían como única imagen una voz inconsciente que le producía la necesidad de danzar el gesto con sus brazos como sucedía en *Abschied und dank*, 1943, o como ejemplo contrario; *Untitled Solo*, 1950, de Merce Cunningham, donde plantearía lo discontinuo del movimiento como una secuencia seriada de imágenes. Otro ejemplo lo tenemos en Appia, quién utilizaría la iluminación no para hacer aparecer o disipar el gesto y el movimiento sino para sintonizarlos con la luz, logrando con ello la improvisación de bailarines inmersos en una profundidad real al hacer del brillo y la opacidad en la escena la modulación del espacio-tiempo del gesto. Otro ejemplo a destacar sería lo que proponía Lloyd Newson en Inglaterra (con quién Barnsley había colaborado en varias oportunidades) y sus investigaciones en el proyecto *DV8* que sobre el cuerpo, la política, el cine y el nuevo *teatro verbatim* de entrevista y movimiento situaba la obra como una oscilación de imagen y danza difícil de conceptualizar por haber sido obras más para imaginar y ser pensadas como eso. Las coreografías de Barnsley estarán centradas en un cuerpo que fragmentaría priorizando el abdomen como hemos examinado; pero otra importante consideración será la configuración de ese intérprete-creador que tenía la posibilidad de apropiarse de sus propios códigos ya que la estética de esta primera etapa tiene como esencia la exaltación de la subjetividad para ser así, una propuesta polivalente en cuanto la interpretación y la autonomía del bailarín. A pesar de ello, cierta crítica señalaría que *Acción Colectiva* era todavía un proyecto muy alejado de la realidad venezolana por considerar que contenía propuestas que señalaban problemas ajenos a la sociedad. De cualquier manera, el arrojó de todo ese nuevo paradigma coreográfico agitó a una crítica más acostumbrada a la descripción de la coreografía. Nos atrevemos a considerar que el crítico con una visión de futuro sobre los destinos de la danza que se introducía en los discursos coreográfico de manera profunda ha sido Carlos Paolillo con quién hemos contado en la presente investigación. Barnsley si advertía sobre el descontento, por lo que el *Caracazo*, un sacudón social sucedido en la capital venezolana, demostraría que los problemas estaban siempre presentes, subyacentes a esa idea de armonía y que Barnsley ya intuía como gran problema social. Lo comenta de esta manera:

De alguna manera las erupciones sociales y esa inestabilidad política desmintieron las quejas de algunos de nuestros públicos detractores que argumentaban que

dentro de los espectáculos no expresábamos temas pertenecientes a la particular psiquis venezolana, que supuestamente era más alegre y alejada de los temas que preocupaban a los artistas de Acción Colectiva. Evidentemente el Caracazo demostró que algo se estaba movilizandando dentro de la psiquis colectiva venezolana y no era exactamente esta supuesta actitud despreocupada y alegre.¹¹⁹

Otro elemento para resaltar será el rompimiento de la cuarta pared en obras como *Rainbow dance* y *Rope*. Observaremos la necesidad de una cercanía con el espectador, intentando desdibujar las fronteras entre la ficción y la realidad con el único fin de utilizar un eficaz recurso escénico para la época, y segundo, haría de la obra un acontecimiento de experiencias inciertas que estarán más allá de los formatos tradicionales de la representación de la danza. Con ello pretendería la participación de un público, volverlo más activo, y por eso le era necesario desmontar la pared de la separación o *cuarta pared*, como por ejemplo lograría en *Rainbow dance*, donde el personaje masculino entrará en la escena luego de haber estado sentado entre la audiencia.

Esta forma de crear interfaces con el espectador para generar una mayor compenetración con la obra tiene una evocación que en Barnsley era la inquietud por modificar espacios, tanto internos como externos. Por ello, *la cuarta pared* como dimensión de integración del adentro y el afuera, recuperaría cierta actividad propia de las vanguardias del siglo XX y que en Venezuela había tenido poca repercusión. El teatro a la italiana como tradicionalmente las representaciones eran llevadas a cabo en un plano con forma de T; la Bauhaus lo revertirá en la propuesta de un nuevo paradigma de la representación teatral proponiendo nuevos espacios alternativos como sería el prototipo de Kugeltheater de Andor Weininger en 1927 que semejaría la kinesfera de Laban y que no llegaría a materializarse, pero que fueron propuestas que en teoría ya demarcarían los nuevos territorios de las artes escénicas donde el cuerpo se exponía en su propia materialidad como objeto espacial en la danza. Otro ejemplo serían los futuristas, para quienes la categoría de lo nuevo estaba por encima de lo bello, y donde el espacio de representación era un espacio de rebeldía porque era necesario perturbar al espectador como también sucederá con los surrealistas, que intervendrían con una estructuración narrativa que en la escena simbolizaría espacios yuxtapuestos para ser ordenados por cada uno de los espectadores. Escenas con fuerte vinculación con artistas visuales como sucedería con los encargos que realizaba para los

¹¹⁹ BARNSELEY, Julie. *Op.cit.*, p.170.

ballets rusos Serguei Diaghilev comisionando grandes decorados a Miró y a Ernst para el *Romeo y Julieta*. Y podría decirse que de un modo definitivo las obras de Hoffmann en el *Tanztheater* tenían su base conceptual en las obras de Magritte que funcionaba como generador de procedimientos metafóricos como nuevos campos semánticos reclamando una participación más activa del espectador. Eran sistemas de interacción donde en el ejemplo de Jhon Cage, en Estados Unidos, insigne colaborador de la danza de Merce Cunningham, intentarían intervenir la realidad con sonidos y formas abstractas con la intención de generar estados performativos. En Alemania, y en su aguda relación con las pasiones en el arte, en el teatro de cabaret, Brecht formatearía el espacio en búsqueda también del ideal de un espectador más próximo por revelar sus deseos ocultos; y por último, entre otras vertientes importantes, los *posmodernos* de la danza en Estados Unidos, que llevarían la performatividad a nuevos espacios de representación que serían todos aquellos en donde el cuerpo sería capaz de moverse. En este sentido, nuestra autora ha visto y ha tenido la experiencia viva de alguna de las referencias espaciales que hemos comentado, influenciada fuertemente por los neoexpresionistas alemanes de la danza y por *Der Blaue Reiter* (El Jinete azul) como veremos más adelante, introduciría ese rompimiento espacial que en *The Rainbow Dance* sucede de afuera hacia adentro y en su obra *Rope*, de adentro hacia afuera, cuando el bailarín, en la coda final de la obra, realiza un último salto hacia el proscenio intentando alcanzar al espectador sentado frente a lo que acontecía como un acto de puro cuerpo y violencia.

4.2. Cuerpo y violencia

La segunda etapa de Barnsley reafirmaría en ese cuerpo entreabierto los síntomas de la fractura social que acontecía en Venezuela en ese momento. Observamos que trabaja con la memoria como posibilidad de generar impulsos sensorperceptivos al cerebro, motivando lo que comenta de esta manera: "En mi caso, casi todas las obras de esta época se basan en la memoria: con signos físicos precisos se despertaban memorias y emociones arraigadas en la subcorteza de los intérpretes; simultáneamente con la insistencia de estas imágenes dentro de la neocorteza se elaboraban automáticamente más imágenes y sensaciones y como consecuencia surgían nuevos movimientos"¹²⁰. El funcionamiento de esta estrategia vendría dado a través de improvisaciones muy intensas, porque en el ejemplo de *Moonlight and roses*

¹²⁰ *Ibidem.*, p. 179.

vendaría a sus bailarines por más de cincuenta minutos con la finalidad de anular un sentido tan importante como la vista y dejar así que otros sentidos subordinados interactuasen de manera inédita en unos cuerpos que sólo contenían en el incierto espacio pequeñas pautas.

Otro aspecto a considerar será la importancia del encierro en la investigación. Barnsley tuvo la oportunidad de trabajar con un grupo de bailarines entregados incondicionalmente para profundizar en los descubrimientos que día a día la perseverancia compensaría con una investigación consolidada sobre el cuerpo. Fue un período convulso socialmente, pero se podría decir que esa aflicción era drenada por los intérpretes en un particular ritual que Barnsley considerará como su particular manera de catarsis.

Promoverá en esta etapa una resignificación de los espacios del intérprete, porque en su experimentación, ya de facto como hecho, la acción de crear movimiento fuera de la técnica era una colisión primaria que una vez solventada y asimilada volvía al hecho un suceso; era la transferencia entre realizar y llegar a algo. Lo entreabierto posicionará al cuerpo a esa movilidad y parte de su poética es capturar y comprender la nueva cadena de sucesos que aparecen en cada descubrimiento corporal para llegar a ser imagen y movimiento en desarrollo. Para Barnsley, en el adentro, los impulsos canalizados a través del abdomen se conectarían con la memoria y los imaginarios una vez producida la contracción y la correspondiente exhalación conciente para producir ese gesto orgánico; por otra parte, en el afuera, estarían las prácticas y los usos que interactúan con el entorno, con las realidades posibles de un espacio exterior que debe observarse con profundidad; la cadena de sucesos establecerían entonces un proceso que para nuestra autora sería vital como es la elegibilidad de los descubrimientos. El acontecimiento escénico era posible desde esta práctica reflexiva donde observará una violencia contenida en los movimientos de sus bailarines. Podemos decir que en ese proceso donde Barnsley perfila sus criterios de elegibilidad del material, subyacía un elemento esencial y era la identificación de esa colisión del adentro y el afuera del intérprete y del estado de imprevisibilidad que se generaba ante el material físico que se realizaba. Podemos observar que en nuestra autora, la violencia externa e interna presente en esta etapa la apoyará en el valor de la provocación desde el momento que venda los ojos a sus bailarines para buscar una reacción extrema en el espectador como consecuencia del impacto físico y por el valor que la obra contenía como denuncia. Hay una cierta forma de visión

extraordinaria que asociamos al estado de intuición de nuestra creadora y lo que va descubriendo como valores performativos de gran calado como fueron lo novedoso, lo visceral y la perplejidad del que mira. Entonces, lo externo implicará un espacio de profundidad para ser atravesado por el cuerpo que es el territorio del adentro; donde las imágenes que nuestra autora propone como punto de partida deberán ser registradas por el intérprete para su materialización, será de alguna manera un proyecto de clarividencia. Louppe dice: "El bailarín vive del espacio y de lo que el espacio construye en él. Esa es la razón por la que el proyecto espacial, tanto de nuestra autora como del bailarín, debe ser objeto de una aproximación y una lectura particularmente atentas. Las decisiones espaciales llevan consigo las marcas esenciales de la filosofía de una danza"¹²¹.

La convulsa ciudad de Caracas, fue el contexto que habitará nuestra autora y será una potencia estimulante para que emerja de la antesala del movimiento esa especial sensibilidad que comentamos y que está adherida a los andamios de la musculatura, las articulaciones, los huesos, los sistemas, y usos que aplica el intérprete en su configuración motriz por una parte; y por lo novedoso del discurso y el impacto brutal de la violencia y su poder de denuncia en el espectador, por la otra. Ante todo, el ejercicio del intérprete conlleva también una indagación por descifrar la intención secreta que Barnsley contiene, ensaya y espera a través de un proceso creativo profundo: su revelación que siempre intentaba desafiar el umbral de lo desconocido en esta etapa. Experimentará de igual manera en esa textura transubjetiva donde elaborará su composición con los otros no como un método de trabajo sino como la poética de un relato coreográfico, y esta noción de *relato*, la debemos entender también como *sentido*, como un modo de *significar*, es decir *la* nueva consciencia. *Moonlight and roses*, poseía una pequeña historia común que generaba el drama de unos personajes densos y complejos en la escena. Los primeros veinte minutos poseían el carácter festivo de un *ballroom* donde bailaban cuadrillas al estilo del *madison* americanos, festín o antesala del drama enmarcado en esas vidas decadentes de los personajes. Barnsley utilizará un recurso drástico para impactar la audiencia como fue jugar con la fiesta como territorio lúdico de conexión inmediata. En la *Primera Carta a un Joven Bailarín*, Maurice Bejart señalaba a propósito de la celebración que: "El público. No busco el éxito, pero amo su felicidad, amo los espectáculos que no son obras de arte sino fiestas, acontecimientos, explosiones...Sí, fiesta es

¹²¹ LOUPPE, Laurence. *Op.cit.*, p. 164.

la palabra precisa, y la necesitamos tanto en un mundo en el que el placer permanente y dirigido (diarrea audiovisual) ha matado la fiesta"¹²². En la performatividad de esta obra, nuestra autora tenía el reto sobre cómo resolver la violencia desde el cuerpo creativo del bailarín que iniciaba festejando para ir desnudándose progresivamente y mostrar el alma de su desesperación como individuo de un mundo incomunicado y de perenne soledad. La fiesta no era fiesta, era la hipocresía de una sociedad ocultando su dolor.

A propósito de *Absolute space*, de Mary Wigman, cuando decía: "El espacio es el reino de la actividad real del bailarín, le pertenece porque al mismo tiempo es quien lo crea. No se trata de un espacio tangible limitado y limitante de la realidad concreta, sino el espacio imaginario, irracional de la dimensión danzada"¹²³. Hemos podido observar que nuestra autora ha probado conectar con esa *metafísica* del espacio de Wigman, en tanto habría propuesto a esa intangibilidad un puente, un canal expresivo atribuido al área del bajo abdomen como hemos descrito; entonces creemos que desde la perspectiva del espacio imaginario de Wigman, Barnsley abriría sus fronteras haciendo que el imaginario se encuentre como espacio tangible, vuelto el mismo cuerpo. Esto nos conduce a otra observación y es que sobre todo importa el proceso en riesgo continuo. Es decir, que parte de su secreto era revelado en la medida que el cuerpo se rebela consigo mismo haciendo de la danza la cristalización de una denuncia.

En el ámbito de la violencia, el comportamiento del bailarín debía ser sincero con lo que sentía. Para ello, disponía de otra estrategia como fue la de elaborar su propia dramaturgia, en la que dentro de la abstracción de la danza, integraría una historia, un tema y un concepto. Pero no se conformará únicamente con esas primeras imágenes de introducción, allí funcionarían de manera plana. Una vez iniciado el proceso de investigación basado en una intensa improvisación, el bailarín debía sentir su cuerpo y los nuevos movimientos donde Barnsley intercedía como una voz que confiere matices a lo que sucedía. Imprime misterio, coloca obstáculos reales en el espacio para que dejen de ser imágenes. Lo relevante era que los cuerpos, aún propensos a una tensión en el bajo abdomen como en la primera etapa, tenían

¹²² BÉJART, Maurice. *Cartas a un joven bailarín*. (trad. Antoine Colonna). Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2005, p. 13.

¹²³ WIGMAN, Mary.. *Op.cit.*, p. 19.

otras licencias. El intérprete ya había concienciado su propio enfoque y búsqueda de lenguaje, ya poseía su propia autonomía y por eso, para conducirlos a esos estados de catarsis, Barnsley utilizaría el recurso de introducirlos espacialmente en la dimensión de un *Ballroom*, (baile de salón) donde todos debían construir la psicología de sus personajes en ese lugar que simbolizaba la decadencia. En los primeros quince minutos de la obra, el cuerpo se preparaba sistemáticamente a través de danzas y cuadrillas amenizadas por un *showman* que yuxtaponía los espacios con la finalidad de que los bailarines iniciaran la pérdida de su control, aunado además por el recurso escénico de estar con los ojos vendados. El cuerpo bajo esa restricción conducirá a la verificación de una nueva protección intuitiva que confería un extra control en la medida que empatizaban con los otros cuerpos en la obra. El resultado de esta experimentación reafirmará lo que Barnsley considera es clave para profundizar en el territorio de la rebeldía que estaba visualizando. Lo entreabierto en esta fase generaría cierta inteligencia que Barnsley asociará a estados visionarios y propioceptivos al observar como se desplazaban ciegos los bailarines manteniendo una armonía de espacio de forma extraordinaria. Una suerte de sinergia escénica sucedía entre los bailarines y todo lo que podría haber sido un caos, era la exposición fiel de una poética del cuerpo trabajando en el adentro y afuera descubriendo nuevos territorios y sentidos psicofísicos.

Desarrollará de esta manera procesos sumamente emocionales, igualmente podríamos afirmar que la improvisación será una estrategia para posicionarse del propio espacio del intérprete. Será en sí misma la esencia de su preformativa, descubriendo así nuevos ámbitos de la composición más sensorial e intuitiva que logocéntrica. Las influencias que poseía de la nueva danza le reforzará la necesidad de entender que tiene una ruta para la expresión y la coreografía de la gestualidad, pero lo más importante será que esa comprensión vendrá asociada a una primera relación con las neurociencias como base de una improvisación más periférica en esta segunda etapa. Los bailarines, de cubito-dorsal, en plena contracción identificarían su cuerpo y las resistencias sociales, que en el ejemplo de *Rope*, las emociones que no siempre partían de alguna historia o pensamiento, eran reacciones biológicas e instintivas que nuestra autora agrupaba bajo una lógica intuitiva y donde sobre todo, ese carácter procesual de la experimentación, será parte esencial de la misma poética como experiencia. La violencia como tema de trabajo y convivencia emocional lo planteará como un juego de tensiones en donde todos los elementos se comparten para construir dinamismos.

Más allá a la representación escénica y sus ineludibles parámetros del *aquí* y *ahora* como las coordenadas donde surge lo teatral, hacen que la obra no acabe en esa conjunción como muchos investigadores plantean. Sirva la presente comparación de Cornago cuando dice: "El eje configurado por estos dos pilares esenciales -el que actúa y el que mira, actor y espectador- se revela como el centro del hecho escénico, su condición inmediata y colectiva (...) nada sobrevive al hecho de la representación, con ella empieza y acaba todo"¹²⁴. Para Barnsley su obra tendrá sentido más allá de la representación en la medida que expone una danza reflexiva, que denuncia, que altera los valores tradicionales del conformismo y que desenmascara el preciosismo de una realidad desgastada. Se podría decir además que vivir con ese sentido sobre lo efímero podría condenar a la danza en nuestro caso a una rutina donde pareciera el movimiento debería ser melancólico, cíclico y hasta agotado como abundan en la actualidad producciones que repiten códigos y signos ya probados y experimentados. La ausencia en nuestra autora hace presente un ser que recuerda y vive bajo signos de una violencia llevándola a enfatizar sobre el poder sanador de la danza y la necesidad de un futuro donde transformación es liberación, oponiéndose por ejemplo a la radical visión y apocalíptica percepción de André Lepecki que consideramos contrasta fuertemente con nuestra autora: "Ésta es la maldición de la danza en la temporalidad de la modernidad: olvida demasiado, no conserva nada. La danza avanza silenciosamente hacia su futuro tan sólo para mostrarlo como un enorme pasado amnésico"¹²⁵.

Igualmente, la violencia social venezolana fue en esta etapa para nuestra autora, la partera de una historia y a su vez su verdugo. Una poética en este ámbito tuvo como esencia primera la de ser fiel a unos impulsos orgánicos puestos al servicio de la performatividad donde la violencia fue tratada a través de la metáfora de la vida. Sí la violencia hizo que los cuerpos mostraran su fragilidad, las imágenes sobre liberación y vida trascendente permitirían no coincidir con la contemporaneidad del tiempo en que Barnsley viviría estos acontecimientos. Lo suyo fue una apuesta performativa sobre la libertad.

¹²⁴ CORNAGO BERNAL, Óscar. *Pensar la teatralidad. Miguel Romero Esteo y las estéticas de la modernidad*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2003, p. 27.

¹²⁵ LEPECKI, André. *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. (trad. Antonio Fernández Lera). Madrid: Universidad de Alcalá, 2008, p. 222.

4.3. Cuerpo y escritura coreográfica

La tercera etapa será la de la escritura coreográfica, porque Barnsley va a elaborar una dramaturgia que hasta ese entonces sería un ejercicio muy complejo e inédito para ella. Con la experiencia ya de años en los códigos corporales semánticos y en el manejo de los imaginarios, en esa tercera etapa el cuerpo entreabierto tomaría de la escritura escénica una dirección que no reproducirá como literalidad sino como camino a un moverse de cuerpo libre y a su vez enigmático. Por ello es muy importante destacar que la dramaturgia que elaborará será la de un cuerpo para trabajar sobre las sensaciones de un texto discutido, pero a diferencia de la primera y segunda etapa, serán las sensaciones que determinan el gesto y su energía sobre un perfil precedente el diálogo para establecer con otros directores escénicos. Observaremos también que es la etapa donde lo performativo en el sentido de Fischer-Lichte sería un asunto de co-presencias y narrativas escénicas que demandarán su propia lógica. Barnsley estará muy preocupada en agitar a sus intérpretes y sus espectadores y del teatro considerará que una dramaturgia textual será posible traducirla a lo corporal como estrategia de una nueva experimentación.

En este período de dramaturgias, Barnsley se relacionaría con metodologías del teatro del siglo XX, las neurociencias y el video danza, desarrollando con sus bailarines un intenso trabajo sobre las empatías kinestésicas con las dramaturgias complejas de la performatividad, específicamente aquellas dramaturgias más corporales que textuales en el seno del mismo teatro. Por esto, va a considerar que la obra coreográfica se debe entender como una compleja red kinestésica donde se transformarían las pulsaciones del gesto, el movimiento y su expresión haciendo de las acciones la gran imagen viva de una corriente productora de significados; estableciendo entonces en esas empatías la posibilidad de una búsqueda del carácter sensorial del cuerpo. Observamos también que esas *empatías* se iban estableciendo en el proceso como acción vital y necesaria para sustentar el sentido de los fraseos coreográficos, que serían ante todo sensoriales con una inminente relación al pasado y la memoria de los intérpretes empatizando con el tema propuesto; por lo que, la manera en que intentaría recuperar desde la memoria ese pasado será a través de la reactivación de episodios que hayan podido tener cada bailarín como experiencia. La memoria fluirá entonces como una historia particular para ser comprendida colectivamente; así, las imágenes comunes, reales o no, que

generen esa posibilidad de ser imágenes con contenido, conducirían al observador a comprender que la danza sería el más puro acto político que posee como esencia de confrontación de piel y empatía de pieles.

En las dramaturgias de esta fase, una forma de trabajo sobre esas empatías kinestésicas tenían su centro en un control del equilibrio aún en los momentos de mayor agitación física; Barnsley iba construyendo su realidad perceptiva categorizando el mundo de los objetos significativos. Siempre habría algo para sentir, intuir, comprender o comunicar que implicaría una cercanía o distancia, un riesgo en la captación del otro o de sí mismo, a través de mecanismos como la sinergia de una expresión corporal con alguna energía particular, o la estrategia de la visualización de planos abstractos y figurativos en la concentración de ese cuerpo entreabierto en su equilibrio, tal como la neurociencia identifica en el aprendizaje a través de las *células espejos*¹²⁶. La observación del personaje dramático para llevarlo luego a la experiencia danzada, como proceso de sentir y observar el entorno y los seres que desconocemos, de alguna manera nutrirá la obra desde esa empatía de espejo. Será una etapa de grandes procesos trabajados en las improvisaciones corporales y estrategias del *Method Acting*, bajo la corriente de Stanislavski. Las improvisaciones que plantea Barnsley en asociación a directores de teatro interesados en el cuerpo, conllevaría a la idea de un desaprendizaje importante para iniciar otro lejos de su efecto de mecanización intentando una metodología de pensar y danzar en imágenes textuales.

4.4. Cuerpo y video: Goar Sánchez

En 1997 el *videoartista* (palabra que coloqué en cursiva en tanto existe un debate sobre la pertinencia de esta etiqueta en las nuevas producciones con la imagen y sus contextos)¹²⁷ y filósofo Goar Sánchez¹²⁸, se vinculará al proyecto coreográfico de *Barnsley* hasta el presente.

¹²⁶ En las neurociencias están vinculadas a acciones de repetición con la finalidad de generar facultades cognitivas sobre lo que se observa. Esto por otra parte conectaría perfectamente con la idea de *Esquema corporal* puntualizado. Una estrategia para observar a través de los movimientos del otro para la identificación de los nuestros.

¹²⁷ Como resumen del debate, véase, por ejemplo, VILCHES, Gloria. "Usos, estilos y formatos contemporáneos del audiovisual de apropiación en España". Investigación Montehermoso (2008/2009), pp. 2-77.

¹²⁸ Licenciado en Filosofía en la Universidad Central de Venezuela. Cursó estudios en el Máster de Cinematografía Digital, Nuevos Formatos y Medios Audiovisuales de la Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid (ECAM), España. Ha trabajado en el equipo de arte de 13

Esa primera experiencia fue como iluminador de la obra *Bakxai*, dirigida por Barnsley y Salazar. Años más tarde incursionará como *videoartista* en diálogo directo con nuestra autora y la obra coreográfica, introduciendo una revaloración de la iluminación del cuerpo y el espacio como densidades corpóreas y por ende, de imágenes.

Luego de la coreografía *Bakxai*, Barnsley tomará una pausa para seguir reflexionando sobre el cuerpo y la danza. Una estadía en la ciudad de Solo, en Indonesia, la llevará a profundizar en los imaginarios más conectados con estados orgánicos y a trabajar en la idea de un *mundo de sombras con y sin fe* a propósito de las visiones que sobre la vida y su evolución la cultura en Oriente y Occidente presentan muy disímiles. De esa importante investigación metafísica y psicofísica trabajará sobre sí misma, conformando un estudio compuesto por cinco micro-solos y al cual invitaría al director de teatro Armando Holzer, como necesidad por probar consigo misma la dramaturgia que este director elaborará especialmente para su cuerpo con base en las apologías ideológicas y paradigmáticas que sobre ese instrumento expresivo, la danza y el teatro pueden ser el canal que cuestione precisamente la representación en tanto apariencia y se develen así, las interrogaciones que esa instancia de lo oculto del creador proyecta como crítica. En *Delicada decapitación* (1999), el texto dramático incluyó la presencia de Sánchez junto al mismo Holzer para hacerse cargo del audiovisual como elemento determinante en el discurso de la obra. Ante tal contundente y acertada unión, en México el crítico J.M. García escribió:

(...) Video y cuerpo-cuerpo y video en enfrentamiento frenético altamente denunciador de la cultura “massmediática”, danza y tecnología al servicio de un espectáculo, comprometido, entregado, total. Julie Barnsley, única intérprete, posesionada de personajes, historias, momentos que golpetean la conciencia ante la crudeza de la propuesta de los venezolanos.¹²⁹

Para llevar a cabo esta experiencia, observamos que el trabajo se fundamentó en símbolos y signos propios de la modernidad y que dan cuenta, parafraseando a Cornago, de la limitación que presenta este paradigma en sus representaciones cuando el pensamiento

largometrajes. Desde 1997 trabaja como Director Técnico, Escenógrafo y Videoartista de la Compañía de Danza Contemporánea Acción Colectiva | Aktion Kolektiva. Ganador del Concurso para Obras de Autores Inéditos 2013 de Monte Ávila Editores, mención Ensayo, con la obra “La Metafísica de Artista”.

¹²⁹ GARCÍA, J.M. “Denuncian la incomunicación”, *A.M. León*. México, 24 de agosto 1999. Citado por Barnsley en: *El cuerpo como territorio de la rebeldía*, *Op. cit.*, p. 196.

contemporáneo apunta es a la revisión del funcionamiento interno de esas representaciones, es decir, su performatividad. Esta obra entonces, fue construyéndose en base a una apuesta de elementos y atrezzo particulares en donde daría inicio a procesos psicológicos que planteaban una radical lucha entre la mente y el cuerpo dentro de esa dimensión escénica como puesta de las emociones, intentando lograr esa unidad anhelada por nuestra autora: la de un cuerpo desprovisto de sus ataduras racionales y expresar lo que el conocimiento no hubiese captado todavía. En este punto de su investigación coreográfica, Barnsley reordenaría los sistemas internos considerando que el sentido de la rebeldía del cuerpo que profesaba se centraba en el campo de su intuición. Sus procesos creativos tomarían el rumbo que esa intuición determinaba y no el entendimiento y la razón, como comenta a continuación: "La decisión de elegir un camino o una tendencia sobre otra dentro de la danza generalmente surge no en forma premeditada y racional sino por el hecho de que, una vez que el cuerpo ha vivido y experimentado ciertos procesos, éste se interesa por unos y rechaza otros. El cuerpo intuye que desea investigar más en una dirección que en otra"¹³⁰. Asimismo indica: "Después de explorar, analizar, invocar y manipular energías dentro de cuerpos ajenos (el de los intérpretes) durante muchos años, en 1999 tuve una imperiosa necesidad de corporizar y vivir estados extraordinarios de la conciencia en mi propio cuerpo"¹³¹

La partitura corporal de esos cinco micro-solos, como Barnsley denomina a *Delicada decapitación*, la conduciría al estudio del personaje desde inéditas posibilidades donde mente y cuerpo se fundían para establecer una unidad que al final reconocía como cuerpo y esencia expresiva, teniendo presente que esta aseveración estaría permeada ahora por el audiovisual y esos personajes estarán sustentados por la imagen del video, estructurando un diálogo de discursos estéticos de suma importancia para los insumos de esos roles escénicos como fueron: una mujer embarazada, una anciana, una bailarina clásica, una ama de casa de los años cincuenta y una modelo como crítica al mercado del cuerpo propio del nuevo milenio. Es de resaltar que Barnsley perseguirá ese sentido de radicalización en su crítica a la dicotomía sobre la mente y el cuerpo en nuestras sociedades occidentales.

Goar Sánchez, después de trabajar con Armando Holzer en la ciudad de Mérida en Venezuela, se trasladaría a Caracas para estudiar cine influenciado y animado por el escritor

¹³⁰ *Ibidem.*, p.136.

¹³¹ *Ibidem.*, p. 196.

David Suárez. En su relación con Barnsley a través de *Bakxai* como iluminador, nuestra autora decidirá trabajar con este creador en el momento que se percata de su sensibilidad en la manera de estructurar su trabajo. Sánchez percibiría el cuerpo y su desplazamiento en la escena, ambientando con claroscuros y atmósferas con brillante luminosidad, reforzando así la performatividad del discurso de Barnsley quién convencida descubre a este iluminador como un novel creador en las nuevas tecnologías. En entrevista a Goar Sánchez 1: 7'23'' y que identificaremos en lo sucesivo como EGS1 comenta: "Barnsley me facilitó un video sobre la obra *Bakxai* y le preparé una planta de luces, una propuesta de iluminación cónsono a mi particular manera de entender las artes escénicas y cinematográficas, es decir, apreciándolas como cine, mi territorio de experiencia". Ese primer trabajo le traería excelentes críticas, como la de haber sido comparada su propuesta con el manejo de la luz en las obras pictóricas de Caravaggio, lo que motivaría su permanencia en *Acción Colectiva*, iniciando allí su participación y coordinación técnica en la agrupación. Comenta además Sánchez que su relación primera con la iluminación estaba subordinada a una narración dramática, era completamente intuitiva. De lo que sí estaba convencido en *Acción Colectiva* era que no quería limitarse sólo al ámbito de la iluminación sino lo que sería luego su trabajo audiovisual. Barnsley le haría entender el territorio de la experimentación, descubriendo en la propia vivencia la noción concreta sobre lo que significaría trabajar en laboratorio EGS1: 12'20'' donde ya tenía una experiencia previa como actor en *Tarima Teatro* en el Estado Mérida.

Delicada decapitación (1999) será la obra que plantearía una nueva perspectiva sobre la imagen como nuevo espacio para el movimiento. Sánchez, presintió precisamente en ese espacio una posibilidad creativa para trabajar con Barnsley, ya no sólo en el acompañamiento sino también como nos señala que sería: "un creador sin ambiciones". Para ese período, Barnsley reforzará junto a su agrupación la necesidad por poseer registro coreográfico; es decir, una necesidad de documentar lo efímero de la danza.

Otra posibilidad discursiva de gran importancia será lo que realizarían Holzer y Sánchez como nuevo espacio de creación que evidenciamos claramente en la coreografía *Delicada decapitación*, propuesta que surge no para registrar documentalmente el trabajo, sino para ser *otra obra* en la obra en tanto ambas se integrarían como parte de un lenguaje que se enriquecía cada vez más en su integración. Comenta Sánchez EGS1: 13'40'' que: "yo intuía

allí un espacio donde poder desarrollar mi trabajo en la imagen". Esa relación dentro del territorio del laboratorio, en la última fase de Barnsley junto a Holzer, experimentará también en el campo de la edición de video, donde experimentará sobre las posibilidades de la imagen en movimiento analógico y digital.

En *La rosa mutilada* (2000), Sánchez elabora su primera incursión narrativa a través del video y la danza. Comenta que Barnsley no es ya una coreógrafa para él, sino una *performista multimedia*. Esto dará pie a que las investigaciones siguientes sobre la imagen y el movimiento tomen nuevos caminos, como fue por ejemplo su negación al *video analógico* al que intervenía con colores, fuera de foco, etc., sintiéndose más atraído por el resultado de la imagen (35 mm, súper 8, etc.). Logró con ello una investigación profunda sobre el video como *pintura en movimiento*, confiriendo autonomía creativa a sus audiovisuales a la hora de constituir su propuesta. Ahora bien, los campos de la imagen se relacionan en completa empatía, y esa comunicación tan particular en *Acción Colectiva* nos plantea la siguiente interrogante: ¿Cómo se establecería el diálogo estético entre dos obras con autonomía, como son la danza y el audiovisual? A lo que responde Sánchez en EGS1: 20'30'' que: "se establecía como un diálogo real, nutritivo, con sus desavenencias y gratitudes, nunca me he sentido un artista independiente, sino un creador atento a la obra coreográfica, en este caso la de Barnsley la que considero que más que una coreógrafa, es una artista multimedia".

Sánchez se adentra en los procesos dejándose llevar por el mismo fluir del movimiento del cuerpo y de la imagen para hacer de ésta algo inquietante para la vista, y como todo acto de ver ocurre en el sujeto, lo que se presenta tiene premeditación y alevosía estética, es decir, una poética de la imagen entreabierto en donde la finalidad no es la imagen presente del cuerpo que vemos ni del que nos mira, sino la configuración de la imagen del cuerpo que hemos llamado *entreabierto*. Sánchez interpreta de Barnsley que en ese espacio de entrelínea subyace la dimensión donde su mirada a través del lente se transforma en una nueva sensibilidad, dejando atrás los rastros de una sapiencia tecnológica para intentar, desde el cuidado de la obra coreográfica sorprender al espectador en su conciencia.

En este punto de la reflexión, Sánchez va a exponer lo que consideramos define bien lo que estamos llamando su resistencia espiritual que engloba como una actividad si se quiere

ética, ya que su intención de documentar lo efímero de la experiencia establece un puente entre la inmanencia del artista y la trascendencia de su discurso en la historia, en su devenir. Es decir, que no hay una intencionalidad más política en Sánchez que la de su perseverancia en dejar huellas sobre los testimonios danzados transformadores en pos de una resonancia o, como dijera Paul Valéry, *un exceso de vida*. Él mismo comenta: la obra de Barnsley ha sobrevivido en un contexto social muy crítico porque ha sido honesta con su manera de pensar y danzar. Cada coreografía -piensa Sánchez- es un acto de *resistencia espiritual* y él, consideramos es la extensión concreta de un arte intangible al cual vuelve visible cuando éste ya no está vivo. Sánchez y el registro creativo devuelven la mirada a la obra como trascendencia política y honestidad.

Los videos comenzaron a tener su propia vida, y será precisamente el audiovisual *La rosa mutilada* el que va a dar presencia a *Acción Colectiva* en otros espacios de representación como fue en el *Mónaco Dance Screen Festival*, que permitiría una participación con los grandes realizadores del video-danza en el mundo, dando pie a presentaciones en otros festivales como el *Il Coreógrafo Electronico*, en Italia, entre otros. Asimismo comenta Sánchez EGS1: 35'15'' que el audiovisual más importante de *Acción Colectiva* ha sido *Rope*, realizado como proyecto de cruce entre el formato súper 8 elaborado por Luis Urbaneja y el video de Julio Bouley, a lo que también señala que en la plataforma canal Youtube, ha sido uno de los trabajos más visitados. Ahora bien, Sánchez nos habla sobre la importancia del registro de la obra, no como una acción mecánica y estática, sino de una visión del registro coreográfico como ojo crítico que reorganiza a la obra desde su integridad y fuerza expresiva en cada plano, expuesto como una nueva obra en imágenes

Se expondrán de este modo tres posibilidades creativas con la imagen audiovisual. La primera cuando el video es parte del discurso de la coreografía y posee autonomía como elemento constitutivo de su performatividad y la segunda posibilidad, con el registro creativo que funcionaría como un ojo crítico hacia la obra y a su vez de documento video con autonomía como nueva obra. Ahora bien, Sánchez en todo el proceso de investigación junto a Barnsley, confesaría que uno de sus mayores aportes lo ha tenido en el proceso de registro creativo, en donde ha transitado el mayor tiempo de su experiencia, y de igual manera confiesa en EGS1: 21'55'' lo que dice que nadie sabe: "Mi investigación tenía una propuesta sobre el

color, era ver el video desde el punto de vista de la pintura y el trabajo de Barnsley era tan expresionista permitiéndome trasladarme a esos espacios". Y una tercera ya más recientemente en la obra *El vuelo* (2012), propuesta de video como espacio escenográfico utilizando estrategias del video como el *mapping* sobre la escena y los bailarines en la mejor manera que lo define como estrategia Hyeyoung Yoo: "Video Mapping is one of the newest video projection techniques that are used to turn almost any surface into a dynamic video display"¹³².

Del paso del registro como documento analógico a documento digitalizado, también Sánchez nos comenta en EGS1: 46'20'' que llevará a cabo ésta labor también desde un plano creativo. Citando Sánchez a Gianni Vattimo nos dice que para este filósofo italiano la digitalización es un proceso de espiritualización, porque dota a la experiencia de una vida digital trascendente para la historia y las nuevas generaciones. Eso es para Sánchez un trabajo en soledad con la obra, de revalorización y perpetuidad de la imagen digital que ya no es materia-danza sino materia-espíritu. El registro es un archivo global y por ello es un nuevo espacio en red de trascendencia de la experiencia: su permanencia. Agrega Sánchez que ese carácter de lo efímero de la danza, y el registro creativo ha sido un trabajo ético-político sobre la resistencia espiritual que comentábamos anteriormente; en suma, un trabajo sobre la fuerza transformadora de la danza y la honestidad de Barnsley como sobreviviente de un contexto que discurre a contracorriente.

Retomando ese espacio de resistencia espiritual, Sánchez tiene una perspectiva de exposición que va desde un Yo interior a un *Ello* exterior como mundo: una narración de la intimidad. Desde esta perspectiva también comenta sobre otra interrogante en su proceso creativo en *Acción Colectiva* como habría sido la del espacio de cercanía y periferia, es decir, la preocupación en hacer de la obra una red de inteligencia distribuida combinando arte y tecnología basados en idea y conceptos donde el cuerpo sería el catalizador de las emociones. Cabe entonces interrogarnos si Sánchez, ha conformado y archivado imágenes que se vuelvan propias a su discurso y poder de selección, de manera que haya ido sistematizando como directriz de su poética sobre la imagen un registro creativo propio. Aún cuando nos comenta que trabaja a la par de las demandas de Barnsley con los videos que integran los multimedia;

¹³² Cfr., YOO, Hyeyoung . "On Study of the Projection Mapping In Media Arts", Advanced Science and Technology Letters Dept. of advanced image Graduate School of Advanced Imaging Science, Multimedia and Film, Chung-Ang University:Vol.54 Games and Graphics, 2014, pp.73-76

se apropiaba Sánchez del lenguaje coreográfico y lo volvía *videográfico underground*. Comenta Gloria Vilches para acentuar esta interpretación que: "La materia que manipulan estos artistas, por lo tanto, no es materia prima; no se trata de elaborar una forma a partir de un material virgen o en bruto, de fabricar un objeto a partir de la nada, sino de seleccionar entre los que ya existen y utilizarlos o modificarlos con una intención específica. La pregunta no es "¿qué es lo nuevo que se puede hacer?", sino más bien "¿qué se puede hacer con esto?".¹³³

Sánchez comenta sobre el espacio de la Web como un lugar de proyección donde la creación coreográfica en sentido intimista como la de Barnsley toma otras connotaciones a través del medio y la imagen perdiendo su carácter efímero. Por tradición, el espectador está fijo como posición frente a la danza; los ángulos son posibilidades para el video artista que el espectador no tiene; allí el carácter de manipulación que contiene esa intencionalidad del video como registro creativo. Los signos de la danza están allí, el concepto se discute y valga el ejemplo del coreógrafo electrónico, como el festival en Italia.

Barnsley, al trabajar sobre una dramaturgia para el video, le va a describir a Sánchez imágenes que se aproximan a lo que desea y eso Sánchez lo tiene muy claro como compromiso hasta ético por lo que implicaría en el tiempo esta investigación sobre danza e imagen. Sobre ello comenta Sánchez EGS1:50'30'', "Al final ha sido un trabajo de resistencia, por tanto de resistencia espiritual y por tanto política, desde un espacio individual frente a una sociedad que se concibe solamente como masa. Intuitivamente sentía que el espacio de la creación no debería estar prestado a la propaganda, al espectáculo, a la moda, por ello nuestra resistencia era espiritual". Al interpretar Sánchez a Barnsley se introducirá en la idea de diseñar una obra audiovisual en la que, aunque su autora era Barnsley, el diseño sería suyo en cuanto a imagen.

Podríamos añadir que Sánchez iniciaría la dramaturgia de las imágenes desde una hermenéutica del imaginario de Barnsley -la autora primera-. En este punto, nos revela cómo recurre a nuevas imágenes, de las que incluso compra los derechos de reproducibilidad, para transformar y nutrir la performatividad de la obra de Barnsley en tanto audiovisual. Igual comenta que en el territorio de la multimedia hay una disposición muy colaborativa entre los

¹³³ VILCHES, Gloria., *Op.cit.*, p. 6

realizadores, que sólo piden aparezcan sus créditos en las producciones artísticas que los utilicen. Podemos observar que a lo largo del siglo XX, el arte ha propuesto una gran variedad de modos de *apropiación* en el terreno de lo audiovisual: la *copia*, el *montaje*, el *reciclaje*, el *collage*, el *objeto encontrado* y el *ready-made*, la cultura del *sample*, la serialización, la cita, el *copy and paste*, la *fragmentación*, la *reconstrucción*, la *manipulación*, el *ensamblaje*, el *reciclado*, el *rayado*, el *scratcheado*, la *remezcla*, la *hibridación (mash up)*, la *postproducción*, y el *Found Footage* del que Sánchez se valdrá en *Acción Colectiva* y que Vilches describe como sigue:

Lo que se conoce como cine o video de *found footage*. Se trataba de inventariar y analizar una serie de piezas de producción reciente, basadas enteramente o en su mayor parte en imágenes en movimiento encontradas o apropiadas, que reflejan algunas preocupaciones contemporáneas de orden estético (como la desaparición de la noción de soporte), tecnológico (las posibilidades que brinda Internet o los procesos de grabación y exhibición en formatos digitales), filosófico (la crisis de las nociones de obra original y autoría) o legal (el copyright frente a las nuevas licencias como Creative Commons)¹³⁴.

Sánchez igualmente nos indica que antes de conocer el *found footage* él llamaba para sí experiencias similares como *collage de imágenes*. Ejemplos de esta manera de producir audiovisuales con identidad elaborada desde la deconstrucción y construcción de las imágenes fueron *Shakti*, *La rosa mutilada*, *El vuelo* y *Delicada decapitación*, donde compartió junto a Holzer esas experiencias de imagen y cuerpo. De alguna manera, sucede con énfasis en la danza posmoderna esta idea de fragmentación del movimiento en la improvisación; si lo trasladamos a la experiencia de Barnsley, bajo la dirección del coreógrafo neoexpresionista alemán Gerhard Bohner, elaboraría un tipo de *found footage* de cuerpo vivo. Es decir que lo que se ha llamado en la actualidad *creación colectiva* o *material corporal*, o reciclaje físico no es otra cosa que una forma de *found footage del movimiento* o *found footdance*. Los creadores elaboran su tramado compositivo con el material producido por sus bailarines a la manera de los *readymade*. Vilches acota de manera muy pertinente que: "El *found footage* sintoniza con la idea duchampiana de *readymade*: al exponer en el museo un objeto manufacturado, Duchamp revolucionó la concepción de proceso creativo, poniendo el acento sobre la mirada dirigida por el artista a un objeto, en detrimento de cualquier habilidad manual, y defendiendo que el acto

¹³⁴ *Ibidem.*, p. 1

de elegir e insertar un objeto preexistente en un nuevo escenario basta para fundar la operación artística, igual de válida que el acto de pintar o esculpir"¹³⁵.

En la misma perspectiva, sobre la dramaturgia del video, Sánchez aclara que una cosa es el guión y otra cosa es el resultado de ese guión, ya que hay directores que promueven que éste cambie como final. Comenta igualmente que hay una autoría en ese video en gestación, hay un tempo, un color, una narrativa que toma vida propia y es proporcionada por el video-artista. Asimismo, la música es determinante en la escogencia de las imágenes, como fue la experiencia en la obra *Shakti en Ascensión o Rainbow Revisited*, donde fue un reto poder construir e hilvanar la obra de Barnsley como música-movimiento: una suerte de yuxtaposiciones. Comenta Noriega:

Son cada vez menos puras y en su lugar encontramos obras de carácter híbrido que exhiben la yuxtaposición mediática, esto se puede ver en imágenes fotográficas, cinematográficas, videográficas, digitales o en red; en las que es cada vez mas común la desaparición de las fronteras entre géneros y estilos y la re-significación de los discursos tradicionales (entre documental y ficción, vanguardia y arte de masas, alta y baja tecnología, películas amateur, de arte y cine industrial, cine de atracciones - cine narrativo y la estética del clip por citar algunos ejemplos). (...). Los archivos, entonces, se revelan como una poderosa herramienta discursiva para legitimar las prácticas que promueven la democratización de los bienes culturales.¹³⁶

En las etapas de Sánchez en *Acción Colectiva*, podríamos decir que la dramaturgia de su propuesta audiovisual en una primera fase fue el manejo del color, para luego resaltar su fascinación por el signo físico de Barnsley. Luego vino la posibilidad de llevar a cabo una experiencia de radicalización de su inquietud creativa para experimentar hasta sus últimas consecuencias con la presencia de su audiovisual durante toda la obra coreográfica, en donde pudo constatar que en esas condiciones el espectáculo debía tener un sentido de unidad y debía afianzarse la profunda comunicación entre el video artista y el coreógrafo. El uso del video como propuesta de iluminación en *Aprés petipa* (2007), fue la antesala de una autonomía del video donde utilizaría la técnica del *mapping* para hacer del *linoleum* un lienzo y crear tesituras para los intérpretes cuando danzaban, entendiendo que esta técnica de totalización visual requería haber tenido la experiencia primera como iluminador. Igualmente destacamos que la

¹³⁵ *Ibidem.*, p. 6

¹³⁶ NORIEGA, Eva. "Notas sobre el found footage". En: *Arte e investigación* 8. Universidad Nacional de la Plata, 2012, p 137.

noción de iluminador en la obra de Barnsley no se refería a la tradicional manera de iluminar la danza con reflectores, sino un instrumento de creación por donde Sánchez con el video, haría de la escena un mapa visual como nuevo espacio de la performatividad; dialogando de este modo, con los cuerpos en el espacio para integrar con la luz, la yuxtaposición de imágenes que darían cuenta de un acontecimiento de cuerpos e imágenes entreabiertas.

Asimismo, no dejamos fuera la necesidad de darle permanencia al carácter efímero de la danza a través del registro creativo y de la digitalización de la obra en su devenir. De la misma manera, existe una serie de especificaciones técnicas que deben tomarse en consideración, además de las implicaciones conceptuales y comunicacionales de lo que representa el espacio de la performatividad como transmisor de mensajes. La proyección como *mapping* o iluminación implicaría un estudio de las superficies de la escena; de allí que Sánchez, en la obra de Barnsley *El vuelo* (2012), utilizará una proyección directa sobre el escenario, con la finalidad de volver los cuerpos seres de la multimedia *found footage* que ha elaborado. Sánchez, apegado a su conceptualización de iluminación y *mapping*, ponderará esa proyección como andamios escenográficos, generando nuevas perspectivas del cuerpo en el espacio donde el punto de vista partiría siempre de la imagen. Es de resaltar que la creación virtual de nuevos espacios sugería en el diseño de la obra una disposición de trabajo en empatía sobre la materia y lo virtual para dar concreción a los cuerpos entreabiertos de Barnsley y convocar así el futuro de una danza que observaríamos como una nueva memoria de lo efímero del movimiento, como una nueva poética que exponía un presente intentando dar respuesta a lo que las técnicas y la academia no habían podido resolver. A la mejor manera de Nietzsche, serán las fuerzas dionisiacas subyacentes en lo kinésico del trabajo de Barnsley premisas de una nueva sensibilidad, de una nueva tragedia gestada en la propia urdimbre de lo cotidiano.

Esta mirada subversiva de Sánchez, y lo decimos así porque su perspectiva creativa media entre las imágenes del cuerpo y las imágenes visuales con la intención de trascender los limitados formatos de la reproducibilidad de la danza, desliga a la obra coreográfica de su condición efímera que la mantenía separada del resto de las imágenes que circulaban por los medios o la cultura de manera más inmediata; se convierte, gracias a esa labor de registro creativo llevada por Sánchez y Barnsley, en una estrategia de desactivación de las imágenes de la danza circunscritas al espacio tradicional de reproducibilidad. Goar Sánchez, dentro del

territorio de la rebeldía de Barnsley, ha realizado también obras independientes de las obras coreográficas vivas propiamente dichas de Barnsley. Figuran entre ellas: *Con-Tacto* (2001), *Impresiones* (2003), *La ausencia* (2009), entre otras.

Esa es la función actual de Sánchez en *Acción Colectiva*, como el mismo comenta sobre su futuro creativo. Para concluir, lo hacemos con el comentario de Noriega a propósito de la desactivación: "En términos estéticos, esta estrategia bien puede conciliarse con la idea concebida por Walter Benjamin de desactivar las imágenes como si se trataran de una bomba o un mecanismo que funciona de modo automático y que debe ser intervenido o desactivado para liberar las imágenes a nuevos sentidos y significados"¹³⁷.

5. Acción Colectiva: proyecto coreográfico

En el intento por descifrar, penetrar y confrontar nuestros cuerpos, durante los procesos creativos de Acción Colectiva se han removido y manipulado constantemente las energías y psiquis de los intérpretes. Considero que este trabajo ha facilitado una mayor concienciación y penetración con el ser interno en sus más amplias y extrañas dimensiones, contribuyendo de manera importante a la formación de artistas que han pasado por Acción Colectiva, y quienes contribuyen hoy en día a la evolución de la danza en este país, forjando sus propios y muy particulares caminos en la creación, la interpretación y la docencia.

Julie Barnsley

Acción Colectiva implicaría ante todo un concepto colaborativo, que se perfilará en el ámbito de la danza venezolana como un proyecto itinerante y particular que irrumpiría con una gestión atípica agrupando intérpretes-creadores extranjeros y venezolanos como un proyecto libre y no como una compañía de danza estable que era lo conocido. Como proyecto, su línea de investigación tenía una convocatoria muy concreta, contundente, efervescente y radical como proyecto libre y efímero en el contexto. Esto sería clave para configurar una propuesta muy atractiva al público de ese momento aunado a su carácter de vanguardia e internacionalismo. Vamos a examinar a continuación las primeras influencias que intervendrían en la dimensión coreográfica de Barnsley como fueron los postulados de *Der Blaue Reiter* (El jinete azul), la *nueva danza americana* y la danza *Butoh*. Con la siguiente cita resume Barnsley

¹³⁷ *Ibidem.*, p 137.

ese bagaje adquirido así como el qué de Europa y Norteamérica seguiría presente en su trabajo futuro:

En Nueva York, aprovechaba las extraordinarias investigaciones que hacían los maestros y artistas norteamericanos en los territorios científicos del movimiento y del cuerpo dentro del paradigma de la danza posmoderna. Concebían el cuerpo como una gran máquina de movimiento, indagando acerca de sus posibilidades y potencialidades en relación con los aspectos físicos, biomecánicos, anatómicos y fisiológicos con gran profundidad y libertad. Los europeos estaban más preocupados por los aspectos filosóficos e ideológicos, en el *porqué* moverse y el *qué* decir, no dándole tanta importancia como los norteamericanos al concepto del *movimiento por el movimiento*. Yo quería liberar, fortalecer y concienciar mi cuerpo a todo nivel y Nueva York me proporcionó nuevas y grandes herramientas.¹³⁸

Barnsley estrenaría la escena dancística venezolana con *Acción Colectiva* en 1985. Estuvo identificada e influenciada conceptualmente por los postulados de *Der Blaue Reiter* (El jinete azul) como señala: "Existen muchas similitudes conceptuales de esa etapa inicial de Acción Colectiva con los postulados de los artistas de *Der Blaue Reiter*, un grupo clave dentro de la tendencia expresionista del revolucionario movimiento del arte moderno de principios del siglo XX en Europa"¹³⁹. Esta revelación será sumamente importante para comprender la hoja de ruta que concebiría al incluir diversas prácticas artísticas afines con su proyecto y que para nosotros supondrá esgrimir otras herramientas de ese *qué* de su poética dancística en su primera etapa esgrimiría como fuente.

Barnsley se verá atraída por esos *postulados* que contenían todas las características de los movimientos, grupos o proyectos vanguardistas surgidos en Europa y que como punto esencial, potenciarían las individualidades creativas como necesaria rebeldía hacia una modernidad en decadencia. De alguna manera situará el cuerpo como el instrumento por el que será posible cruzar conceptualmente lo que expresarían estos artistas el siglo pasado y sus inicios coreográficos en Venezuela.

En la idea de centralizar sus inquietudes creativas, será fiel a los ideales expresionistas de ese grupo, por ello, en el cuerpo como lienzo, establecerá el punto de fuga en el bajo

¹³⁸ BARNSELEY, Julie. *El cuerpo como territorio de la rebeldía*. Op.cit., p. 111.

¹³⁹ *Ibidem.*, p.143.

abdomen donde ha experimentado con la técnica Graham la posibilidad de controlar y expresar una fuerza a través de la contracción que definiría como un código presente en todas sus obras, particularmente las de su primera etapa donde sería para Barnsley vital establecer esa intensa conexión con el mundo interior de sus bailarines. Podemos considerar que esa sería su mayor característica heredada de lo procesado de este movimiento, ese código que abre el cuerpo y que de alguna manera se nutriría y acentuaría con los postulados de Kandinsky. Dice Barnsley: "Der Blaue Reiter apoyaban plenamente el concepto del pluralismo en el arte, declaraban que lo que realmente importaba era que cada obra contuviera una verdadera *vida interior*"¹⁴⁰. Esa propensión a la integración de disímiles conocimientos a su obra propiciará en sus discursos hallazgos mientras la coreografía permaneciera bajo el signo de la *síntesis integradora*, como llamaría Kandinsky al concepto que significaría para su proyecto un encuentro permanente sobre los discursos estéticos y una exposición de las particulares experiencias de vida y arte.

Los procesos eclécticos llevados a cabo por Marc y Kandinsky en *El almanaque*, serían recurrentes en el imaginario de Barnsley; por ello, sus primeros encuentros creativos estaban relacionados con otros artistas y las temporadas fueron -a la manera de *El almanaque*- si nos permiten esta asociación, conformadas por obras de variados coreógrafos que tenían como punto común, materializar un trabajo de inteligencia y filigrana en obras que exponían al cuerpo como un instrumento polivalente y otras posibilidades expresivas a las usualmente presentadas. Ejemplo de esto sería la manera como Barnsley abandona por completo la tradición de contar la música para seguir un ritmo, o la fuerte relación que establecería con compositores como Miguel Noya donde se crearían composiciones musicales que recreaban atmósferas, estados anímicos, y acentos que promovían junto al cuerpo una sinergia y una fuerza avasallante en el movimiento.

Der Blaue Reiter implicará ser un postulado programático y de gran versatilidad debido a sus confluencias artísticas donde el cuerpo emergería de su opacidad y de ello Barnsley estará muy conciente. Fue muy estimulante para ella como refiere en (EJB2: 4'00''): "Era fantástica la nueva evaluación a la subjetividad, al cuerpo que había sido ignorado", toda esta intervención en Venezuela vendría con la acción de ir invitando una serie de creadores a su nuevo proyecto colectivo. Una forma de multiplicidad de visiones que vendrían a ser muy

¹⁴⁰ *Ibidem.*, p.143.

enriquecedoras para sus procesos creativos. Va a considerar que sus obras serían el producto de una necesidad por engendrar mundos internos para probar junto a otras disciplinas el comportamiento del cuerpo y su expresión; entonces podríamos considerar también que su relación emotiva con *Der Blaue Reiter* se constatará en su necesidad por abrir el territorio de la creación hacia un pluralismo que se entiende desde el plano de la producción hasta la relación íntima con el movimiento, expandiendo los límites del cuerpo a instancias extremas y a una performatividad de la rebeldía en la escena caraqueña. Percibimos que Barnsley ha encontrado un punto de confluencias centrada en la relación de su vida, su danza, y la relación emotiva con la pintura y el sentido estésico que ésta engloba. Creemos entonces que parte de esa filiación con las artes visuales se ha afianzado por haber estado sentimental y artísticamente compenetrada con quién fuese su esposo, el gran pintor venezolano Alirio Palacios. Cuando es entrevistada o se conversa con ella, Palacios esta presente como una fuerza que concreta y otorga sosiego a su espíritu. Barnsley fue una gran admiradora de la espiritualidad creativa de este artista, quién falleció en 2015 durante la investigación de esta Tesis. Nos comentaba con admiración como su profunda presencia persiste en la fuerza del trazo y de sus líneas en sus pinturas. Desde esta perspectiva, Barnsley ha cultivado una sensibilidad muy especial hacia las artes visuales y eso lo observaremos en todas sus etapas de su trabajo coreográfico en Venezuela, donde Palacios estuvo muy involucrado conceptualmente como diseñador de vestuario, escenografía, pinturas y diseños gráficos junto a otros artistas visuales.

Los códigos corporales estarían al servicio de una dramaturgia teatral y lo observaremos como los transforma en su primera etapa dejando detrás cualquier forma identificable del movimiento con la técnica como sucedería con los expresionistas cuando dejaron la figuración. En sí, la abstracción en la danza se evidenciaría cuando el código no responde ni a una forma técnica -preconfigurada- ni a un movimiento espontáneo, la abstracción a la que hacemos referencia sería el código semántico que presentará Barnsley en sus inicios como característica de ese cuerpo entreabierto.

En esta afinidad con la abstracción las movilizaciones corporales en Barnsley desestructurarán las formas, destruyendo la codificación tradicional para hacer del nuevo movimiento un nuevo cuerpo y por ende una expresión nueva para reflexionar sobre su eficacia escénica, en tanto que sitúa al intérprete en la imagen de un cuerpo debatido entre el goce y el

dolor. Si el punto geométrico de Kandinsky no cesaría de organizar la visión del mundo; el punto geométrico de Barnsley observaremos que es el espacio de las tensiones en esa contracción como espacio volumétrico del adentro y el afuera; lo entreabierto, donde la contracción repercute en la exhalación y ésta la contiene desde el adentro, desde lo íntimo hasta su parálisis, presentándose el código abstracto como una forma corporal misteriosa y en agitación. Kandinsky señala: "Las conmociones provenientes desde adentro son de otro tipo. Su causa está en el hombre mismo y dentro de él actúan. El hombre no es un espectador a través de una ventana, sino que se ubica en la calle, La vista y el oído atentos transforman mínimas conmociones en grandes vivencias"¹⁴¹.

Der Blaue Reiter fue primero una influencia teórica en Barnsley, luego, como consecuencia práctica, fue la esencial manera de concentrar una nueva composición, basada en un claro impulso proveniente de los movimientos de la intuición y la colectividad de los procesos. Aún siendo directa la influencia por esta inquietud expresionista, no fue tan exclusiva como parece, dado que trazó una conjunción con el cúmulo de otras influencias adquiridas. Esta forma de *fusión posmoderna* rescataría sobre todo al cuerpo, donde prestó también especial importancia a las neurociencias y a la danza norteamericana que se presentarían en esa década como nuevas vanguardias de la danza y que a su parecer mantienen un tronco común en el cuerpo. En esta línea de pensamiento, la búsqueda espiritual en el movimiento que Barnsley persigue, será su insistencia en ese origen prerreflexivo del movimiento; por ello, implementará una fuerte atención a las sensaciones propioceptivas descubriendo que éstas dan cuenta de una nueva motricidad a la que va a considerar espiritual y originaria.

Una especial conciencia sobre lo espiritual va a prevalecer en lo racional. Uno de los cursos impartidos por nuestra autora en esa década de los ochenta en Caracas, lo llamó como el libro de Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*; siendo su noción sobre lo espiritual su primera etapa el presupuesto que determinaría que el cuerpo en su sola estructuración física no abarca únicamente el sentido de la obra. Lo espiritual en Barnsley, si nos enfocamos en su relación emotiva con *Der Blaue Reiter*, persistían como una idea, un contenido que colmaría al cuerpo de simbologías y gestos; por eso lo espiritual será trascendente y estará despojado de cualquier

¹⁴¹ KANDINSKY, Wassily. *Punto y línea sobre el plano*. (trad. Roberto Echavarrén). Bogotá: Quinto Centenario Grupo Editor, 1993, p. 22.

religiosidad externa a la idea de cuerpo: desde esa perspectiva, la religiosidad será la cotidianidad de una practica que se instaura como un saber kinestésico en el movimiento.

Por otra parte, si observamos esto como la cartografía del espacio interior resultaría imposible establecer una aprehensión determinada del mismo, porque se desdibuja como espacio de la interioridad. Pero ¿qué sucede en el espacio externo? Los movimientos son efímeros, cohabitan tiempos relativos dentro un espacio apreciado en lo visual como el ropaje de otro espacio individual que en suma es exposición de esa *espiritualidad* que ella ha admirado de los expresionistas en la pintura y en la danza. Sobre lo espiritual por ejemplo decía Kandinsky: "Todo lo que sea profundizar en los tesoros escondidos de un arte, es una valiosa colaboración en la construcción de la pirámide espiritual que un día llegará hasta el cielo"¹⁴².

Viviendo en New York después de su primer encuentro con la danza venezolana, la acentuará lo aprendido con los neoexpresionistas alemanes en lo que se refiere a cómo interpretar y analizar el movimiento en el espacio y tiempo definido desde las emociones, por lo que cultivará una especial concienciación sobre la naturaleza del cuerpo y su movimiento. Se vinculará a las neurociencias y encontrará territorios reveladores y susceptibles al estudio neuronal donde se verá especialmente interesada. Comenta: "Diferente a la danza moderna norteamericana, en donde el movimiento era usualmente manipulado en función de expresar ideas y emociones específicas de los creadores, en la danza posmoderna en Norteamérica el enfoque está en el movimiento mismo, éste es ahora el principal sujeto y objeto de las exploraciones"¹⁴³.

Considerará Barnsley que el ideal moderno de la danza es teleológico en cuanto a la técnica cuando observamos por ejemplo la danza de Graham y los estudios de Laban, porque en la experiencia de bailar la técnica se sustenta en sus formas, y ello significaría para ella una limitación, por lo que su preocupación se opondrá a esa filosofía de la danza, que hace apología de la forma únicamente. Barnsley esta consciente que hay movimientos no racionales; por ello investigaría para abocarse más a una danza de los sentidos y a una filosofía sobre la naturaleza orgánica del cuerpo y su inteligencia. Su perspectiva sobre el

¹⁴² KANDINSKY, Wassily. *De lo espiritual en el arte*. (trad. Elizabeth Palma). México: Premia Editora, 1989, p. 39.

¹⁴³ BARNSLEY, Julie. *El cuerpo como territorio de la rebeldía*. *Op.cit.*, p. 89.

cuerpo como objeto de estudio, pretendería la inmanencia de una energía enigmática, es decir que no dejaría limitada su libertad a su propia naturaleza cuerpo, sino que perseguiría la trascendencia más allá del razonamiento lógico. Dejará claro en sus procesos que sus interrogaciones sobre el modo de *hacer* en la danza y las aporías que ello conlleva implicarán una determinada y contundente consciencia.

La *nueva danza* americana en la década de los sesenta posicionaría al cuerpo en un estadio autorreferencial de importancia. Barnsley constataría la importancia del roce como otro posible código semántico para el intercambio de energías y nuevos movimientos. Observará que el tacto como sentido se volverá una acción. Las nuevas propuestas expresarían puntos de roce y dinámicas corporales que funcionarían como circuitos que devienen en conocimiento en la escena. Barnsley trabajará el *contact improvisation* y otras estrategias del movimiento propensas a una búsqueda de posibilidades motrices profundizando en esa dimensión del movimiento, que comprenderá como una *corpoesfera* en el sentido de Finol¹⁴⁴, una forma de cartografía donde la piel, en tanto límite sensible del cuerpo, reacciona por compensación energética cuando los bailarines hacen contacto físico; de allí, el movimiento sería la consecuencia o la reacción a los impulsos eléctricos provenientes de la recepción táctil. Barnsley seguirá asimilando que en el *hacer* se gesta un imaginario entre pieles que se entretejen, y que serán en muchos casos exclusivamente del momento de esa interacción, por lo que sería un campo efímero en el espacio y tiempo definido: el contacto deviene en una forma de hacer historia de su performatividad.

Con esta nueva experimentación, agudizará su mirada hacia la interioridad de la expresión utilizando esta estrategia del contacto físico; ejemplo de ello su dueto *Rainbow Dance* que examinaremos en su primera etapa y que se puede apreciar en el DVD anexo o en el blog de la investigación. En esta perspectiva, Barnsley apreciará que los bailarines estadounidenses han promovido desde los años sesenta lo que se ha llamado *danza posmoderna* como esa vertiente que promueve la idea de un cuerpo que en su propio proceso de interacción es acontecimiento performativo, y donde confluirían energías tamizadas por la

¹⁴⁴ Señala que: "La *corpoesfera* es una interrelación entre cuerpo, rito y gesto, donde además de órdenes, preguntas y sugerencias, pueden ser expresados por el emisor y reconocidos por el receptor en una situación cultural de comunicación". FINOL, José Enrique. *La Corposfera Antropo-semiótica de las cartografías del cuerpo*. *Op.cit.*, p. 248.

piel y el roce de las sensibilidades. La danza posmoderna será una propuesta transgresora porque en su investigación de borde, de límites, observaremos cómo Barnsley, además de esas estrategias que percibiría como el *contac*, también percibirá el cruce de fronteras de discursos coreográficos que están transformando el formato de representación y los espacios de la danza en New York. Comenta María Brozas:

Diversas disciplinas artísticas sitúan al cuerpo como eje temático o experimental, proponiendo lugares de referencia desde donde abordar nuevas direcciones coreográficas. El teatro le cede a la danza texto y objetos; la performance, desde las artes plásticas, imagen y acción; el cine y el vídeo, un movimiento extracorporal, y la informática, un cuerpo virtual. La música, por su parte, ofrece a la danza, azar y silencio. El cuerpo atraviesa con dulzura y a veces con crudeza las fronteras, siempre volátiles, entre las artes.¹⁴⁵

Barnsley se percatará que la danza posmoderna revierte su discurso hacia ella misma, dejando que sea el movimiento el constructor de nuevas geografías corporales. En sí, rescata el valor performativo del movimiento porque hace una apología a lo relacional de su campo material y de su vulnerabilidad como coreografía sustentada en el sólo acto creativo de moverse. Por otra parte, desde su campo orgánico, los impulsos utilizados para movilizar el cuerpo y sus consecuentes calidades de movimientos musculares, óseos y articulares, establecerán un diálogo relacional con los sistemas nerviosos y redes neuronales. Allí precisamente, la ciencia se presenta diferenciada y muy distanciada de la lógica racional, porque elementos neurocientíficos estarían conformándose con propuestas de movimientos trabajadas en esa investigación científica. Con esta premisa, Barnsley nos comenta que fue muy observadora de esos procesos psicofísicos, percatándose además que derivaban de movimientos artísticos de la modernidad tal como comenta:

No obstante, es importante entender que estas figuras estuvieron fuertemente influenciadas por las enseñanzas de los artistas exiliados pertenecientes a los revolucionarios movimientos performáticos del arte moderno europeo entre los años 1909-1935 (futuristas, dadaístas, surrealistas, Bauhaus). Estos artistas europeos plantean territorios radicales con el cuerpo dentro de las artes escénicas durante los años 30 en Europa; y a través de sus enseñanzas en el Black Mountain College en North Carolina son ellos los primeros responsables de establecer estos territorios innovadores del performance, los cuales son fundamentales para el desarrollo de la danza posmoderna en Estados Unidos.¹⁴⁶

¹⁴⁵ BROZAS POLO, María Paz. "El cuerpo en la evolución de la escritura". En: Revista *Movimiento*. Porto Alegre: v. 19, n. 03, jul/set de 2013. p. 289,

¹⁴⁶ BARNSELEY, Julie. *Op. cit.*, p.89.

Trisha Brown y Steve Paxton, en Estados Unidos desarrollarían como parte de sus investigaciones el *contact improvisation* que hemos mencionado, estrategia experimentada por Barnsley con anterioridad en las coreografías de Bohner en el *Tanztheater de Bremen*. Ambas miradas tienen como eje central el cuerpo, pero marcadas diferencias en cuanto a la performatividad, siendo la alemana nutrida por una estética semántica y performativa que la diferencia de la americana, centrada más en una estética puramente física y performativa. Es decir, en la primera el valor signico del cuerpo propiciaría la teatralidad como vehículo de comunicación de un mundo interior. En la americana, el cuerpo es sujeto de interpretación en tanto su movimiento sería la teatralidad de su propio funcionamiento. Cabe destacar sobre este importante dato revelado por Barnsley como intérprete de Bohner y sobre la improvisación en Alemania lo que Louppe comenta a continuación:

Hemos visto que el espacio es consustancial con el cuerpo en movimiento descrito por Laban. No hay nada del espacio *objetivo*, representación abstracta de *un medio donde se sumergen las cosas*, cuya visión denunciaba Merleau-Ponty. Tampoco es el espacio como acumulación de las percepciones de sus figuras o de sus categorías. (...) A veces, tales conceptos han podido ser objeto de exploraciones abstractas, sobre un eje espacial muy aislado, sea improvisación o composición, en los casos de Schlemmer, Nikolais, Cunningham y más aún en Gerhard Bohner, cuyos *Ejercicios para un coreógrafo* (1986) son otros tantos estudios sobre la improvisación.¹⁴⁷

Los creadores en la danza posmoderna van a plantear en esa línea de acción física el sentido del tacto por encima de la vista y esto, en Barnsley, va a ser una herramienta muy importante para sus investigaciones en tanto indagación individual y colectiva, llevada a cabo esta estrategia radicalmente en las emociones como sucedió en su obra *Moonlight and Roses*. En su recorrido por la danza posmoderna americana recibió clases con Nina Weiner, Louis Falco y Meredith Monk; todos influenciados por Brown y Paxton, generación judsoniana neoyorkina¹⁴⁸, y ésto la conduciría a la transformación del concepto de intérprete que dejaría

¹⁴⁷ LOUPPE, Laurence. *Poética de la danza contemporánea*. *Op.cit.*, p. 164.

¹⁴⁸ "En el verano de 1962, los alumnos de la clase de composición coreográfica que Judith y Robert Dunn impartían en Cunningham Studio (Nueva York), decidieron organizar un "Dance Concert" en el que mostrar al público sus piezas. Robert Dunn había trasladado a sus estudiantes -Yvonne Rainer, Simone Forti, Steve Paxton, Trisha Brown, David Gordon, Alex y Deborah Hay, Fred Herko...-, las ideas sobre el azar y la indeterminación aprendidas con John Cage, y el resultado fue una serie de coreografías compuestas por medio de la repetición y el juego que incluían sonidos, palabras y objetos. Cada pieza había sido analizada en clase poniendo énfasis en el proceso creativo y en las nuevas herramientas de composición empleadas; este trabajo de análisis provocó que

de ser un ejecutante repetidor de formas para convertirse con la improvisación en un creador de formas, proponiendo una valiosa información signífica a la gran esfera estética del creador. Comenta Barnsley: "El intérprete ahora no solamente es capaz de ejecutar e imitar los movimientos de los demás, sino debe saber también relajarse, recibir y dejar fluir conscientemente sus energías naturales, conectándose con sus verdaderos impulsos y su creatividad"¹⁴⁹.

Por otra parte nuevos espacios públicos para la danza serían tomados como alternativa estética y arquitectónica, donde se profundizará, debido a esta sorprendente manera de intervención urbana, en la cinética de los cuerpos y las geometrías espaciales de la urbe. Comenta el investigador cubano Ramiro Guerra sobre la danza posmoderna americana lo siguiente: "Surgidas de la cotidianidad, al ser transplantadas aportaron movimientos que aunque sin las raíces de la descontextualización, y precisamente por ello, se hicieron pródigos en extrañamiento y otredad, lo cual los transformó en un nuevo código de expresividad que traspasó la realidad cinética a un estadio de acceso hacia la abstracción. Este fue el lenguaje del posmodernismo en la danza que hoy se ofrece, bajo ese rubro, a la percepción de los públicos actuales"¹⁵⁰.

Barnsley consolidará así una visión sobre lo colectivo y el espacio de representación de manera muy especial en su necesidad por incursionar definitivamente como creadora e investigadora del cuerpo en Venezuela, con la necesidad por conformar un proyecto colectivo internacional donde reuniría *intérpretes-creadores* como fueron las norteamericanas Diane Noya, Celeste Hasting, la griega Maria Anthimidou, y los venezolanos Carlos Orta, Luis Viana y particularmente David Zambrano, un creador completamente comprometido con ese movimiento americano o *nueva danza* entre otros.

Intentando mantenerse conectada a sus influencias expresionistas, será intérprete bajo el signo de la danza *Butoh o danza de la muerte*, en New York como nos indica: "Para mantener y profundizar mis investigaciones en los territorios neoexpresionistas fui intérprete

los artistas tuvieron que actuar, como creadores y como espectadores, y pronto fueron conscientes de que estaban planteando un nuevo concepto de danza". ÉCIJA, Amparo. Conferencia impartida en el Encuentro Autonomía y Complejidad, celebrado en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca del 11 al 13 de abril de 2011 en el marco de la ponencia Autonomía y Complejidad

¹⁴⁹ BARNSELEY, Julie. *Op. cit.*, p.90.

¹⁵⁰ GUERRA, Ramiro. *Siempre la danza, su paso breve*. La Habana: Ediciones Alarcos, 2010, p. 234.

del grupo de Butoh Poppo and the GoGoBoys, dirigido por Poppo Shiraishi¹⁵¹. Sobre su experiencia con esta danza contemporánea proveniente del Japón, a continuación consideramos interesante esta anécdota que la llevó a reflexionar sobre la fuerza dramática de esta danza:

En contraste con mis mañanas hiperkinéticas e impositivas, en las noches me encontraba al frente de mi director japonés de Butoh que no hablaba casi, ni tampoco se movía. Este creador solía sentarme una hora inmóvil frente a varias flores muertas y frutas podridas, luego, cuando mi cuerpo se ponía tan rígido como el paisaje que estaba viendo, me indicaba con gestos que iniciara un diálogo entre mis movimientos (improvisados) y los objetos inanimados. En los momentos en que yo quería terminar, él lanzaba una música de rock pesado insistiendo en que continuara; recuerdo una noche caer al piso en un llanto incontrolable porque no podía y no quería moverme más, frente a esto me observó perplejo, tratando de descifrar lo que para él era evidentemente algo muy extraño. Allí entendí que los estados de vacío, abandono e impotencia que llegamos a experimentar y manifestar en Occidente son algo inusual al espíritu y conciencia oriental. Cualquier organismo de la naturaleza sólo se permite vaciarse de energías a la hora de su muerte. Mientras uno está vivo, está comprometido e involucrado no sólo fisiológicamente sino a plena conciencia con el deber de sobrevivir¹⁵².

La danza *Butoh*, originaria de Japón, representa el trabajo sobre el cuerpo más expresionista que tiene la cultura oriental. Es llamada *danza de las tinieblas*, porque reproduce la trágica consecuencia de la muerte luego de las explosiones nucleares durante la Segunda Guerra Mundial. Fue creada por Tatsumi Hijikata y Kazuo Ohno, éste último muy recordado por el film de Peter Sempel *Just Visiting This Planet* en donde caminaba por la Quinta Avenida de New York, travestido de mujer, con maquillaje fantasmal y con un gran lirio deshojado en las manos entre los taxis amarillos de esa ciudad. Para Barnsley este autor será la referencia absoluta que conjugaría la idea donde se integraría el cuerpo con su espíritu. Comenta Kazuo Ohno en *Dance of Darkness* una de las frases que estará presente en las reflexiones de Barnsley sobre la danza: "La danza es un camino de vida y no una organización de movimientos, mi arte, es un arte de improvisación y en tal sentido es muy peligroso. Seguir mi memoria hasta llegar al útero de mi madre"¹⁵³. Las influencias orientales en Barnsley incentivarán aún más sus preguntas sobre el cuerpo como nueva conciencia y así lo indica a continuación:

¹⁵¹ BARNSELEY, Julie. *Op. cit.*, p.111.

¹⁵² *Ibidem.*, p. 146.

¹⁵³ HOLBORN, Mark. "Dance of Darkness". (en línea). Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=xVZi8zuJExo>>, [4 mayo 2015].

Siempre me ha fascinado el teatro oriental, allí las fuerzas oscuras de la muerte, la locura y la violencia están corporizadas dentro de los espectáculos, además existen muchos personajes que no son ni malos ni buenos, sino que, podríamos decir, divagan en territorios predominantemente grises. Entendidas como fuerzas y arquetipos inevitables dentro del hombre y de la naturaleza, el pueblo está educado para comprender, analizar y eventualmente trasmutar o resignarse a estas energías. Como sabemos, en la tradición occidental esto no ocurre¹⁵⁴.

Esta danza consideraba al cuerpo como el receptáculo de toda transformación en el adentro, y Barnsley en ese territorio experimentará reveladores episodios para introducir en su trabajo la improvisación en tanto agitación de los arquetipos de la danza y búsqueda de estados psíquicos extremos, aventurándose en el peligroso mundo de la interioridad con un arrojo intuitivo en aras de una liberación de los sentidos. En el ejemplo de su coreografía *Cuts*, observamos como explora sobre la alienación enfatizando en secuencias corporales grupales donde el gesto repetido hasta el cansancio produciría en sus intérpretes estados particulares que performativamente le conferirían a la obra su fuerza frente a un espectador conmovido.

La danza *Butoh* es una investigación sobre la voluntad y la manera en que el cuerpo emite imágenes o genera campos visuales que profesan su metáfora como un grito contenido. *Bu* deriva de enterrarse con los pies y *Toh* elevarse con los brazos; esa unión pareciera plantear la no-movilidad que aún pueda existir internamente entre estos dos principios o sentidos que luchan para ganar el cuerpo como resto. Era una danza profundamente colmada de imágenes con sentido, revelando una característica muy especial del movimiento como sería su poder de volverse el sentimiento transfigurado y el campo visual de sublime contorsión y plasticidad. A Barnsley esta indagación del sentimiento desgarrado y de vuelta al útero materno, así como toda la nueva información que estaba experimentando en New York¹⁵⁵ la conducirían a profundizar en el estudio del cuerpo y las neurociencias, donde determinará la necesidad de indagar sobre este nuevo entendimiento integrado a un conocimiento orgánico que le conferiría conocimientos sobre todos los campos donde se

¹⁵⁴ BARNSELEY, Julie. *Op. cit.*, p. 147.

¹⁵⁵ Barnsley señala otras prácticas que realizaría en New York como fueron: "Durante el período entre 1985-1990, tuve muchas experiencias dentro de las tendencias posmodernas en Nueva York. (El término entendido aquí en su contexto histórico y multidimensional y no delimitado a una sola tendencia.) Talleres y clases con Nina Weiner, Louis Falco, Meredith Monk, Butoh, técnicas aplicadas como la barra de piso de Zena Romett, Pilates, Maggie Black, Yoga, Tai-chi". BARNSELEY, Julie. *Op. cit.*, p. 111.

gesta el movimiento, por lo que se centrará en el canal semiótico de su bajo abdomen en clara conexión con los imaginarios que han marcado su vida. El bajo abdomen es para nuestra autora la profundidad donde habitaba su padre, es el territorio baldío de Elliot, es la contracción pélvica de Graham, es el canal neurológico que profesa campos visuales para que los sentidos orgánicos estructuren la nueva posibilidad motriz gestada en los huesos, articulaciones y músculos en el más puro sentido expresionista, así como la fuerza de una poética propia de la danza *Butoh*: es decir, la búsqueda de una danza que conjuga al cuerpo y su espíritu en un solo movimiento.

5.1. I: *Acción Colectiva (1985-1989)*

Los espectáculos realizados entre 1985-1988 fueron muy eclécticos, la mayoría de los críticos suelen calificarlos como neoexpresionistas y posmodernos.

Julie Barnsley

El contexto social de la danza venezolana en los años ochenta le permitirá a Barnsley contactar a una generación de bailarines con una particular fuerza creativa y una disposición innegable para recorrer esa nueva experiencia estética en territorios ocultos y desconocidos que serán revelados bajo un cúmulo de influencias. Nuestra investigación no se detendrá en describir históricamente cada etapa coreográfica, sino en extraer los elementos estéticos de su poética bajo los rasgos estudiados en el apartado anterior, como lo que da cuenta de una estética del cuerpo entreabierto en su proceso coreográfico.

Observamos que usualmente las coreografías son reconocidas por ser expresión de investigaciones serias y comprometidas con la creación englobándose bajo un nombre que le da sustento institucional. Un nombre que dependiendo de cada país va oscilando entre el nombre propio del coreógrafo o aquel nombre propio que hace referencia a lo que denota su propuesta. En Estados Unidos y Francia suelen ser designados bajo el nombre propio de sus coreógrafos, como por ejemplo las compañías de Martha Graham, José Limón, Lucinda Childs, Merce Cunningham, así como René Chopinot, Josef Nadj y Catherine Diverrés entre otros. En los ejemplos de Canadá, Latinoamérica y Europa, ese nombre propio suele disiparse como entidad personal haciendo referencia más al sentido informante donde su referencia

contiene el nombre designado como comunicación de primera fuente. Desde esta perspectiva, observamos con los siguientes ejemplos que en Canadá las agrupaciones son llamadas: *O Vértigo, La, La, La Human Steps, Le Grands Ballets Canadiens, Company 605*, entre otras, así como en Latinoamérica las agrupaciones: *Corpus* en Brasil, *Delfos* en México, *Andanzas* en Argentina; y en Europa, *Rosas y Última vez* de Wim Vandekeybus en Bélgica, *Provisional Danza, Malpelo y Ananda danza* en España, así como la particularidad de Alemania, donde se hace más referencia a la institucionalidad y al teatro que ofrece la sede a la agrupación como el *Tanztheater Wuppertal* de Pina Bausch, o el *Shaubühne Lehninger Platz* de Berlín con *Sasha Waltz and Guest* entre otros, respondiendo más al sistema nacional de subvenciones que tiene ese país con sus creadores. Un nombre determina muchas cosas; nos ofrece información que es independiente para quien lo interpreta porque tiene la ventaja de aportar el paso de un sistema significativo a otro, de su enunciación a su denotación, y allí se articula como algo nuevo la idea de un proyecto coreográfico. La danza contemporánea como arte de la acción, ha hecho del cuerpo su mayor nombre como propósito y trascendencia del cuerpo en movimiento. El sentido que alberga el nombre conllevaría entonces ese propósito de experiencia porque hace de sí, la denotación de sus aconteceres en el tiempo.

Acción Colectiva fue el nombre que ha concentrado el ideal de una consciencia donde Barnsley ha situado el cuerpo como experiencia de un proceso en constante diálogo con el arte y la vida en búsqueda de una liberación de su espíritu. A través de la formación y referencias de sus bailarines recibiría de manera indirecta el legado de predecesores del movimiento venezolano que han dejado profundas huellas en la danza, y que perfilarían un cuerpo esencialmente ecléctico en sus formas expresivas. La danza venezolana de los años ochenta estaba inserta en variados programas sujetos a políticas culturales con altibajos. Por otra parte, Barnsley se percataría que eran bailarines formados bajo estilos personales más que por metodologías o técnicas reconocidas por lo que intentaría entonces, como primer desafío, construir un lenguaje que integrara la energía de esa versatilidad por una parte fascinante como fuente de creación, pero a su vez caótica. Era necesario integrar fondo y forma en esa realidad heterogénea porque será vital transitar juntos el recorrido a los estados psicofísicos que planearía investigar. Ese eclecticismo no sería para ella sólo diversidad sino territorio para indagar. Ella misma había elegido un camino desconocido, pero debajo de todo, siempre estarían como inquietud las mismas preguntas sobre el cuerpo y su liberación. De ahí la

necesidad de dialogar con otros artistas interesados en su búsqueda, y esa sería la característica más relevante de lo que llamaría *Acción Colectiva* en su primera etapa. Decía de la siguiente manera: "Se evidencia en esta época la necesidad de los artistas involucrados de romper con el formalismo en donde había caído la danza. Estos trabajos plantearon una ruptura con lo previamente establecido en todos los niveles: filosófico, corporal y conceptual"¹⁵⁶.

En esta etapa sospecharía del mundo, está inconforme, y con esta premisa las primeras presentaciones bajo un gran impacto en públicos disímiles como los de Caracas, New York y Ciudad de México, entre otras; iniciarían el rompimiento con una tradición elitista muy arraigada en la danza moderna venezolana en ese entonces donde no había casi espectadores para la danza; se cumpliría de alguna manera aquello que dijera Graciela Henríquez años antes, que había que acabar con esa danza que era sólo para bailarines y afines. Este replanteamiento de los públicos puso a su vez en evidencia la necesidad de potenciar la gestión que existía sobre la danza, sufriendo así un giro importante. En ese período, junto a la gestión y producción de *Acción Colectiva*, estaban gestores y productores como Carlos Paolillo a cargo del *Festival de Jóvenes Coreógrafos* y Claudia Urdaneta de *Danzahoy*. Se podría decir que junto a Julie Barnsley en los años ochenta fueron quienes reposicionaron la danza en la escena nacional e internacional a través de propuestas creativas que cautivarían a una audiencia por lo novedoso de los discursos coreográficos y de la gestión de proyectos.

La aparición de *Acción Colectiva* en esa primera etapa generaría disímiles interpretaciones sobre la esencia de un tipo de lenguaje tan personal y violento. Comparaba Omar Khan, actual director de la revista de danza madrileña SusyQ, a *Acción Colectiva* con un estilo muy alemán diciendo: "Julie Barnsley, con su danza signada por la agresividad urbana, liderizaba la oferta del expresionismo alemán junto a su recién creada agrupación *Acción Colectiva*"¹⁵⁷. Esta afirmación designaría lo que percibía la crítica sobre la propuesta de Barnsley, pero si tomamos como argumento lo que nuestra autora planteaba sobre sus investigaciones, existía una diferencia fundamental con la danza alemana que aún los especialistas no podían apreciar porque todavía no era muy evidente. Para Barnsley esa

¹⁵⁶ *Ibidem.*, p.161.

¹⁵⁷ KHAN, Omar. (Pról.). En: VV.AA. *Danza en Libertad, la experiencia posmoderna en Venezuela*. Caracas: Instituto Superior de Danza, 1995, p. 11.

diferencia era ante todo una intención que todavía no había sido exteriorizada por ese cuerpo entreabierto en sus coreografías que, a pesar de ponderar el trabajo sobre las emociones a la manera de los neoexpresionistas, sentía la necesidad de deslastrarse de ese sentido racional subyacente a ellos y que imperiosamente quería traspasar. Consideramos que su poética quería apartarse de la tradición alemana, como el formato de danza-teatro tan manipulado en ese entonces. Aún manteniendo su fuerte influencia, Barnsley se aproximaría más a la idea de una danza *posmoderna* en el sentido norteamericano, por estar relacionada a una necesidad de desmitificación de las formas, ponderando la capacidad expresiva de sus intérpretes, e investigando en profundidad sobre el organismo y sus impulsos psíquicos vueltos movimiento. Barnsley no describirá las emociones como un *acting* corporal sino que el cuerpo al que atiende será la emoción misma.

En el devenir de su movimiento Barnsley centrará sus acciones en constante interrelación con posibles verdades sobre la idea de una *verdad absoluta*; la obra aparece cuando el cuerpo se reconoce en sus sentidos, conduciéndonos a una manera de despertar el sentimiento híbrido de su sospecha, por lo que nuestra observación no sólo está relacionada a la dinámica técnica de la motricidad, sino a la forma cóncava del abdomen que utiliza como canal dentro de una compleja estructuración coreográfica. Existe para nuestra autora una fuerte intención en crear en la danza sin romper con lo aprendido, potenciando y ponderando las acciones desde lo que va descubriendo.

La asociación que establecemos entre el trabajo coreográfico de Barnsley y la danza posmoderna americana la consideraremos de manera oscilante; por eso será importante describir las afinidades y diferencias más evidentes, siendo la primera, el rompimiento que esa relación a priori ya posee con el ideal de una uniformidad corporal tan presente en la danza moderna. Esto conduce también a interrogarnos sobre el estado de ese cuerpo desprovisto de las formas preconcebidas en donde los nuevos códigos no sabemos si aparecerían como una sustitución o si mantenían ese carácter inédito a lo antes visto. De cualquier forma, nos inclinamos en esta investigación a lo segundo, porque entendemos que Barnsley no codificaba el gesto de la misma manera que han hecho muchos creadores en la danza. Lo suyo respondía más a dejar esa codificación en manos del intérprete, quién debería interpretar ese código corporal sugerido en los límites de sus propios cuerpos y experiencias pero condicionado a

ciertos sectores del cuerpo coincidiendo con la esencia de la *danza posmoderna* en este punto. Al respecto comenta: "Aunque fieles a las características de la irreverencia y eclecticismo intrínsecas en la ideología del posmodernismo, a nivel coreográfico las obras difícilmente pueden ser calificadas dentro de una sola tendencia dancística; *The Rainbow Dance* de mi autoría y *Silente* de Viana son obras que incorporaban elementos del performance, de la danza neoexpresionista y del teatro físico"¹⁵⁸. En esta primera etapa como premisa situará al bailarín en el límite de sus posibilidades impulsando de ese modo hacia un más allá, la experiencia en el rebasamiento.

La danza en la década de los ochenta, estuvo muy vinculada a los asuntos de la vida por los conflictos sociales existentes; había en los cuerpos de esos primeros intérpretes venezolanos un exceso de energía, y eso le interesaría a Barnsley para experimentar y profundizar en los primeros impulsos orgánicos, intentando luego, integrar en el cuerpo el fundamento de una idea que organizará su discurso: fue de cierta forma una primera intención integradora. Si los problemas sociales, políticos y económicos se exponían junto a una crisis de valores mundial, la danza no estaba exenta de ellos, porque para Barnsley esa energía avasallante de los bailarines, mostraba lo que el cuerpo debería ser en el arte; por eso, y sobre todas las cosas, el cuerpo debía sentir y padecer para después expresar.

Otra importante actividad incluirá Barnsley en *Acción Colectiva*, y será su relación con músicos-compositores, especialmente Miguel Noya, joven compositor muy interesado en el lenguaje del cuerpo como partitura de sus creaciones musicales. Barnsley situaría su propuesta corporal frente a nuevos referentes sonoros donde Noya, como otro creador en la coreografía, redimensionaría la esfera sonora con intervenciones que fueron claves para Barnsley y los bailarines arropados por nuevas y complejas atmósferas que guiarían los matices corporales ante lo sonoro. Esa relación sería por otro lado muy sutil porque el sonido se integraba a la performatividad ya no como un mero acompañamiento o una pieza musical para ser bailada como usualmente sucedía, por lo que la propuesta fue crear un ambiente donde se integrarían los cuerpos, la música y la investigación de Barnsley como unidad; es decir, que la música, no era un elemento que cumplía literalmente con una idea, sino que era un cuerpo presente y constitutivo de la misma performatividad. Por otra parte, la participación de Lucía Padilla como

¹⁵⁸ BARNSELEY, Julie. *Op.cit.*, p.142.

vestuarista y diseñadora de elementos del atrezzo, recrearían junto a Barnsley un territorio de importantes diálogos para posicionar el proyecto que, en suma, era inédito para todos.

Acción Colectiva impactaría en una sociedad que no estaba acostumbrada a asistir masivamente a ver danza. La obra de Barnsley en esa primera etapa tenía el encanto de lo plural y lo creativo para la audiencia. El formato en sus primeros años de trabajo por proyecto fue clave para entender esa construcción de público. Fueron producciones que impactarían por la creatividad avasallante, el rompimiento con lo inorgánico e inamovible de las estructuras tradicionales, motivando un ejercicio nuevo como sería la proyección de una autonomía del bailarín; fueron elementos estos muy presente en el proyecto de *Der Blaue Reiter* en su momento, y que Barnsley tendrá muy presente intentando también colectivizar lo espiritual en el arte en su proyecto coreográfico *Acción Colectiva*. Refería Paolillo sobre este proyecto que: "Temas siempre presentados bajo signos de contemporaneidad. Fuerza y capacidad de impacto. Son estos intentos por conformar el perfil de uno de los proyectos de danza más avasallantes surgidos en la actual década. Nació hace cuatro años de manera explosiva y hasta anárquica"¹⁵⁹.

En esa década emerge en Venezuela, a propósito de proyectos colectivos en el arte, una plataforma muy importante como fue el *Festival de Jóvenes Coreógrafos* en Caracas, gestionada desde su primera edición por Carlos Paolillo. Este festival representaría para el desarrollo de la creación coreográfica la mayor escuela de estudios no académicos del país y varios de los integrantes de *Acción Colectiva*, se formaron en la creación empíricamente en esta plataforma. Nutrirían el proyecto de Barnsley donde como eje central su ideal del intérprete sería también el que sumaba como creador.

A continuación consideramos relevante como información, el siguiente cuadro donde se puede observar su producción coreográfica en esa primera etapa, de modo que sobre esa cartografía creativa de formatos, artistas de otras disciplinas y otros coreógrafos invitados, podemos examinar la evolución de su proyecto en ese primer período.

1985 <i>Trópico Uno</i> / C. Orta <i>Tangos</i> / C. Orta	1986 <i>Evocación</i> / J. Barnsley <i>Britannia</i> / J. Barnsley
--	---

¹⁵⁹ PAOLILLO, Carlos. "Ritual de la danza", revista *Imagen*, mayo. 1989, p. 6.

<i>Memoria de una esperanza</i> / C. Orta. Música: Emilio Mendoza. <i>Pasodoble</i> / J. Barnsley <i>Transient 5</i> / D. Noya. Música: Miguel y Francisco Noya y Paul Godwin	
1987 <i>Fetiché</i> / D. Zambrano. Música: Miguel Noya <i>Para Carmen</i> / D. Zambrano <i>Silente</i> / L. Viana <i>¿... Y quién dijo que era así?</i> / Luis Armando Castillo <i>Lovesong</i> / J. Barnsley <i>Las mujeres de las sillas rojas</i> / J. Barnsley <i>¿Por qué no puedo yo?</i> / J. Barnsley	1988 <i>Bigote de gato</i> / Diane Noya <i>The Rainbow Dance</i> / J. Barnsley <i>Basta Superman</i> / L. Bleyer <i>Pasaje</i> / C. Hastings <i>Ras con ras</i> / L. Viana. Música: Carlos Duarte <i>Cuts</i> / J. Barnsley. Música: Miguel Noya <i>La familia</i> / D. Noya
1989 <i>Rope</i> / J. Barnsley. Música: Miguel Noya/Paul Godwin <i>Los últimos felices</i> / L. Viana <i>Replicante</i> / L. Ponce	

Cuadro 1: Coreografías en Acción Colectiva en su primera etapa.

Se observa que en el año ochenta y cinco Barnsley sólo participaría con un dueto llamado *Pasodoble*; el resto del programa lo conformarían dos coreógrafos invitados: Carlos Orta y Diane Noya con obras grupales donde ya aparecía Miguel Noya como compositor en la obra de la estadounidense Diane Noya. En el año ochenta y seis, Barnsley presentaría formatos pequeños mucho más intimistas, un solo y un dúo donde a nivel coreográfico ya la agrupación, que funcionaba por proyectos, comenzaría a ser una referencia en Caracas. El año ochenta y siete será cuando el proyecto tendría una mayor participación internacional por su asociación con el coreógrafo venezolano residiendo en New York, David Zambrano. Una fuerte corriente de la *danza posmoderna* de Estados Unidos permeará la temporada conformada con obras de Luis Viana y la misma Barnsley en formatos grupales. El año ochenta y ocho, invitados de Norteamérica, volvería Diana Noya, quién ya era una referencia, y se presentaría uno de los trabajos con mayor influencia del *Butoh* a través de la intérprete y creadora norteamericana Celeste Hastings. Así mismo, la canadiense Lisa Bleyer y Barnsley utilizarían el formato del dúo siendo este formato un trabajo emblemático para *Acción Colectiva* con la obra *The Rainbow Dance*, de nuestra autora, donde a nivel de lenguaje iniciaría una investigación conceptual y física sobre las relaciones humanas y las manipulaciones corporales que analizaremos luego, así como su obra grupal *Cuts* donde iniciaría junto a Miguel Noya todo un trabajo sobre el qué y cómo debería vincularse la música creada especialmente para sus obras coreográficas. Para cerrar esa etapa, el año ochenta y nueve se centraría en dos

propuestas grupales como asentamiento del lenguaje de Viana y Barnsley dentro de la agrupación. Fue el año donde Barnsley residirá de manera definitiva en Venezuela; su obra *Rope*, conformada únicamente por intérpretes masculinos, presentará en ese cierre de etapa, sólo bailarines y coreógrafos nacionales, donde iniciará con la agrupación ya de manera estable y con una conformación muy llamativa al estar completamente conformada por hombres. Barnsley fue atraída por esa energía y fuerza tan versátil en esos cuerpos viriles, donde centraría su investigación precisamente en esas cualidades tan opuestas como un gesto delicado y un movimiento brusco y de sometimiento.

De esta primera etapa examinaremos dos emblemáticas obras: *The Rainbow Dance* (1987) y *Rope* (1989), un dueto y una obra grupal (seis bailarines), elección que responde a la posibilidad de analizar desde estos dos formatos antagónicos el comportamiento de su propuesta estética en cuanto a una constante relación con los contextos e imaginarios. El dueto estaba centrado en la relación entre un hombre y una mujer intentando conectar sus cuerpos en la paradoja de expresar la incomunicación existente entre ambos. En la obra grupal se desgranarían las interrelaciones de seis personajes masculinos y el tejido dramático en donde se expone la evolución del individuo, mostrando fases que revelarían calidades expresivas en la idea del nacimiento, el amor y la muerte como representación de los ciclos de la vida y que en Barnsley fueron determinantes experimentos.

5.1.1. Obra: *The Rainbow Dance* (1987).

Quería trabajar con elementos tragicómicos. Penetrar el fenómeno del *glamour* y el sueño americano de los años 50. Revelar algunas patéticas realidades. Desenmascarar algunos supuestos. Quería comunicarme elegantemente desde las vísceras¹⁶⁰.

La primera etapa, período ecléctico, cargado de muchas inquietudes y direcciones propias de la novel experimentación coreográfica, tenían siempre como dogma la idea de un cuerpo desprovisto de las restricciones de otras técnicas y normas que Barnsley consideraba que tenía que traspasar a través de variadas incertidumbres. Las obras de esta etapa poseían la fuerza de los discursos polivalentes que calificaría como período de represión y deseo y, nos

¹⁶⁰ BARNSELEY, Julie. *Op.cit.*,p.148.

serviremos de dos ejemplos coreográficos donde examinaremos el cuerpo entreabierto que englobaremos bajo la signicidad de sus códigos en sus inicios. Esta revisión nos permitiría diseccionarla en sus componentes y revisarla para extraer los elementos de una materialidad que da forma al sentido de la obra.

Nuestro primer ejemplo es la obra *The Rainbow Dance* (1989), dúo que, en cuanto a su tema, contenía fuertes características del teatro alemán y respondía perfectamente a esa revisión sobre las energías antagónicas y los deseos entre las fuerzas masculina y femenina; Barnsley plantearía un movimiento que fungiría como sentencia de una relación y su incomunicación como sinónimo de las relaciones humanas. Por una parte, el personaje masculino dominaría y reprimiría el cuerpo de la mujer con sus piernas, que serían a su vez sus brazos movilizadas estos con la fuerza de la contracción generada en el bajo abdomen y la respiración. Por otra, el personaje femenino oscilaba sensorialmente entre la búsqueda de su resguardo como *hogar*, en las posibilidades y formas de su cuerpo frío e inexpresivo, afligido ante tanta represión, y por el deseo en mantener una relación imposible. Sobre estos personajes Barnsley comentó:

Quizás la figura femenina de la obra es a la vez un producto y una víctima de su propio entorno, representativa de cualquier individuo en su particular camino de vida. La silla que está encima de su cabeza es el primer obstáculo en su intento de avanzar. Esta pesada silla puede representar una gravedad y turbiedad existente en su propio cerebro, producto quizás de su propia apatía y aceptación sumisa de las realidades ilusorias y falsas que le ha propuesto su entorno, o puede simbolizar un mundo pesado e insensible, que aplasta su verdadera sensibilidad e inocencia.¹⁶¹

Igualmente dijo: "Este hombre, vestido de flux, podría representar el amor de sus sueños o quizás es metáfora de los sistemas ideológicos castrantes basados en la razón y el poder"¹⁶². Con música de Harold Arlen interpretada por Judy Garland, la crítica Jennifer Dunning lo llamaría en *The New York Times* "innegable dúo romántico" y comentó: "The Rainbow Dance" is clearly influenced by the harshly Expressionistic theater-dance of Reinhild Hoffman, with whom Miss Barnsley performed. But its power is undeniable¹⁶³. Otro elemento escénico de relevancia sería la voz que introducirá Barnsley como recurso muy utilizado en el *Tanztheater* alemán donde solía ser una característica extensiva del cuerpo

¹⁶¹ *Ibidem.*, p. 148.

¹⁶² *Ibidem.*, p. 148.

¹⁶³ DUNNING, Jennifer. "Improbable Romantic Duo Grapple Over the Rainbow". En *New York Times The Arts*. Abril 8, 1990, p. 56.

como voz, haciendo de esas vocalizaciones un asunto coreográfico que buscaba su perfeccionamiento. Con ello por ejemplo, el canto presente estaría bajo la acción de cantantes, o los textos teatrales bajo la acción de actores y actrices. Barnsley no tendría ese fin vocal por la perfección porque lo que le interesaría acentuar la presencia del cuerpo expresivo y su dificultad, intentando hablar o cantar como claves performativas. En este punto, conectaría directamente con un estrato ignoto de la experiencia como pudo haber sido situar en riesgo ese cuerpo danzando a través de obstáculos reales. Se podría considerar que a Barnsley no le importaba el *valor* de la voz como canto sino como movimiento de una dificultad.

La banda sonora fue la música *Over de Rainbow* interpretada por Judy Garland, pero esa pista musical era utilizada de manera fragmentada y Barnsley en los silencios cantaba con mucha fuerza la misma canción dando continuidad a la voz grabada con la suya. Esta relación de voces le confería a la obra una fuerza corporal y auditiva, mostrando un mundo completamente ajeno a lo que la letra y melodía expresaban. El uso de la voz en Barnsley era extensión de su cuerpo, recuperaba del sonido una imagen desgarradora que contrastaba con la armonía de la música que se oía. Comenta sobre ello:

Empecé analizando la verdadera Judy Garland, drogadicta, insegura, vulnerable, fuerte, apasionada, solitaria, desesperada, siempre necesitando alguien a su lado para evitar confrontar su propia tristeza personal. Solamente frente a un público se sentía bien, se sentía reconfortada al frente de mil personas sin rostros, solamente allí sentía que podía expresarse y comunicarse de manera auténtica.¹⁶⁴

En relación al atrezzo, la obra inicia con esa mujer y una silla como objeto tensional que recrudece la dificultad motriz de ella por ser un objeto que la apresa y ahorca, porque la lleva sostenida con su cuello y los brazos para que se mantenga sobre su cabeza. Si atendemos a esa silla encontraremos que Barnsley la convierte en un instrumento de restricción muy a la manera de los alemanes en la danza¹⁶⁵. Va a introducir, además, la voz no armónica, y ese canto será desgarrado porque también debe salvar el obstáculo de esa silla incorporada como atrezzo que

¹⁶⁴ BARNSELY, Julie. *Op.cit.*, p. 150.

¹⁶⁵ En los discursos neoexpresionistas de la danza el atrezzo y la utilería intervienen en la obra para ser resignificados junto al cuerpo dejando de lado su función utilitaria de objeto. Véase el detallado estudio fotográfico que realiza Kaufmann en: KAUFMANN, Ursula. *Pina Bausch und das Tanztheater Wuppertal*. Wuppertal: Müller und Busman. 2002.

se sujeta en parte por su garganta¹⁶⁶. Observamos como profundiza con la restricción de la silla (instrumento para visualizar otros mundos) y su cuello porque incluye cantar como un recurso performativo. Sobre este objeto dice:

El peso y la incomodidad de la silla eran muy reales. Una tensión se creó en el cuerpo debido a una verdadera oposición, entre la energía ingenua y romántica de mi imaginario, que me quería suspender y llevarme a estos lugares que imaginaba, y el peso y la gravedad verdadera e incómoda de una silla que quería estrangularme y tumbarme al piso; creo que fue a raíz de esto que surgió un verdadero drama en el cuerpo, provocando en mí más necesidad y deseo de alcanzar y vivir las imágenes que visualizaba y a la vez más desesperación y frustración debido a la imposibilidad de poder avanzar en el espacio real.¹⁶⁷

En el video 5: *The Rainbow Dance* en DVD anexo, o en el enlace del blog se puede apreciar ese momento del canto con la silla para tener una idea visual de esa dificultad a la que hacemos referencia. De esta manera, observamos que profundizaría con la elegancia de un personaje femenino maltratado, reprimido, y poetiza esa imagen haciendo de ella una inquietante agonía de su deseo¹⁶⁸. Articulará de esta manera una línea dramática del movimiento a través de una danza sobre las manipulaciones psíco-físicas que situaría como estrategia coreográfica en las piernas que funcionan como extensión de los brazos. Desde esta fragmentación, invierte el uso de las extremidades para que la fuerza psicológica de la relación que esta construyendo sobre la incomunicación ya no sea planteada desde una lógica teatral sobre las acciones. Los brazos son piernas y sólo sirven como soporte y equilibrio para unos cuerpos atrapados en planos transversales bajos donde Barnsley hace posible que las piernas, al sujetar, sea metáfora de sostenimiento. Todo sucede en el arrastramiento de ambos; es una danza de suelo, de contracciones pélvicas: una evidente evocación a la Graham y a la fuerza de la gravedad. Las piernas del hombre sujetarán a la mujer y la dirigirán en una oscilación de rebotes de derecha a izquierda aunadas a fuertes contracciones (plano sagital del movimiento).

¹⁶⁶ Reinhild Hoffman, Susanne Linke y Henrietta Horn suelen utilizar los objetos como extensión de la fragilidad de los cuerpos, son elementos escénicos que hacen del *atrezzo* otro cuerpo por superar. Ejemplo de ello las siguientes obras. (en línea). Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=DmgFQHJUbAM>>, [28 junio 2015].

¹⁶⁷ BARNSELEY, Julie. *Op.cit.*, p.151.

¹⁶⁸ En la celebración de los 25 años de *Aktion Kolectiva*, se llevo a cabo una exposición en el Centro Cultural Chacao en Caracas del 15 de abril al 2 de mayo de 2010, titulada: *Poéticas del Cuerpo 25 años de Aktion Kolectiva*. En esa oportunidad Barnsley adjetivizó las tres etapas de su agrupación y a esta primera, la llamo Cuerpo 1: Deseo y Represión (1985-1989). En: *Aktion Kolectiva*. (en línea). Disponible en: <<http://www.aktionkolectiva.com/2012/02/>>, [11 de octubre 2015].

La teatralidad de Barnsley como marco de producción o puesta en escena estará íntimamente relacionada a su carácter de ejecución viva, y a su condición efímera y procesual. Observaremos que aunque Barnsley persigue una verdad en sus personajes, la obra no se desarrollaba en un contexto cotidiano; allí radica lo teatral de su propuesta: en su contenido como cualidad de una investigación. Dice Cornago:

La representación constituye un estado, mientras que la teatralidad es una cualidad que adquieren algunas representaciones y que se puede dar en mayor o menor medida, a diferencia de la representación, que no admite la gradualidad, es decir, no se representa más o menos, se presenta o no se representa. La teatralidad supone una mirada oblicua sobre la representación, de tal manera que hace visible el funcionamiento de la teatralidad¹⁶⁹.

Con mucha inteligencia Barnsley evade el peligro de la figuración, como aquel que colma de cualidades al personaje escénico ofreciendo al espectador la complejidad del relato corporal, que para ese momento la danza venezolana no había apreciado como lenguaje de una danza teatro tan controversial y eso era fascinante para la audiencia y la crítica. Michel Fevre¹⁷⁰ se refiere al apetito semiotizante del espectador y a la manera como un autor desnaturaliza la acción real para volverla acción actuada y, por ende, flujo y exceso de lo real; una forma también de estar en lo performativo. Barnsley dejará abierta la posibilidad de múltiples enfoques sobre el hombre y la mujer que plantea. Por esto es tan problemático en la danza oponer una narrativa de los personajes a la no narratividad de ellos. La dramaturgia está instituida como parte sustancial del teatro; lo contrario se engloba de manera reduccionista como *abstracción* del movimiento cuando se manifiesta como danza, teniendo esa categoría su asidero y su razón de existencia en las artes visuales. En la danza, la abstracción tiene otros vértices porque es imposible la pérdida de la forma aún cuando el movimiento abra el umbral de nuevos significados como abstracción de esas formas corporales.

Sobre el cuerpo y su manera de simbolizar en esta obra, podemos observar también que Barnsley lo ha vectorizado y fragmentado a la manera de los surrealistas. Se sujeta con los pies, se agarra con las piernas y se abraza con las caderas. Una suerte de *cadáver exquisito* expone la idea de la incomunicación en un formato, el dúo, que para la danza suele amplificar la tensionalidad de los personajes. La bailarina está suspendida esperando algo que no sucederá.

¹⁶⁹ CORNAGO, Óscar. “¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad”. *Op.cit.*, p. 6.

¹⁷⁰ FEVRE, Michéle. *Danse contemporaine et théâtralité*. París: Chiron, 1995, pp. 81-84.

En el espacio metafórico de esta danza no está el arco iris al que alude la banda sonora -clara oposición al canto de Garland-, solo un más allá, donde los personajes quedan en vilo, son una ilusión vuelta cuerpo, vuelta entrañas, vueltos ambos bajo abdomen. Carlos Paolillo comentó: "Julie Barnsley, comunicadora: ver a Julie Barnsley sobre un escenario y luego olvidarla es algo imposible de lograr. La capacidad de impacto, el poder de comunicación y la avasallante expresividad de esta artista, forman parte ya de lo realmente destacable entre todo lo ocurrido con la nueva danza"¹⁷¹. Igualmente Barnsley indica que en la construcción del personaje femenino, combinación de mujer glamorosa y trágica, intervino lo que estamos examinando como es su *memoria afectiva*. Al respecto es importante afirmar, por si no ha sido explicado con claridad anteriormente, que esa memoria a la que se hace referencia no es un receptáculo de recuerdos para revivir y reivindicar al pasado; al contrario, los pasajes más dolorosos de ese tiempo se presentan como una memoria para ser superada del olvido y transformada en imágenes. Memoria en Barnsley que es un puente afectivo al pasado y, si lo contrario a esa memoria es el olvido, le daría muerte a una historia resonante en su imaginario, entonces la memoria a la que hacemos referencia es una herramienta poética de la inmortalidad escénica, porque se proyecta en el tiempo y el espacio haciendo del cuerpo la transfiguración de lo imaginado en el presente continuo. En relación a esas imágenes que dieron forma en su primera etapa al personaje femenino en *The Rainbow Dance*, Barnsley comenta: "Paralelamente recordaba algunas mujeres del pueblo donde yo nací, fueron mujeres que tuvieron existencia muy dura, cuidaban familias grandes con pocos recursos económicos. Soñaban con sus estrellas favoritas, compraban las revistas de Hollywood y de moda, cantaban las canciones y bailaban en sus casas los bailes de la época"¹⁷².

En su práctica, otra estrategia será la de oír las emociones contenidas en el cuerpo, y con oír hacemos referencia a la posibilidad de percibir el silencio del movimiento, lo opuesto a su manifestación, oír el movimiento en su pausa, su latido, su flujo y reflujo, de cualquier manera, esos personajes aún cuando representaban la incomunicación de las relaciones humanas, sus intérpretes dialogaban en lo que sentían como movimiento y silencio en cada manipulación. Dice Barnsley:

¹⁷¹ PAOLILLO, Carlos. "Los Premios Nacionales de la Crítica". En Revista *Imagen*. 1987.

¹⁷² BARNSELY, Julie. *Op. cit.*, p.150.

Esta sensación de gravedad en el cuerpo, en contraposición con los impulsos que se dirigen hacia arriba y hacia fuera, ayuda a crear un estado de movilización interna que se registra y afecta visiblemente todo el cuerpo. Importante es entender que, aunque exista internamente esta lucha de fuerzas en oposición, no existe ningún bloqueo o estancamiento a nivel anatómico o fisiológico. Existe un diálogo preciso entre la gravedad y la suspensión, pero las fuerzas, energías e imágenes allí movilizadas tienen salida hacia fuera, hacia el espacio externo¹⁷³.

Surge entonces otra interrogante: ¿en qué medida la imagen puede constituir un impulso ideomotor, en su manera de querer, en su elemental forma de volición y ser al mismo tiempo después productora de acciones con sus simbologías específicas y ser de este modo escritura de la psique para corporeizar? Comenta Barnsley:

Antes de proponer una posible interpretación es importante entender que es ahora cuando estoy haciendo estas reflexiones, al momento de crear la obra tenía en mente ciertas ideas, escenarios y un cuaderno lleno de apuntes abstractos, pero la particular escritura corporal que sale en los ensayos es siempre una cosa inédita, es imposible interpretarla en términos verbales absolutos, igual que los críticos, teóricos y antropólogos, podemos solamente especular. Para crear los signos físicos, intento generar, escuchar, imaginar y sentir con el cuerpo, todas estas cosas simultáneamente¹⁷⁴.

Por esto decimos que todo en su propuesta en esta primera etapa tiene un origen psíquico, interno, privado. Es decir, que ese mundo del adentro es inmortal y trasciende en el movimiento abriendo el tiempo donde la danza es concretada como imagen-movimiento perpetua y donde reposiciona en su danza el sujeto intérprete y el objeto obra frente a la mirada del espectador no dando en el acto de ofrecimiento de su imagen-movimiento la evidencia de su lectura visible, sino por el contrario, la imagen-movimiento no clausura en el acto de ver lo que ella muestra como un asunto puntual y concreto porque la imagen a la que hacemos referencia representa algo que hay que sentir.

La danza confunde en sus formas y esa es la parte de su *lógica* intrínseca: porque entre el ver del espectador y la imagen-movimiento que lo observa por ser la intención misma del

¹⁷³ *Ibidem.*, p.153.

¹⁷⁴ *Ibidem.*, p. 149.

coreógrafo, hay un *entre* que debe mortificar. Ese *entre* tiene en cada cuerpo: cuerpo-creador, cuerpo intérprete y cuerpo-audiencia, la posibilidad de hilar ese tejido dramático en donde emerge la realización escénica como acontecimiento teatralizado. La obra también debe agitar confundiendo a ese espectador y en *The Rainbow Dance*, Barnsley destruye "la cuarta pared" Brechtiana, porque el personaje masculino inicia sentado entre el público, confundido entre la gente como uno más, sorprendiendo cuando se levanta desde el auditorio para atravesar el proscenio y penetrar la ficción que ya no tiene límites conceptuales con la realidad.

En 1992 inició Barnsley una prueba muy importante en su desarrollo coreográfico como fue relacionarse con otros formatos escénicos. En esta oportunidad fue el formato cine 35 mm bajo la dirección de Haydeé Pino en el Estado Mérida en Venezuela, bajo el guión de Armando Holzer y la dirección de fotografía y de cámara de Mauricio Siso. La primera diferencia con la coreografía fue que llevada al cine se tituló *Over the Rainbow*¹⁷⁵. Barnsley está interesada en nuevos medios de comunicación y nuevas tecnologías y para ella la experiencia de la traslación discursiva danza-cine implicará un reto y curiosidad estética.

Las grabaciones se llevaron a cabo en espacios escénicos construidos dentro de una fábrica de papelón (azucarera) abandonada. La textura arquitectónica real de las instalaciones concedía a la obra un nuevo espacio psicológico, escurría agua por todas partes, aunado a una iluminación que crearía atmósferas que acentuarían el peso dramático del set, la fábrica. En este nuevo territorio para la coreografía, es destacable que de esa vocación en Barnsley por experimentar la llevarían incluso a realizar modificaciones en la estructura original de la obra para que pudiese adaptarse al requerimiento fílmico. Es quizás esa modificación de la obra original y su traslación al cine lo que le confirió a Barnsley un inmenso valor a otros formatos y procedimientos como interpretaciones y miradas se suscitaban hacia su trabajo.

Es de hacer notar que el formato cine le concedería a la obra coreográfica su permanencia en el tiempo, disolviendo su condición efímera como arte de cuerpo vivo. Se opondría a lo que también Fischer-Lichte considera no tener sentido Peggy Phelan y su visión sobre la permanencia de la obra escénica cuando dice: "la realización escénica no es rescatable

¹⁷⁵ *Over the Rainbow*" 35 mm, PINO, Haydeé. 1993. (en línea). Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=sEVPXztsVJ0>>, [12 marzo 2015].

a posteriori. Todo intento de capturarla en un artefacto por medio de objeto magnetofónico o de video está condenado al fracaso"¹⁷⁶. Esto pone de manifiesto el debate sobre la obra original y con esta experiencia de 35 mm, nuestra autora asumiría otro formato ajeno a la coreografía con la intención de explorar nuevos territorios. Supo situarse en otro contexto dejando desprovista de las categorías constitutivas de su coreografía que tradicionalmente era representada en el teatro a la italiana. Se podría decir que Barnsley comulga con la crítica de Fischer-Lichte, que defiende la tesis de explorar este formato que documenta la obra para poder así, hablar de ella.

Precisamente Barnsley se inclinará en la vertiente de situar su trabajo en diversos formatos; por ello, invitaría en esta etapa a otros creadores para conformar un discurso integrador junto al suyo. Se estableció en la experiencia del cine un nuevo comienzo de la obra vinculado a caminatas y planos de piernas en donde los personajes, corriendo ella y caminando él, se atraían y rechazaban hasta juntarse en la silla que simbólicamente concretó el encuentro de los cuerpos en el espacio central de la película, dejando en la periferia el espacio inédito y desconocido que significó bailar en otro contexto. De esa manera, se bailó sobre el pavimento original y no sobre madera y *linoleum*¹⁷⁷ y fue su estreno en 1993.

A continuación, como ejemplo antagónico a este dueto en cuanto a número de intérpretes, examinaremos la obra titulada *Rope*, con la que Barnsley cierra esta primera etapa de *Acción Colectiva*.

5.1.2. Obra: *Rope* (1989).

Coreografía interpretada por seis hombres, donde la figura femenina estaba presente de manera metafórica, representado por los mismos hombres que manipulaban muñecas de trapo

¹⁷⁶ FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. *Op.cit.*, pp. 155-156.

¹⁷⁷ Como anécdota comentamos que era un día viernes a las 6 pm en la ciudad de Mérida, Venezuela, cuando se estaba grabando y al día siguiente en la mañana el intérprete masculino debía viajar a Caracas porque en la noche se transfería a Alemania para realizar estudios en danza en la Folkwang Hochschule. Se contaba entonces con un sólo rollo de cinta y eso generó una angustia en el equipo porque la toma tenía que salir bien. Durante el desarrollo de la obra, acercándose la secuencia al final, el intérprete debía acostarse sobre el pavimento y como habían abejas por haber sido el espacio una fábrica de papelón, éstas lo picaron en la espalda. Allí, con gran dolor contenido esperó hasta el final de la obra. Para efectos de la grabación se logró una imagen de mucha fuerza dramática debido a esa tensión por hacer la filmación con el último rollo y por sobre todo, por el verdadero dolor sentido por el bailarín.

de tamaño natural. En esa oportunidad, Barnsley plantearía una obra sobre el ciclo de la vida, y ese tema será recurrente a lo largo de esta etapa creativa.

Iniciaba la obra con la figura de un bailarín que interpretaba a una *madre*, ejercía movimientos pausados y de protección hacia otro bailarín que interpretaba el *hijo* o *nuevo hombre*. Propuesta de danza en un continuo fluir de energías a la manera del movimiento pausado y armonioso del *Tai-Chi*. Otra figura, *la mujer amante*, introducirá el sentimiento del amor en tanto confrontación de deseos insuperables, imposibilidades y complacencias de cuerpo para luego, aparecer *los otros*, el cuerpo coral como metáfora de las interrelaciones y de la alienación. *Rope* será la danza de una lucha psicológica del personaje *hijo* en límites insospechados de las emociones. Comenta la coreógrafa y artista plástico Nela Ochoa:

Nada se hace evidente en esta pieza que se va dejando descubrir lentamente a pesar de lo violento del movimiento...Julie desnuda virtualmente al hombre, juega con su pudor masculino, con sus temores sexuales, pero también su narcisismo y su machismo...Es la rudeza de un material coreográfico que no ha sido sobado, quizás intencionalmente, como bocetos de un mundo varonil que no intenta resolver su autora, para que conserven toda su frescura.¹⁷⁸

La idea de trabajar el cuerpo desde un cuidado extremo, con movimientos pausados, situaba al rol de *la madre* en una concentración tal que implicaba buscar lo más íntimo que se tiene de sí en la psique. Lo más importante en ese proceso fue no inducir al bailarín a que interpretara una *madre* en la obra. Por el contrario, el movimiento se fue construyendo sobre la idea de que ese otro cuerpo que sostenía era una extensión de sí mismo para resguardar, el cuerpo frágil que sujetaba del otro, no debía tocar tierra de ninguna manera, siempre el aire; entonces, esa *madre* era un hogar en vertical. Comenta Barnsley: "Ahora bien, parte de la exploración acerca de la relación madre hijo específicamente, también estaba explorando dentro de las energías (femeninas y masculinas) que corren por todos los cuerpos independiente del sexo"¹⁷⁹.

Presentaría al cuerpo del hombre atrapado en distintas dimensiones del espacio de la mujer manifestado en tres tiempos: como protectora en lo primigenio (la madre), como

¹⁷⁸ OCHOA, Nela. "Acción Colectiva y su quinta jugada", en: El Diario, 9 de abril de 1989, citado por: BARNSELY, Julie. *Op. cit.*, p 164.

¹⁷⁹ *Ibidem.*, p. 166.

amorosa en el devenir de las pasiones (la amante) y como objeto en la alienación (los otros). *Rope* en inglés significa soga, y esa referencia hace alusión a la idea de sujetar a los intérpretes a un territorio conflictivo y alienado donde esa cuerda Barnsley metafóricamente la tensa y la afloja para que resuenen las expresiones del cuerpo como exceso de una energía reprimida. Las pautas en el proceso de investigación dejaban al bailarín preparado para romper con cualquier idea asociativa a los estereotipos que interfieren en el imaginario. En ese sentido, Barnsley presionaba e insistía mucho sobre lo verosímil de la acción en tanto realizar en el cómo de la contracción que explicaba íntimamente asociada a la respiración y el vacío como idea de un *ser nuevo*. Era una tarea que se repetía hasta el agotamiento. Luego, cada movimiento de estos hombres se realizaba por pura fuerza tensional, es decir, todo costaba por realizarse, nada podía ser gratuito. Ante tanta contracción de cuerpo, una fuerte presión sanguínea se traslucía en el color del rostro de los bailarines enrojecidos, venas brotadas y sudoración extrema que era para nuestra autora cuando realmente iniciaba la obra percatándose de muchas cosas y a su vez planteándose incesantes interrogantes sobre las energías que estaba explorando con sus bailarines masculinos. Comenta Barnsley:

Durante este proceso se abrieron para mí muchas interrogantes: entre los seis intérpretes con quienes trabajaba, existían homosexuales, bisexuales y heterosexuales, todos fueron conducidos durante el proceso a revelar energías femeninas y masculinas de la misma intensidad y honestidad. Me surgió la pregunta de en qué medida nuestro comportamiento, preferencia sexual y posibilidades de conectar, expresar y aceptar las distintas energías e instintos, se deben a factores irreversibles que son biológicos y/o a factores que surgen debido al condicionamiento sociocultural¹⁸⁰.

Se había propuesto traspasar ese límite del comportamiento entre lo que define lo femenino y lo masculino. Fuerzas sexuales pudieron ser referidas, pero fue un trabajo tan intenso y profundo que en ese estado catatónico de extremos el bailarín no tenía sexo. Comento Lida Zacklin:

En esta propuesta se cuestionan las formas tradicionales de representación de la danza, se de-construyen con el fin de reinscribirlas en un lenguaje corporal que alude más a lo alegórico y contingente que a lo simbólico y visionario, abriendo un espacio cargado de energía alucinante en el que la imagen se vuelve vivida,

¹⁸⁰ *Ibidem.*, pp. 166-167.

material, sensorial, llegando en forma más directa a nuestros sentidos y emociones, en definitiva a nuestras vidas.¹⁸¹

No existía en *Rope* una dramaturgia previa en el danzarín, es decir un texto concreto que describiera las escenas como usualmente suele entenderse la *dramaturgia*; en nuestro interés en la investigación nos aproximamos a Eugenio Barba que define dramaturgia como *tejido*, permitiéndonos asociarla a *danzagrafia* en tanto cúmulo de diversas acciones para ser configuradas como unidad y conferirle sentido a la obra ya no como relato o texto; sino como una organización intuitiva de secuencias de movimientos, entonces decíamos que al no existir esa literariedad propia del teatro, nuestra autora trabajó sobre pautas generadoras de imágenes detonadoras de particulares movimientos en el cuerpo; no existía una anotación o escritura del movimiento a la manera kinetográfica de Laban o de Lucinda Childs y Alwin Nikolais en Estados Unidos, por lo que *Rope* era una evocación al fluir continuo de esa contracción sucedida en el cuerpo y su devenir del movimiento en la obsesiva concentración de la energía en el bajo abdomen. Barnsley establecería su centro del sentido en el abdomen que era protección al mismo cuerpo, era un campo amoroso para aproximarse al otro y era la fuerza que destruye toda incomunicación corporal en un mundo que planteaba Barnsley cargado de soledades. En el video 7 (*Acción Colectiva: ejemplos coreográficos. Rope*) en el DVD anexo o en blog de la presente Tesis, se puede observar un fragmento sobre esta danza contenida en la contracción y cómo desde allí, emergía una particular energía por la que Barnsley se interesaría.

Durante arduas horas de trabajo, Barnsley iba acotando sobre particulares impulsos y allí establecía su sentido dramaturgico como impulsos concatenados y ordenados en un plano sensorial muy intuitivo; su línea de trabajo en la coreografía estructuraba el desenvolvimiento que llevaría siempre a concienciar la zona pélvica, la contracción orgánica y la idea de un vacío que se debía producir con la exhalación; así convertirá al bailarín en una figura viva, muy estable en su equilibrio de suelo, pero muy frágil en su interior cambiante en cada reacción y movimiento donde además era desplazado a lo largo de varias escenas con sillas rodantes y muñecas de trapo hurgando un espacio que ya no lo contiene.

¹⁸¹ ZACKLIN Lyda. *Revista Venezuela*. En: BARNSELY, Julie. (en línea). Disponible en: <<http://www.aktionkolectiva.com/photogallery1/>>, [28 junio 2015].

Comenta en EJB4: 37'40'': "Creo en la información de los órganos, tienen información de la existencia y el movimiento es una ruta para revelar esa existencia". Para Barnsley, el bailarín debía perder su memoria técnica sobre el cuerpo para encontrar en ese más allá de la forma, un ritmo que se sentía supremo como datos de la propia existencia, un control inexplorado pero siempre y por paradójico, una extraña angustia por ese *cuerpo hijo* que cuidaba y sostenía por ser hilo dramático en la obra con el que conectaría con la audiencia. Decía Grotowski que: "El teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin efectos de iluminación y sonido, etc. No puede existir jamás sin la relación actor-espectador, en la que se establece la comunión perceptual, directa y viva"¹⁸².

La música de *Rope* fue compuesta por Miguel Noya¹⁸³ y Paul Godwin, especialmente para la obra. Los estados oníricos que producían esos sonidos acompañarían al bailarín a transitar en ese viaje introspectivo hacia la esencia del gesto cuando se movían sobre una silla intensificando una fuerza muscular en la contracción abdominal, una respiración contenida que Barnsley llevaría a controlar como exhalación de las emociones y movimientos que resultaban de la tensión y distensión semejándose a la idea de una liga tensionada. La participación del compositor y su original propuesta supondría un punto de vista diferente en torno a una misma creación. Miguel Noya ofreció al imaginario de Barnsley posibilidades creativas inconmensurables. El ideal del drama musical es estabilizado con el patrón coreográfico y Noya será otro coreógrafo del sonido, toda vez que su música fue construcción imaginaria de movimientos en tanto profundizó en la relación entre la expresión emocional y la corporal para lograr una empatía sonoro-kinestésica que reflejaría en su propia actividad muscular y auditiva lo que el cuerpo intentaba expresar. La manera en que Noya y Barnsley trabajaban no era desde la distancia que impone la idea para crear lo sonoro y lo corpóreo de la obra como instancias separadas, sino observando el movimiento de los bailarines para empatizar o ser "espejo" con

¹⁸² GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. (trad. Margo Glantz), 2a. ed. Madrid: Siglo XXI, 2009, p.4.

¹⁸³ Miguel Noya estudió composición y música electrónica en *Berklee College of Music*; Síntesis de sonido con computadoras en el *Massachusetts Institute of Technology*. Magister en Música (Universidad Simón Bolívar); Diseño acústico de estudios de grabación en la Escuela de Radio, Cine y Televisión de Caracas. Sus composiciones incluyen música para muchos coreógrafos y artistas visuales en Venezuela y E.U.A. Bandas sonoras para películas y documentales venezolanos. Música para instalaciones conceptuales, destacando *Horizontes de lo posible*, representante oficial de Venezuela en la *XLI Bienal de Venecia* 1990, *Navegando Futuro* para el Pabellón de Venezuela en *Expo Lisboa* 1998, y el Pabellón Andino Amazónico en *Expo Aichi* Japón 2005. Conciertos de *live electronics* en Venezuela, Estados Unidos de Norteamérica, México, España, Colombia, Chile y Alemania. Premios a la mejor música de las películas *Topos*, *Zoológico* y *3 Noches*. Tomado de: <http://www.aktionkolectiva.com/acerca-de-los-integrantes/>

sus cuerpos en una misma partitura musical y danzada. En ese trabajo se daban las aproximaciones o distanciamientos entre las atmósferas sonoras y el movimiento, y eso ha sido quizás la relación más comprometida en las emociones que la obra de Barnsley pudo haber experimentado.

De esta primera etapa podríamos concluir que observamos un trabajo de integración entre el pensamiento expresionista y los proyectos propios del movimiento *posmoderno* americano de los años sesenta (Trisha Brown, Steve Paxton, Lucinda Childs, Carol Armitage, Laurie Anderson entre otros); es decir, una etapa con matiz colectiva, que poseía el riesgo que implica una experimentación con bases muy intuitivas. La diferencia esencial de *Acción Colectiva* con las influencias europeas y americanas que pudo haber mantenido sería que al tomar en cuenta nuestra autora las afectaciones e imaginarios que sobre el cuerpo la sociedad infringe, le confirió un sello por demás decir *caribeño venezolano*, resaltando la calidez de esa corporeidad del trópico que tanto le atraía. La improvisación centralizada en el abdomen como punto de inicio a todo el movimiento se observará en la composición de las formas prestas a un contacto y desarrollo de manipulaciones y, sobre todo, de una soltura pélvica que propiciaría el sello de un trabajo sobre la energía en estado puro; territorio ideal para nuestra autora y su proyecto colectivo, sobre todo, fue el período donde Barnsley va a elaborar su abecedario de cuerpo, haciendo de cada parte, un gesto que simbolizaría la conexión con una dramaturgia primaria que recaía en energías reprimidas y necesidad de liberación. Comenta Finol que "Cuando el sujeto actúa -y no puede no actuar-, su acción, lo quiera o no, segmenta el mundo, y, entonces, lo semiotiza, le da sentido"¹⁸⁴. Siguiendo este comentario de Finol, el segmento implicaría una determinación que lo diferencia como fragmento del resto de los fragmentos para que deje de ser fragmento, porque en el bajo vientre Barnsley va a resignificar una totalidad de cuerpo y mente como una característica esencial en esta etapa

Desde esa primera colectividad creativa, la temporada coreográfica fue conformada por variadas miradas sobre el cuerpo y su expresión. Por ello, la americana Diane Noya y su práctica sobre la soltura y el rigor técnico del cuerpo, y los venezolanos Carlos Orta con el *release* heredado de José Limón y sometidos a una hibridación con los ritmos latinoamericanos, así como David Zambrano y la improvisación propia de la *nueva danza*, y

¹⁸⁴ FINOL, José Enrique. *La corpoesfera. Antropo-semiótica de las cartografías del cuerpo. Op.cit.*, p. 139.

Luis Viana con el expresionismo venezolano, junto a intérpretes venezolanos y extranjeros, constituirán la idea de una nueva modalidad coreográfica contemporánea en cuanto a ser un proyecto asociativo y plural y ese sentido de pluralidad tenía algo en común para Barnsley, como fue su imperiosa necesidad de vincularse a una significación por todos ellos compartida.

Fue una etapa donde va a homogenizar el entrenamiento de sus bailarines y la primera valoración que hiciera fue la de conferir al trabajo técnico un lugar más allá del calentamiento del cuerpo en tiempos donde los espacios de la técnica comenzaban a difuminarse con otros entrenamientos. Por el contrario, la técnica en Barnsley tendría su lugar en el proyecto de sus obras, y este espacio va a ser una posibilidad para homogeneizar energías e impulsar físicamente los cuerpos en sus particulares potencialidades. En su atracción por el entrenamiento con el *ballet clásico*, por paradójico, se distanciaría de la tendencia neovanguardistas del momento acentuando con esta forma de entrenamiento, una radicalidad que sobrepasaría los límites mismos de las propuestas que abolían todas las técnicas; así, procesará una nueva relectura de la técnica de entrenamiento en obras con experimentaciones extremas. Perseguía con las clases no solo el estamento de preparar y activar un sistema óseo, articular y muscular, sino que consideraba que trabajar el cuerpo, más allá de un entrenamiento serviría para valorar las potencialidades motrices de sus bailarines lo que le permitiría reconocer las necesidades psicofísicas que potenciarían su autonomía corporal y creativa: por esto su particular dialéctica en el entrenamiento. Construir centro y fisicalidad con las formas preestablecidas para luego trascenderlas. Barnsley valoraría de la modernidad esa fuerza de avanzada lograda con la técnica, su giro radicaría en que estas prácticas no serán su fin porque no aparecerán como signos en su creación de manera directa. Lo indirecto recaería en lo que la técnica prepara más allá de las formas, en cuanto a experiencia de desafío, metas y nuevos descubrimientos que potenciarían destrezas motrices. Macías Osorno, sobre la importancia de la técnica más allá de los códigos y valor de belleza asociada a su manejo, comenta:

No podemos hacer una definición tajante de practica dancística como mecanización, porque es justo esta formación rigurosa, que de forma conciente y repetida, afecta al cuerpo actual, lo excede y da pauta a que el sujeto se recree en otro tipo de experiencias. Así, es el gesto del hacer el que transforma al cuerpo en su materialidad, pero también en su forma de ser sujeto, dando cabida al ser que

danza, al sujeto que no es abstracción, que es porque un cuerpo le da vida, corporalidad y movimiento.¹⁸⁵

Barnsley va a comprender que subyace a la técnica, un pensamiento científico que usualmente está concentrado en las formas o códigos que vinculan a esta experiencia con la idea de técnica. A nuestra autora le interesa el eje epistemológico de una pluralidad del conocimiento en el cuerpo que considera de cara al futuro como una gran fuente de sabiduría para la creación. A continuación la ficha artística de esta etapa¹⁸⁶.

PRIMERA ETAPA (1985-1989)

Sede: Instituto Superior de Danza.

Directores fundadores 1985: Carlos Orta, Julie Barnsley, Diane Noya

Directora 1986 -1989: Julie Barnsley

Creadores / Intérpretes: Carlos Orta, Julie Barnsley, Diane Noya, Luis Viana, David Zambrano, Celeste Hastings Lisa Bleyer, Luis Armando Castillo, Leyson Ponce

Intérpretes: Gordon Leath, Javier de Frutos, José Navas, Miguel Issa, Juan Carlos Linares, Pedro Osorio, Carlos Mujica, Gabriel Castillo, Maria Anthimidou, Justine Soques, Marlon Barrios, Valerie Pelegrin, Alice Dotta, Marjorie Noya, Carlos Centeno

Invitados de Coreoarte para el primer concierto: Joselin Palma, Flor Márquez, Alfredo Pino, Efraín Guerra, Patricia Pérez Robles, Soraya Pérez

Maestros de danza: Orta, Barnsley, Noya, Viana, Zambrano

Maestros de ballet: Caridad Espinosa, Nina Novak, Julio Lamas

Compositores: Miguel y Francisco Noya, Paul Godwin, Emilio Mendoza, René Álvarez

Diseñadores, vestuario, escenógrafos y diseño gráfico: Alirio Palacios, Lucía Padilla, María Eugenia Manrique, Fernando Adam, Grace Guerrero, Zilah Rojas, Cecilia Feo

Luces, video, sonido: Rhazil Izaguirre, Sammy Cucher, Alberto Silva, Víctor Morales, Luis Urbaneja, Jesús Rodríguez

Fotografía: Miguel Gracia, Rolando Streuli, Edgar Moreno, Sebastián Garrido, Mary Kent

Producción y coordinación (1985-89): Julie Barnsley, Ileana Bonsanto

Coordinación del concierto de 1985: Alirio Palacios, Julie Barnsley y, por Coreoarte, Noris Ugueto

¹⁸⁵ MACIAS OSORNO, Zulai. *El poder silencioso de la experiencia corporal en la danza contemporánea*. Bilbao: Artezblai, 2009, pp. 93-94.

¹⁸⁶ BARNSELEY, Julie. *Op. cit.*, pp. 225-226.

5.2. II: *Acción Colectiva* (1990-1993)

Una consecutiva etapa creativa más allá de la interpretación supera las cantidades y pondera las calidades abriendo una perspectiva en el interior del artista como superación. Definir una poética del cuerpo en Barnsley y su proyecto coreográfico *Acción Colectiva* implica inferir que ha intentado clausurar algo en su primera etapa y que iniciaría otras experimentaciones e inquietudes como parte de lo vivido en la danza, por lo que el devenir tiene como horizonte una insistencia porque la clausura no sucede en la danza como experiencia. En lo continuo del movimiento el sentido no es fijo en el espacio y tiempo debido a su carácter efímero. Una segunda etapa la delimitaremos más por esas inquietudes que movilizan una poética animada por la fuerza de una contemporaneidad que sitúa a la danza como un arte eternamente adolescente y siempre en desarrollo.

El New York Times calificaría al trabajo de Barnsley como erótico y sensual iniciando los noventa, y ese erotismo sería una forma de ruptura, que en nuestra autora era una fuerza productiva, en el más puro sentido como lo entendían los expresionistas en la danza en su comprensión del movimiento en el espacio y la exegesis de las pasiones como centro del individuo. Cuando Barnsley indicaba que en esta etapa sostuvo una fuerte colaboración con el coreógrafo venezolano Luis Viana para abordar una estética del dolor, de la violencia y de la memoria, nos reiteraba que discurría una fuerza a la que no le interesaba seguir manteniendo las apariencias por lo que era una danza del adentro, del alma. Eran acciones que confluían en la fuerza de la contracción produciendo gestos que impactaban contra el pavimento y otros cuerpos como una forma de rompimiento con el código a través de la violencia.

Por otra parte, Barnsley vivirá un suceso político y social que dividiría a la historia del venezolano en un antes y en un después, como fue el trágico acontecimiento llamado "el Caracazo". Por lo que esta segunda etapa iniciaría con un traspié. Los sucesos sociales desatarán una violencia que no sería ajena a su espíritu creador. Comenta al respecto:

De alguna manera las erupciones sociales y esa inestabilidad política desmintieron las quejas de algunos de nuestros públicos detractores que argumentaban que dentro de los espectáculos no expresábamos temas pertenecientes a la particular psiquis venezolana, que supuestamente era más alegre y alejada de los temas que

preocupaban a los artistas de Acción Colectiva. Evidentemente el Caracazo demostró que algo se estaba movilizand dentro de la psiquis colectiva venezolana y no era exactamente esta supuesta actitud despreocupada y alegre¹⁸⁷.

En este período introduce en sus procesos creativos la improvisación (experimentada con Bohner en Alemania años antes y con los posmodernos en Norteamérica) como mecanismo de investigación. Con ello quería profundizar en esos estados emocionales que había percibido condensado en el bajo abdomen como canal expresivo en la etapa anterior, motivada más a la búsqueda de signos y la construcción de un lenguaje propio. La improvisación será de alguna manera para sus bailarines una posibilidad de mayor experimentación. Si el abdomen fue un punto por el cual trazar una línea hacia la interioridad, el cuerpo, bajo esa nueva manera permitiría acceder a estados emocionales que en suma era el interés mayor de Barnsley. De cualquier forma, para llegar a ese nivel de investigación era necesario haber vivenciado el periodo de la signicidad que había experimentado para poder entender las calidades requeridas por nuestra autora en su proceso. Fueron siete las obras creadas por Barnsley en este período entre 1989 y 1993. A continuación presentamos el cuadro 2, donde se muestran las obras coreográficas de esa segunda etapa arropadas bajo el signo de la violencia.

<p>1990 <i>El juego</i> / D. Noya <i>Moonlight and Roses</i> / J. Barnsley</p>	<p>1991 <i>Pierrot</i> / L. Viana <i>Vastos y ajenos</i> / L. Viana <i>Bluebells and Fairydells</i> / J. Barnsley. Música: Miguel Noya <i>Triangulo</i> / D. Noya</p>
<p>1992 <i>Lily</i> / J. Barnsley y A. Orueta <i>Diagonal con mesa</i> / J. Barnsley <i>La eterna agonía de las flores</i> / L. Viana. Música: Miguel Noya <i>Amores dulces amores</i> / J. Barnsley. Música: Miguel Noya <i>La carta</i> / J. Barnsley. Música: Miguel Noya</p>	<p>1993 <i>Elvira</i> / J. Barnsley. ... <i>Diluido, extraviado, extasiado corazón</i> / L. Viana <i>On Love Tracks</i> / L. Viana <i>Olga y Tony Varieté</i> / M. Issa <i>Reencuentros</i> / J. Barnsley (creada para el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas “Sofía Imber”)</p>

Cuadro 2: obras coreográficas de la segunda etapa

Observamos que investigará en obras grupales manteniendo el trabajo colaborativo con Luis Viana que para este período será de manera más intensa. De cualquier forma, en el ámbito de la danza venezolana, la *Acción Colectiva* de ese período era la agrupación de dos creadores

¹⁸⁷ *Ibidem.*, p .170.

primordiales: Luis Viana y Julie Barnsley. Ambos mantenían una fidelidad a su vocabulario pero estarían siempre unidos a una inquietud coreográfica que les era afín, como sería indagar en nuevos territorios de la danza. Igualmente era evidente como acentuarían ciertas categorías estéticas en sus trabajos; Viana tendía a la búsqueda de un ideal de belleza a través de personajes marginales. En términos de la rebeldía del cuerpo de Barnsley, el trabajo de Viana estaría limitado a un preciosismo que será como vertiente estética referencia en la danza venezolana, pero que en la línea de esa radicalidad de nuestra autora, observaremos que le será necesario nutrir sus procesos con otros creadores, específicamente de las filas del teatro, como observaremos posteriormente.

Seleccionaremos las obras *Moonlight and roses* (1990) y *Elvira* (1993) para examinar a través de estos dos grupales cómo en el primero se introducirá en territorios corporales sobre la violencia y cómo en *Elvira* escribirá su primer guión dramaturgico para el cuerpo en estado de violencia.

5.2.1. Obra: *Moonlight and roses* (1990).

Fue bajo la estructura de su obra coreográfica *Moonlight and roses* (1990) donde desarrolló una experiencia de investigación profunda y radical hurgando en la psique de sus bailarines bajo el signo la violencia social, en donde la idea por descubrir una danza de los instintos en tiempos de crisis era muy particular. En 2010, en sus veinticinco años de aniversario con *Aktion Kolectiva*¹⁸⁸ antigua *Acción Colectiva*, denominó en la *Exposición Poéticas del cuerpo* a esta etapa como la de la *emoción y el inconsciente*¹⁸⁹, como parte de una perspectiva para trabajar con los bailarines en estos campos tan personales y complejos. Para esta segunda etapa ya la agrupación estaba constituida por un elenco estable de intérpretes-creadores. El abordaje del nuevo proyecto coreográfico bajo la violencia de la ciudad tendrá

¹⁸⁸ Entre 2004 y 2005 Barnsley toma una pausa en su trabajo coreográfico porque esta dedicada a la escritura de su libro *El cuerpo como territorio de la rebeldía* y en sus investigaciones llega a sus manos un material hemerográfico alemán, del período de los expresionistas llamado *Die Aktion*, era específicamente un periódico de los performancistas del momento y de todas las nuevas ideas sobre la corporeidad. Impactada por ello y al ver escrito la palabra acción con "k", decide escribir el nombre de su grupo con "k" como simbología a esos artistas vanguardistas y por otra parte, en el contexto político venezolano bajo un gobierno de corte socialista-comunista, las nomenclaturas sociales comenzaron a ser cambiadas con tendencias siempre a un mismo patrón de ideal donde conceptos como: comunidad, acción, colectivo, cooperativa, comunas etc ya comenzaban a tener un tinte partidista populista. Por todo esto decide llamar a su grupo *Aktion Kolectiva*

¹⁸⁹ <http://www.aktionkolectiva.com/poeticas-del-cuerpo/>

otro precedente, como fue iniciar como un trabajo colaborativo con la cineasta y directora de teatro venezolana Elia Schneider, quién centraba su propuesta dramática sobre la caracterización de personajes de la cotidianidad y sus posibles vidas para ser escenificadas a través de los bailes de salón; Junto a Barnsley establecerían un proceso de improvisación con tres de sus bailarines: Luis Viana, Miguel Issa y Leyson Ponce, pero por motivos ajenos al proceso Barnsley y Schneider deciden no seguir investigando y concretar la obra juntas. No obstante, Barnsley consideró que habían adquirido un conocimiento importante sobre el teatro, el cabaret y decidió trabajarlo grupalmente como obra en *Acción Colectiva*, obra que será crucial en su carrera por incursionar con gran atrevimiento en una partitura psíquica y una dramaturgia sobre un lugar decadente donde se daban cita personajes arquetípicos de una sociedad en decadencia.

Otra importante referencia fue haber tenido la presencia durante tres meses del coreógrafo y director artístico de DV8 en Londres, Lloyd Newson. Estadía, más abocada al terreno de la docencia, que le confirió al grupo una fuerza técnica importante para abordar la relación entre los estados intuitivos del movimiento y el cuerpo. Barnsley conducirá a sus bailarines a límites inciertos en el territorio de sus sentidos. Tenía muy claro que su nuevo proyecto debía ser radical, quería profundizar en su experimento sobre la intuición y el movimiento. Como primer paso, los bailarines no podían verse ni ver a los otros. En el proceso se hizo necesario trabajar el sentido de la intuición para profundizar en la compensación y el equilibrio en los bailarines, ya no como una idea de construcción técnica sobre el cuerpo, sino más bien como un sentido de protección para no sufrir un accidente en el caos y la ceguera que eran las pautas de la obra. Desde la oscuridad total, con una venda en los ojos, el intérprete debía llegar a límites corporales vueltos paroxismos y a su vez a diseños espaciales que elaboraban en sus memorias inmediatas. El espacio del adentro debía configurarse con el espacio escénico real y sólo algunas pautas de contacto, y sobre todo musicales, establecían el ritmo de la obra y el hilo conductor en un territorio de desvaríos. Para ella, esta obra en particular parecía lograr una inspiración más elevada cuanto mayor era la intervención creativa y el arrojo. Cegar con vendas a los bailarines fue una manera de apartarlos del pensamiento lógico racional. Cabe preguntarse en este terreno cómo fluye una improvisación en ceguera. Laurence Louppe nos dice a propósito de la improvisación en la danza: "La improvisación es una dialéctica entre los recursos profundos del bailarín, el acontecimiento suscitado por la

experiencia y la mirada que se devuelve y ofrece nuevas referencias, o que por el contrario desplaza y amplía las fronteras de lo posible mediante una nueva apelación"¹⁹⁰.

La mirada devuelta no existía, era pura intuición. Siendo así, este trabajo supondría una improvisación dialéctica en el consigo mismo. Las referencias serían nuevas porque hurgaba en lo desconocido, en los referentes de la psique que son inenarrables, y por ende hablamos de fronteras internas que en el afuera eran sustentadas por el tacto como primer canal con el mundo y los otros. Los nuevos espacios desprovistos del sentido de la vista prefiguraban nuevos territorios que otorgaban conflictos en la obra acentuando su drama, volviendo necesaria la reconfiguración de nuevos campos y nuevas esferas de experiencia. Barnsley hace referencia al refrán "Ojos que no ven, corazón que no siente". Entonces sentir era una práctica nueva en esa danza, era una nueva forma de subjetividad en un espacio de posibilidades táctiles que terminaban en el agotamiento.

Moonlight and Roses fue una obra en donde cada intérprete fue un resonador de la convulsa Caracas, cada personaje dejaba una grieta por donde contraponerse a los estereotipos desgastados, los sin sentidos de la sociedad, la incomunicación, la pérdida de valores, las luchas de poder y el caos como energía imperante. Desde la danza, la coreografía hablaba al mundo de tú a tú, detectando el malestar, el desasosiego, y bajo la estructura de una performatividad que teje sus acciones uniendo intuición y representación, la obra sucedía dentro de un hipotético *ballroom* donde se daban cita personajes desesperanzados. Comenta Barnsley:

La violencia de la acción física exteriorizada se va reduciendo, pero se intensifica el agotamiento causando más desespero y fatiga interna, eventualmente todos caen sin impulso y por separado en el piso (suelo). Cuando no existe más energía que proyectar hacia el otro, o ya no se reclama una solución proveniente de afuera, los cuerpos colapsan y se recogen en el piso en posiciones fetales. Aquí empieza la dolorosa confrontación con su verdadera y debilitada condición¹⁹¹.

Ahora bien, en la idea de construcción de mundo la posibilidad es la suma de muchas interpretaciones que intentan abarcar una realidad; por ello, la danza será un deseo incesante en

¹⁹⁰ LOUPPE, Laurence. *Poética de la danza contemporánea*. *Op.cit.*, p. 204.

¹⁹¹ BARNSELEY, Julie. *Op. cit.*, p.174.

nuestra autora, dado que es suma de perspectivas interpretativas que vuelven al cuerpo una aproximación en movimiento a lo que se vive en tanto le da vueltas a los acontecimientos de la vida para reinterpretarla indefinidamente hasta redimirla como vida amorosa. Aún las danzas del dolor y del terror persiguen el equilibrio y la armonía. Ambas posibilidades contenían un movimiento transformador para el bailarín, el creador y el espectador gestado siempre desde la contracción o la posición fetal en el trabajo de suelo por excelencia. Al respecto Barnsley nos revela que:

Otra versión refiere a un proceso más dionisiaco y complejo en el cual ocurre una especie de simbiosis entre el público y los actores, en donde ambos internalizan las emociones representadas, provocando un sentido de comunión y ritual basado en estas energías, causando una especie de *transformación* dentro de la psiquis de todos los involucrados: así abordamos nuestro particular proceso de catarsis¹⁹²

La catarsis a la que alude Barnsley puede tener muchas acepciones. Si bien Aristóteles la introduce en *La Poética* como una noción de *purificación del espíritu* a través de la tragedia, en Barnsley será lo sublime de su búsqueda de *verdad* con el movimiento. Hay en la idea de *rebeldía* de Barnsley una apertura a lo desconocido pero siempre atado como cordón umbilical con el sentido oculto de su intuición; y eso lo logra con la imperiosa necesidad de volver al centro de su cuerpo, al bajo vientre como el único canal metafórico de lo visible. En cada movimiento, cada equívoco, cada traspie por la ceguera inducida, los cuerpos retorcidos recurrían a su único y seguro resguardo, al hogar, la casa, al cuerpo matriz en la forma contraída del bajo abdomen.

En *Moonlight and Roses*, la ceguera del intérprete-personaje implicará una reiteración sobre su oposición a la razón. De alguna manera, Barnsley estaría estableciendo puertas en la psique para que su idea de *catarsis* sea la conjunción de fuerzas atrapadas entre las dos formas de ceguera que estableció entre lo consciente y lo inconsciente. Su catarsis como acto de purificación de la razón, dejó sobre el escenario a unos bailarines desprovistos de su aliento y de su entendimiento¹⁹³. En esta segunda etapa, deja como premisa en su perspectiva estética

¹⁹² *Ibidem.*, p.171.

¹⁹³ Sobre esa imagen de desolación Barnsley comenta: "La obra termina con el anfitrión (Miguel Issa) vistiéndolos uno por uno, quitándoles las vendas y colocando una última canción. Desolados, poco glamorosos, con energías y cuerpos muy distintos a los que vimos al principio de la obra, inician su último baile que terminan con sus respectivas sillas vomitándolos por una última vez hacia el piso". BARNSELEY, Julie., *Ibidem.*, p.174.

que no le interesará representar la vida descriptivamente, sino que su proximidad a la realidad lo ejecutará a través de la performatividad que elabora sobre los sistemas epistemológicos que dan cuenta a esa aproximación siempre con el cuerpo. Por ello, la neurociencia, las nuevas tecnologías y prácticas orientales dancísticas entre otras, serán mecanismos o modos de aproximación y a su vez de funcionamiento de su reveladora performatividad. Véase Video 8: (*Acción Colectiva: ejemplos coreográficos. Moonlight and roses*) en el DVD anexo, o en el blog de la presente Tesis.

5.2.2. Obra: *Elvira* (1993).

En 1993 Barnsley tomará otro giro innovador en el inicio del proceso creativo, como fue crear una dramaturgia del cuerpo. Como bien señala, esa dramaturgia no sería un guión secuencial sino la posibilidad de compaginar notas y cuerpo en un dialogo dialéctico que, como problema, implicaría un desafío donde sería muy importante balancear ambas instancias y ello por consecuencia implicaría abordar un nuevo hacer en la coreografía. Comenta:

La primera vez que decidí elaborar un guión dramático (escrito) para basar una coreografía fue en la obra *Elvira* (1993). Hasta este momento el punto de partida escrito para mis obras había sido un cuaderno de notas que contenía muchas impresiones y anotaciones dispersas acerca de ciertos temas. Estas notas fueron la base para entrar al estudio y guiar una amplia exploración corporal, la prioridad no estaba en establecer un drama secuencial, lineal y literal, sino desarrollar primeramente una escritura corporal, una dramaturgia que surgiera desde la anatomía y fisiología del bailarín.¹⁹⁴

En esa intención dramaturgica, la idea de un equilibrio entre cuerpo y estructura tenía como punto de apoyo vital, la necesidad de extraer energías profundas para agitar tanto el cuerpo del bailarín como el del espectador. Este cambio de metodología, se reafirmará cuando conmovida por la película *Un año con trece lunas* de Rainer María Fassbinder, decidirá trasladar como impresión el impacto de ese film en su psique.

Destacamos que no va a trasladar la historia de la película para ser contada como coreografía, sino que establecerá un importante ejercicio de experimentación para su proceso, como sería partir no de los conceptos y las ideas de las secuencias establecidas en la trama del

¹⁹⁴ *Ibidem.*, p.181.

film, sino que esas ideas serían transformadas al movimiento delimitado y producido por las improvisaciones ya contextualizadas. De alguna manera, Barnsley estaría otorgando soporte a la dramaturgia del proceso, no desde las palabras, la trama, la historia o los conceptos que la película ejercía en ella, sino que la base a esas ideas, eran bases psicofísicas que despertaban energías para ser encarnadas en gestos y secuencias donde estructuraría luego la representación psíquica de lo que esa película expresaba.

Este primer intento en concreto fijará en Barnsley una atracción por la textualidad como fuente de trabajo psicofísico y será entonces la antesala a las siguientes investigaciones que desarrollará en la tercera etapa con dramaturgos donde esa noción de trabajo colaborativo, experimentada en la primera etapa como conjunto, en esta etapa estaría posicionada más en el territorio de la dirección escénica; es decir, que va a co-dirigir y eso había sido una experiencia hasta ese momento inédita.

Otra característica que se desprende de esta segunda etapa es el sentido de coherencia que venía presentando nuestra autora. Las improvisaciones por ejemplo no fueron actividades aleatorias para producir material coreográfico; sino la sistematización de una conciencia sobre el cuerpo en relación con los contextos sociales. De cualquier forma, Barnsley, en cada obra estaría configurando el sello de su particularidad coreográfica; en cada obra operaría una intención estética fundamental que abordaría desde el cuerpo como centro de su discurso, por lo que su intención estética, no será sobre la existencia como se le asociaba, sino sobre el discurso que elaboraría sobre el cuerpo y su espiritualidad. De modo que, inmersa en situaciones sociales de conflicto, Barnsley apreciaría que la violencia era un asunto de contradicciones posibles de superar con el arte.

Elvira parte de un argumento que tiene como eje la contradicción. Barnsley lo resume así: "un hombre acepta cambiar su sexo para complacer a su amante y luego éste lo abandona"¹⁹⁵. La preparación del intérprete se configuraría negando a la razón, opuesta siempre al pensamiento lógico; es decir, la idea de danzar con un cuerpo adversario, un cuerpo violento contenedor de contradicciones, en el "territorio de la rebeldía", porque Barnsley comprenderá que desde la razón, la existencia se presenta inacabada, incompleta, y

¹⁹⁵ *Ibidem.*, p.182.

lo contrario sería pensar en la rebeldía como un estado para completar esa existencia reducida. Barnsley va a constatar que a través de la danza, una existencia positiva es posible implicando una experimentación en una lógica o *no-lógica* donde el cuerpo hace de su motricidad una experiencia para teatralizar. A continuación la ficha técnica de esta etapa¹⁹⁶

SEGUNDA ETAPA (1989-1993)

Sede: Instituto Superior de Danza

Directora: Julie Barnsley

Coreógrafos residentes / Intérpretes: J. Barnsley y Luis Viana

Coreógrafa invitada: Diane Noya

Intérpretes residentes: Leyson Ponce, Miguel Issa, Juan Carlos Linares, Pedro Osorio, Carlos Mujica, Eleonora Gonzalez, Enid

Narváez, Jacqueline Simonds, Marieli Pacheco, Alfredo Orueta

(1992-93): Manuel Pérez, Beto Pérez, Claudia Capriles

Intérprete invitada para la gira internacional 1991: Lídice Abreu.

Maestros de danza: J. Barnsley, L. Viana

Maestros invitados: Diane Noya, Lloyd Newson

Teatro: Francisco Salazar. Toni Cots, Armando Holzer

Ballet: Nina Novak. Maruja Leiva

Compositor: Miguel Noya

Diseñadores, vestuario, escenógrafos y diseño gráfico: Alirio Palacios, Lucía Padilla, Maytena de Elquezábal, Omar Borges, Jessica Rodríguez, Zilah Rojas.

Luces, sonido, video, cortometraje: Sammy Cucher, Víctor Morales, Pedro Pacheco, Haydée Pino, Armando Holzer, Mauricio Siso.

Julio Bouley.

Fotografía: Miguel Gracia, Rolando Streuli. David Zurias. Mary Kent.

Producción y coordinación: Inés Sira, Carlos Mujica, Charina Papa, Miguel Issa.

5.3. III: *Acción Colectiva* (1994-2000)

En el afán de encontrar un sentido eficaz al hecho de danzar en un mundo saturado de representaciones y simulacros, Julie Barnsley se presenta a partir de la tercera etapa de *Acción Colectiva* y hasta la actualidad con una potencia expresiva y necesidad de conexión a una *realidad sensorial* centrada primordialmente en el proceso. Didi-Huberman llama a esa realidad, *estésica*¹⁹⁷, como el lugar donde lo estético reside en los sentidos. Lo sensorial sitúa a la obra coreográfica en el centro de su proceso y cuando señalamos la acción de *situar*, nos referimos a la tríada creador, intérprete-espectador. Barba sobre este nivel de entendimiento

¹⁹⁶ *Ibidem.*, p.226.

¹⁹⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *El bailar de soledades*. (trad. Dolores Aguilera), Valencia: Pre-textos, 2008, p. 14.

de lo performativo va a indicar lo que consideramos refuerza esta afirmación en la investigación; es decir, nuestra justificación, como sería plantearnos una estética de lo performativo en la danza para dilucidar su funcionamiento y re-pensar el lugar donde se encuentra en la actualidad esta producción de significados y sentido. Comenta Barba:

Críticos, teatrólogos, teóricos y hasta filósofos como Hegel o Sartre han intentado interpretar los procesos creativos de los actores partiendo del presupuesto de saber de qué hablamos. En realidad subyacían a su etnocentrismo de espectadores. A menudo imaginaban un proceso que era solo una proyección engañosa a posteriori de los efectos obtenidos por los actores en las mentes de los espectadores. Se basaron en conjeturas, testimonios fragmentados, impresiones de espectador. Intentaban hacer ciencia de algo de lo cual observaban el resultado, sin conocer su aspecto complementario: la lógica del proceso. Hablaban y escribían de un proceso imaginario como en una descripción empírica basada en datos empíricos. El camino del "delegar" científico que se basa en una postura mental supersticiosa; cree que un paradigma teórico es válido de por sí y que resulta por lo tanto un instrumento preciso aun pasando de un contexto a otro¹⁹⁸.

Barnsley, por lo antes expuesto, se encontraría en un momento donde necesitaba denunciar el desplazamiento de la acción esencial de la danza hacia su espectacularidad. Por ello la obra debía ser enfocada hacia una alternativa liberadora, preguntándose por una parte, por la ontología del movimiento de esos cuerpos reprimidos; y por otra, sobre la propia dimensión creativa del movimiento, es decir, una forma de libertad psicofísica expresada en movimiento como acto político y ético.

Luego de haber experimentado en los polivalentes discursos en su primera etapa, que la conducen en la segunda a continuar con mayor profundidad en códigos de fuerte violencia oponiéndose radicalmente a los códigos tradicionales del movimiento; en la tercera etapa acentuaría el territorio de lo performativo porque investigará sobre una nueva consciencia teatral integrando prácticas escénicas que redimensionarían su estética y cuerpo entreabierto.

Valdría destacar también el hecho de que en esta tercera etapa, experimentando con teorías provenientes del teatro, su giro coreográfico tendrá el carácter de mediación que va cumplir su dramaturgia del cuerpo en este período de confluencias con estéticas teatrales muy definidas.

¹⁹⁸ BARBA, Eugenio. *La canoa de papel*. (trad. Rina Skeel). México: Grupo Editorial Gaceta, 1992, p.75.

Nuestro propósito será obtener nuevas claves para comprender mejor su poética en los signos del teatro físico, en donde su investigación coreográfica asumiría el carácter y la posible lectura de una fisura escénica por donde el espectador sería confrontado a nuevas experiencias del lenguaje de la danza, abordando de esta manera, además, un elemento específico que sumado a los revisados en los capítulos anteriores consideramos crucial para una crítica sobre la coreografía. Bajo el signo de una práctica transdisciplinaria que destruye horizontes transitados para instaurar nuevos paisajes, y conduciéndonos a una revisión del discurso resultante envuelto en teorías teatrales, el cuerpo, será un territorio en el cual debería emerger el habla de su espiritualidad. En este punto de nuestra investigación, interesan esas claves sobre el cómo y porqué de las acciones dramáticas y el movimiento, donde ya no sólo deberían agitar al intérprete, sino también perturbar a la audiencia.

Esta tercera etapa que iniciará en 1993, la lleva a revisar otras escrituras que puede anteceder al cuerpo en movimiento, como es la dramaturgia escrita. Va a experimentar desde esa premisa centrada en el teatro nuevas posibilidades dentro de un proceso inesperado en su trabajo. Sobre ello comenta:

Hasta 1993 me resistí a desarrollar obras basadas en textos literarios o sobre ideas muy elaboradas previamente. Creía en el poder avasallante de una escritura corporal proveniente mayormente del territorio del inconsciente; evidentemente, en el proceso de objetivación del material físico, tomaba decisiones de selección y ordenación utilizando ampliamente mis facultades racionales, pero estas decisiones estaban fuertemente guiadas por un saber intuitivo más no lógico-objetivo. Como directora de las investigaciones cultivaba un estado en donde mi pensar-racional y mi sentir estaban indisociablemente conectados¹⁹⁹.

La idea sobre cómo abordar una tradicional dramaturgia en sus trabajos en esa tercera etapa estará presente como una conjunción de cuerpo y texto. Con esto queremos decir que los personajes teatrales o las obras de teatro que Barnsley investigará, serán interpretaciones y adaptaciones a los tiempos de ese momento de la mano de directores teatrales, de forma tal que esos personajes fueron representados como historiografías de la cotidianidad para ser contemplados por la audiencia y crear con esto, empatías de sumo interés escénico entre el cuerpo, el texto y el espectador.

¹⁹⁹ BARNSELEY, Julie. *Op. cit.*, p.181.

En la estructura dramática de la obra, los personajes mantendrán ese carácter de *performers*, de ser sujetos de acción, imponiendo lo teatral sobre lo representado; aproximándose con ello a la noción de performatividad que expone Max Herrmann²⁰⁰, donde señala que no debe plantearse únicamente lo teatral como *realización escénica* de la obra sino como una transformación en el cuerpo de la creación y del espectador, porque se produce un intercambio heurístico de relevancia para la obra. Igualmente destacamos que esta noción es la que comparte también Fischer-Lichte sobre la performatividad sumando la idea de una co-participación de los espectadores que dan clausura al sentido de la obra. Eugenio Barba ofrece otra importante mirada al valor de la función que acciona la trama como tejido escénico, presupone una *lógica* de la dirección sin imitar, sin producir una representación de la realidad, sino creando un proceso de dificultad performativa. La dramaturgia es definida por Barba como: "La palabra texto, antes que significar un documento hablado, manuscrito o impreso, significa *tejido*. Lo que concierne al *texto (el tejido)* del espectáculo puede ser definido como dramaturgia; es decir *drama - ergon*, trabajo, obra de las acciones, la manera en que se entretejen las acciones, es la trama"²⁰¹.

Durante la tercera etapa Barnsley se situará en una nueva actividad creativa que intentaba capitalizar los diferentes poderes desde un ordenamiento insospechado que considerará que, por más que implique realizar una objetivación racional sobre las decisiones tomadas en la escena, serán profundamente intuitivas pero igualmente cuestionables. La intensidad sobre lo dramático ocurrirá durante el proceso, en cada ensayo, cohabitando con la construcción y conciencia de la obra²⁰². Podemos observar su cercanía a lo teatral barbaniano, en tanto lo dramático en Barnsley se desvincula de la razón objetiva que puede imponer el texto al cuerpo volviéndolo representación del texto. La noción de performatividad

²⁰⁰ Cfr. HERRMANN, Max. "Das theatrale Raumerlebnis". *Bericht vom 4.* Berlín: Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. 1930. p. 153.

²⁰¹ BARBA, Eugenio y SAVARESE, Nicola, *Anatomía del Actor*. (trad. Bert, Bruno). México: Colección Escenología, 1988. p. 213

²⁰² Adrián Heathfield, sobre ese proceso de creación, plantea una serie de interrogantes relevantes para el dramaturgo. Comenta: "Tan pronto como la dramaturgia entra en el marco institucional el dramaturgo está obligado por ética a preguntarse: ¿qué movimientos de asimilación puede estar legitimando mi trabajo?, ¿hasta qué punto no es mi rol un instrumento de las fuerzas organizativas y tecnocráticas que están fuera de mi control?, ¿cómo podría resistir la práctica de la dramaturgia a tales operaciones?, y, si no puede resistir, ¿no debería ser descartada?". En: HEATHFIELD, Adrián. "Dramaturgia sin dramaturgo". En: *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. BELLISCO, Manuel; CIFUENTES, María José y ÉCIJA, Amparo. (eds.). Murcia: Centro Párraga, 2011, p. 93.

que esta en discusión no responde a una secuencia lineal de la palabra en el texto dramático a través de un seguimiento del actor de texto; sino a la emoción que antecede esa palabra y su poder metafórico. Barnsley está proponiendo, y esto es la base de esa etapa, una dramaturgia del cuerpo desde la dramaturgia del teatro donde el campo de acción será el posible ordenamiento del mundo de los sentidos en un cuerpo entreabierto al movimiento y a la palabra.

En el seno de lo performativo, la dramaturgia en Barnsley va en simultaneidad con anotaciones que perfilarán la cartografía de las energías que debería expresar el cuerpo y no las formas pre-establecidas. Suele llamarse en la danza *las imágenes del fraseo*. Ahora bien, en esta etapa de temas sobre el cuerpo y la palabra el proceso está constantemente bajo interrogaciones sobre esa condicionalidad del texto; por lo que esto apuntaría a que la danza para escribirla, hace falta conocerla en el funcionamiento de su poética. Como coreógrafa tomará decisiones para determinar la cartografía de ese movimiento elaborado ahora desde una hermenéutica del texto y el cuerpo, es decir, la manera como la danza interpreta abriendo territorios perceptivos con movimientos continuos en donde vale el aforismo de Stanislavski de que es más importante preguntarse no por la actuación sino por la emoción que la produce o por esa resonancia a la que Louppe hace mención como sentido. Entonces, Barnsley bailará las palabras para acceder como fin último a lo más revelador de este arte como es el movimiento indeterminado, originario y que priorizará al estar comprometido con el sentir. De allí su carácter de fugacidad, por más que exista un texto que intente dar origen al movimiento²⁰³. Entonces la relación del texto y la danza se resolverá en un encuentro de la propia experiencia de danzar. Es decir que se tienen dos direcciones muy concretas en un proceso dramático. Se escribe la obra desde el cuerpo dramatizado en movimiento tal cual nuestra autora esta experimentando, o el cuerpo se mueve con la obra ya escrita como sucede por ejemplo con la coreógrafa Lucinda Childs en Estados Unidos, donde la valoración del sujeto que danza radica en atender su propia subjetividad en movimiento aún cuando invoque pautas espaciales y diseños como una alteridad que no se opone sino que es absorbida por la propia estructura motriz del danzante, haciendo de ello una dramaturgia del movimiento. Nos dice nuestra autora sobre esa inquietud o *resonancia*:

²⁰³ En el ámbito de la danza americana son bien conocidas las partituras coreográficas de Lucinda Childs que funcionan como un libreto dramático o lo que Alwin Nikolais denomina *La Gestalt*. Procesos que definen estructuras en el tiempo y el espacio definidos.

El cuerpo humano participa constantemente y de manera compleja dentro de la vida en todo momento. Cada segundo sus paisajes internos y sus manifestaciones externas se transforman. Dentro de los territorios de la danza contemporánea se investiga libre y ampliamente sobre la fenomenología intrínseca del cuerpo y del movimiento, concienciándolo, reordenándolo y comunicándolo. Plasmando una información única, un conocimiento vivido corpóreamente²⁰⁴.

En esencia se podría aseverar que la dramaturgia del movimiento persigue la adhesión íntima de todos los convocados en el acontecimiento escénico porque todos comparten la performatividad más allá de la representación de lo visible o puesta en escena: se comparte la experiencia teatral. Como bien sugiere Louppe, se trata de una toma de decisión no dicha y consensuada. En la incursión en el teatro, Barnsley trabajará en colaboración con dos dramaturgos venezolanos formados e interesados en el llamado *teatro físico*, como fueron Armando Holzer y Francisco Salazar. Sobre estos directores comenta:

Estos dos directores, aunque de formación y experiencia teatral, estaban (al igual que yo) experimentando fuertemente dentro los territorios psicofísicos del intérprete. Ambos estaban influenciados por el trabajo de Stanislavski, quien fue el primer director de teatro (principios del siglo XX) en entender y explorar de manera sistemática los territorios de las acciones físicas corporales y sus relaciones con el mundo interior, imaginario y subconsciente del actor. Stanislavski propuso que la palabra del actor fuera solamente una pequeña parte de su expresión y que tenía que ser sostenida por su imaginario y con acciones físicas precisas que correspondieran y ayudaran a invocar los estados psíquicos requeridos. Francisco Salazar, además, había estudiado con Ryszard Cieslack el brillante actor de Jerzy Grotowski, compartiendo con nosotros prácticas basadas en los entrenamientos psicofísicos que Grotowski inventó para remover los territorios no racionales de sus actores.²⁰⁵

De ellos, una fuerte corriente sobre las prácticas teatrales permearía la percepción de Barnsley de manera liminal. Los venezolanos Holzer y Salazar la conducirán a principios y enfoques del teatro de Stanislavski, Grotowski y Barba que contribuirían en el proceso de construcción de esa nueva consciencia performativa. En el siguiente cuadro 3, podemos apreciar, como hemos en las etapas anteriores, sus producciones y colaboraciones:

<p>1994 <i>Cenizas de rosas</i> / J. Barnsley <i>Rosas rojas, urinarios rosas</i> / A. Holzer (guión)</p>	<p>1995 <i>La consagración de la primavera</i> / J. Barnsley (Acción Colectiva invitada a participar en una</p>
--	--

²⁰⁴ BARNSELY, Julie. *El cuerpo como territorio de la rebeldía*. Op.cit., p.71.

²⁰⁵ *Ibidem.*, p.182.

de Holzer basado en <i>Hamlet</i> de Shakespeare)	producción del Ballet Nuevo Mundo)
1996 <i>Huis Clos</i> / J. Barnsley y F. Salazar (basada en la obra de Jean-Paul Sartre) <i>Olor a hierba cortada</i> / J. Barnsley	1997 <i>Bakxai</i> / J. Barnsley y F. Salazar (basada en <i>Las Bacantes</i> de Eurípides) <i>Incursión epidérmica</i> / J. Barnsley (creada para la Galería de Arte Nacional)
1999 <i>Delicada decapitación</i> / A. Holzer (guión Holzer)	2000 <i>La rosa mutilada</i> / J. Barnsley (basada en un guión de A. Holzer)

Cuadro 3: Tercera etapa (1994-2000)

Se puede observar en el cuadro anterior que las colaboraciones que tendría Barnsley con Holzer y Salazar, serán claramente diferenciadas porque junto a Holzer, nuestra autora va a trabajar sobre sus guiones para ser coreografiados, mientras con Salazar las dos producciones que sostuvieron fueron sobre textos teatrales existentes, y dirigidas artísticamente en conjunto y eso fue una experiencia colaborativa de relevancia en el proceso llevado en *Acción Colectiva*. Se puede observar también que el año 1998 no presenta ninguna producción ya que fue el año que Barnsley, con gran necesidad de revisar lo que hasta ese momento había vivido como experiencia coreográfica e interpretativa, viajaría a Indonesia donde estaría durante un mes en una especie de retiro trabajando otras formas del teatro tradicional oriental. Comenta al respecto:

Estuve un mes trabajando en un encuentro de artistas de Oriente y Occidente en la ciudad de Solo, Indonesia. En ese encuentro, colaborando en proyectos de artistas asiáticos, entendí la gran diferencia entre *el mundo de sombras con fe*, en el cual se desenvuelven ellos (y en donde existe el sentido de pertenencia y de comunidad con la naturaleza en su totalidad) y la dura realidad del *mundo de sombras sin fe* en el que deambulamos nosotros en el Occidente²⁰⁶.

La aproximación directa o indirecta a metodologías del teatro reafirmará las estructuras que ponen en relieve el desdoblamiento del bailarín que se abre para ser reinterpretado por el que lo contempla. Ahora bien, esa contemplación no es pasiva; el espectador también va a sentir en su dimensión privada y silente una serie de emociones acordes a las que experimenta el intérprete. Cabe en este punto la pregunta que se hace la investigadora Beatriz Calvo-Merino sobre cómo observamos la danza, llegando a interesantes

²⁰⁶ *Ibidem.*, p.195.

resultados que posicionan al espectador más activo de lo que aparenta, en tanto su percepción neuronal relaciona al movimiento con acciones vinculantes a su vida. Comenta: "This result and subsequent studies using the present motor expertise approach suggest that when we see familiar movements, we recruit the information associated to that action in the same way as when we execute the movement ourselves. We therefore recover memories associated to the observed action, but only if we have previously acquired them"²⁰⁷.

Barnsley ha profundizado en esta etapa en esa categoría rebelde del cuerpo que el texto le permitiría porque ha forzado una libertad psicofísica inédita en las estructuras corporales que expresarían sus nuevos intérpretes. Esto la conducirá a nuevos conocimientos sobre el cuerpo y la teatralidad, evidenciando más las afinidades entre el teatro y la danza que sus diferencias. Reafirmaría que obra, texto y movimiento tienen direcciones que van del *texto* a la performatividad; un dispositivo en el que imágenes y palabras se entrecruzan: imágenes del arte, del movimiento pero también de la propia escritura. Imágenes de las que ahora destacamos su papel como acto; imágenes que no representan o ilustran, sino que intervienen en la reconfiguración de lo sensible, donde lo que importaría en el avasallante flujo de imágenes en la actualidad son sus cualidades y características.

5.3.1. Influencias de Constantin Stanislavski: cuerpo y memoria emocional

Un texto-dispositivo significó para Barnsley esa incursión en el teatro y la obra coreográfica junto a estos directores escénicos, donde todo ello inevitablemente se entrelazaba con las lógicas de distribución propias de la obra y de la dirección sobre los cuerpos. Barnsley estaría elaborando una consciencia sobre nuevas razones y nuevas estéticas teatrales que está vivenciando. Incursionar indirectamente bajo algunos elementos del método de Stanislavski le conferirá un campo de acción en la sistematización del proceso psicofísico del intérprete, porque éste ya no se representaría a sí mismo, perdido en sus emociones; experimentando con ello una consciencia activa en el cuándo y cómo invocar esa conexión de mente-cuerpo y la precisa emoción de una acción. Importante esta referencia de Stanislavski para lo que estamos explicando.

²⁰⁷ CALVO-MERINO, Beatriz. *Dance Dialogues: Conversations across cultures, artforms and practices*. London: University, 2009, p.4.

El arte del actor difiere del resto en que en el resto el creador puede esperar a la Inspiración. El actor debe saber conjurarla y hacerla surgir en un día y hora fijos. Contra esto la técnica exterior más perfecta y los dones más felices son ineficaces. Pero desgraciadamente, el secreto de tal proeza se ve celosamente defendido. Con rarísimas excepciones, los grandes señores de la escena no sólo no tratan de transmitirla a sus jóvenes émulos sino que la disimulan bajo espesos velos, con lo cual perdemos la tradición. Falto de ella, nuestro arte está librado al diletantismo. Incapaces de trazarse conscientemente el camino de la creación inconsciente, los actores viran hacia el funesto prejuicio que rechaza la técnica Interior, espiritual, y se inmovilizan en el punto muerto del oficio, tomando por Inspiración cualquier emoción que sientan.²⁰⁸

Armando Holzer fue el primer director de teatro invitado con el que concretará varias experiencias creativas en la escena. Años antes, hubo un acercamiento con la directora venezolana Elia Schneider, con el proyecto *Ballroom*, que no llegaría a concretarse, pero dejaría huellas insondables para lo que sería años más tarde su obra *Moonlight and Roses*. Es de hacer notar que Holzer no trabajaba directamente sobre el método de Stanislavski en sus puestas escénicas, sino que utilizaba algunos principios esenciales de este sistema de actuación, lo que permitiría una investigación que planteará nuevos retos para Barnsley y sus bailarines como fue trabajar con diferentes posibilidades creativas sobre un tema específico que debía retratarse en el cuerpo y la escena. En suma, una suerte de trabajo hermenéutico sobre textos teatrales situará a Barnsley en territorios donde la interpretación de cuerpo-texto que elaboraría seguiría siendo importante para trabajar en el territorio de la rebeldía del cuerpo porque Holzer, en sintonía con sus inquietudes, era crudo, escatológico y le interesaba del texto la entrelínea, lo oculto que encierra la armoniosa letra de dramaturgos consagrados. Llevaría la dramaturgia y la puesta sobre el *Hamlet* de William Shakespeare con base a un trabajo sumamente experimental pero afianzado en las técnicas de Stanislavski. Comenta Barnsley: "Armando elabora un guión en donde se da igual importancia al trabajo corporal, al aspecto literario (textos hablados), al desarrollo de un drama secuencial (más no lineal) y a la puesta en escena. Basándose libremente en el *Hamlet* de Shakespeare, destaca los aspectos políticos y satíricos de la obra original y revela una visión escatológica y desalentadora de los acontecimientos del final del milenio"²⁰⁹. Igualmente señala nuestra autora:

²⁰⁸ STANISLAVSKI, Constantin. "La busca de la verdad". En: Revista *El Correo*. París: UNESCO, 1963, p. 15.

²⁰⁹ BARNSELY, Julie. El cuerpo como territorio de la rebeldía. *Op.cit.*, p.184.

Estos dos directores, aunque de formación y experiencia teatral, estaban (al igual que yo) experimentando fuertemente dentro los territorios psicofísicos del intérprete. Ambos estaban influenciados por el trabajo de Stanislavski, quien fue el primer director de teatro (principios del siglo XX) en entender y explorar de manera sistemática los territorios de las acciones físicas corporales y sus relaciones con el mundo interior, imaginario y subconsciente del actor. Stanislavski propuso que la palabra del actor fuera solamente una pequeña parte de su expresión y que tenía que ser sostenida por su imaginario y con acciones físicas precisas que correspondieran y ayudaran a invocar los estados psíquicos requeridos²¹⁰.

Se puede estar de acuerdo en que las indagaciones de Barnsley entran en territorios que el sistema de actuación de Stanislavski contiene pero que debe transformar en movimiento porque su medio de expresión es la danza. Para Barnsley la psicofisicalidad tendría relación con la memoria del intérprete; en eso consolida del método la importancia de la memoria afectiva y podríamos decir, atendiendo a lo que acota Manuelita Zelwer sobre esa metodología que, si se ha vivido una experiencia luego al tener otra similar se sentirá la misma emoción, por lo que la memoria como una estrategia transitiva es un eje que Barnsley apreciaría para profundizar y vincular a sus bailarines a una dramaturgia teatral que demandaba accionar en el mismo espacio de ensayo.

Para profundizar y comprender más la dimensión del teatro de Stanislavski dentro de la inquietud de Barnsley por el cuerpo y la memoria, atenderemos las relevantes indicaciones de Zelwer que colocan en perspectiva los principios más importantes sobre este sistema de actuación dejándonos la posibilidad de analizar las diferencias y afinidades con esa etapa de Barnsley, Holzer y Salazar en *Acción Colectiva*. Destaca Barnsley haber sido un proceso visceral con afinidad a lo que Stanislavski, investigaba sobre la construcción de un personaje apartado de los estereotipos y la falsedad de la interpretación, donde cada impulso y conciencia de ello sería un destello creativo que sorprendería al mismo cuerpo, conduciendo al intérprete a profundizar en los instintos logrando una poética de la estructuración y la expresión a través de elementos que identificarían al personaje con algo que le es propio, así como también a la audiencia (emoción empática); es lo que perseguía ese sistema, una conectividad empática. Por eso, el proceso será clave en la investigación, se debe vivir intensamente en la danza como un último momento, de allí surgen todas las complejidades pero sobre todo, la relación o empatía

²¹⁰ *Ibidem.*, p. 183.

de verdad con lo que se hace. Sobre esto nos comenta Zelwer en EMZ1: 1'49'' que: "No fue un teórico del teatro, sino más bien un sibarita del mismo. Hizo teatro desde niño y su mayor obra fue su cuaderno de apuntes que por más de sesenta años acumuló con las observaciones que hacía sobre la actuación y lo necesario en lo performático para alcanzar ese grado de genialidad que expresa lo que llamaba como verdad escénica".

Vamos a considerar el aforismo de Stanislavski que nos habla sobre el peligro de la intuición²¹¹. Es evidente que cuando se hurga en la memoria afectiva y los recuerdos se es introducido en territorios intuitivos que luego es necesario concienciar como experiencia para no perder el fin último que es el *acting*, un presente continuo que va sistematizando la fuerza dionisiaca de ese territorio. Es decir, entendimiento y sensibilidad generan un equilibrio. En Barnsley esos campos de la intuición hemos comentado que también los ha identificado en zonas del cuerpo como su bajo vientre para que toda la fuerza que emerja de ese estrato posea un canal concreto y consciente de su expresión. Pero hay que tener presente que, ante todo reducto conceptual o cualquier metodología, Barnsley se está introduciendo en el territorio del teatro físico y está elaborando en la praxis su partitura psicofísica. Para ello, enfatizaría en la interpretación intuitiva rompiendo moldes de la danza, reafirmando también con esto que su rebeldía del cuerpo es devastadora en una primera fase para el intérprete, pero es liberadora después para el espectador. Comenta sobre esa primera experiencia construyendo dramaturgia que:

Armando Holzer aplica una estrategia similar, logra envolvernos y contagiarnos con verdaderas energías desatadas y salvajes del hombre posmoderno (que no cree en nada pero posee una libertad de acción sin precedentes); al mismo tiempo, a través de la dramaturgia, nos hace reflexionar de manera incesante acerca de las múltiples y diversas facetas de nuestra realidad.²¹²

Barnsley mantiene una coherencia en su trabajo que no se aparta nunca de la necesidad de revelar lo que la razón suele ocultar. La sintonía con Holzer es intensa porque los une a ambos esa inquietud por intervenir nuevos territorios y lógicas de la creación e interpretación. La *lógica* de la danza no es diferente a la *lógica* del teatro; se unen en el sentido de procesos performativos. Zelwer en EMZ1: 8'20'' comenta que: "Si lo que importa es el proceso, hay que

²¹¹ Cfr., STANISLAVSKI, Constantin. *Op.cit.*, p. 20.

²¹² BARNSELY, Julie. El cuerpo como territorio de la rebeldía. *Op.cit.*, p.183.

preguntarse por los elementos que conforman ese proceso, que funciona como una gramática y donde es necesaria esa identificación para llegar a la genialidad o la verosimilitud en la actuación"

Era muy claro que la unión de Holzer y Barnsley tenía como meta explorar y experimentar sobre esos elementos que permitirían lo que Barnsley va a llamar *liberación*, Holzer *ideal del hombre posmoderno* y un reto escénico llamado *Rosas rojas, urinarios rosas* llevado a cabo en 1994, basada en *Hamlet* de William Shakespeare. En este proceso, y en el afán de Barnsley por agitar al espectador desde esa verosimilitud escénica, ocurrirá una transformación en la manera en que percibe la función de su danza; apreciará el propósito ético en la mejor manera que las influencias de Stanislavski permearían *Acción Colectiva*, y por ello, será relevante lo que Benedetti comenta sobre este método: "Stanislavski's mature activity can only be understood if it is seen as rooted in the conviction that the theatre is a moral instrument whose function is to civilise, to increase sensitivity, to heighten perception and, in terms perhaps now unfashionable to us, to ennoble the mind and uplift the spirit"²¹³.

Barnsley y Holzer van a centrarse en la fuerte conexión entre la idea y la forma del cuerpo intentando crear una acción que se exprese como cierta. Por esto, se plantearían como primer ejercicio la observación para determinar qué es lo que vuelve al cuerpo y su expresión una verdad escénica, identificando que uno de los valores presentes era el sentido ético establecido en la relación inequívoca de trabajar consigo mismo y con el otro. Se establecía una dimensión intimista donde el yo verdadero de la escena como instancia simple, era siempre el cuerpo, sin aparatajes ni dispositivos escénicos que lo magnificaran, sino el simple cuerpo como un instrumento de transformación. Ese principio ético ha sido intrínseco a la actividad de las artes escénicas por el carácter vivo, de piel, de *polis* donde se establece la investigación. La verdad escénica, aún cuando es representada y esta inmersa en un mundo de artificios, tiene en el cuerpo el acento de lo real como concreción de una relación entre ficción y realidad y que Barnsley quiere que su discurso sea verosímil, sea próximo a los padecimientos de todos los reunidos frente a la obra. Una ética conciente sobre la humanidad subyacente en la rebeldía del cuerpo de Barnsley la ha llevado a promover el sentido, la coherencia, la honestidad y búsqueda de verdad como elementos siempre presentes en su creación ante la pérdida de

²¹³ BENEDETTI, Jean. *Stanislavski an introduction*. London: Methuen. 2000, p.12.

valores en lo social, lo económico y lo político. La danza de nuestra autora situaría como centro de discusión y de actualidad, otras perspectivas de valoración sobre lo cotidiano.

Trabajar sobre lo verdadero-escénico será un acto de suma sensibilidad, como dice Benedetti. En este aspecto, Barnsley puede reconocer vestigios del método de Stanislavski presentes en la propuesta de Holzer, y sería sobre todo esa búsqueda de verdad escénica que perseguía este director como principio en su investigación dramática. En lo conceptual, Holzer indiscutiblemente se diferenciaría del realismo escénico de Stanislavski, aún cuando mantuviese una intencionalidad escénica donde la vida y el hombre contemporáneo serían el centro para promover un teatro de la *vivencia*²¹⁴. Holzer no incidiría en Barnsley para que presionara en las emociones de sus bailarines como condición de su dramaturgia en la creación. Éstas emociones eran trabajadas desde otras experiencias rechazándose los clichés y los estereotipos prototipos de la representación tradicional, tal como dice Zelwer que Stanislavski los rechazaba. Los personajes, al ser ficcionales, debían responder a una construcción de *verdad* que estaría en la propia experiencia como explica María Ósipovna Knébel de esta manera: "Stanislavski exigía de los actores la habilidad de escoger lo típico dentro de los hechos de la vida, de penetrar en la esencia del hecho seleccionado por el dramaturgo".²¹⁵

Se introduce entonces en la partitura psicofísica de la danza de Barnsley lo que Stanislavski llamaría el *proceso de valoración de los hechos* que se entiende como una relación entre la vida del actor y la vida del personaje. Esto se conecta con lo que Knébel dice sobre *el segundo plano* a propósito de un trabajo colaborativo entre Stanislavski y Nemiróvich Dánchenco sobre el actor y sus pensamientos más ocultos, lo más reservado, lo que subyace en lo interior, expresado no en acciones externas sino como una psicotécnica que nutría la vida del personaje²¹⁶. Otro elemento a considerar de relevancia lo refiere Knébel cuando nos habla de la

²¹⁴ Hay una interesante observación que hace Meyerhold sobre Stanislavski y que resume como: "Stanislavski no se fosilizó en el terreno de la escuela naturalista. Sabía que se apartaba de ella al entrar en contacto con los métodos empleados por otros teóricos surgidos a su vez en forma menos espontánea de aquella naturalista. Se comenzó entonces a estudiar la obra de Gordon Craig y se vio que su arte había nacido de los procedimientos del teatro shakespeariano, del estudio de los escenarios de aquella época, etc. Si consideramos los métodos de interpretación y de puesta en escena empleados por Stanislavski, veremos que él no se había formado por sí mismo, sino que había estudiado de los franceses, ingleses y alemanes". En: MEYERHOLD, Vsevolod. *El actor sobre la escena*. (trads. Bernal Enríqueta; Lucero Noemí y Pavia Margherita). México: Grupo Editorial Gaceta, 1994, p. 263.

²¹⁵ KNEBEL, María, Ósipovna. *El último Stanislavsky*. (trad. Jorge Saura). Madrid: Editorial Fundamentos, 1999, p.45.

²¹⁶ *Ibidem.*, p.95.

*exploración racional*²¹⁷ como un campo donde ya el tejido de la obra está construyéndose, y es el lugar donde inician las interrelaciones en el tramado escénico para mantenerse dentro de las circunstancias que la obra y el dramaturgo proponen. Espacios múltiples estarán presentes en la propuesta de Holzer interesando a Barnsley en lo relativo a los campos psíquicos, es decir que, en esa multiplicidad, una actividad empática debe ser la que relaciona kinestésicamente toda la producción escénica.

Hemos querido resaltar a Stanislavski desde lo que conecta su método con la interpretación que hace Holzer de este sistema, como fue una consciencia sobre la verdad en el personaje ficcional, así como lo que supuso ese proceso parecido a lo que Knébel comentaba como *período de mesa*, refiriéndose a una revisión del subtexto, de análisis del tejido interno de la obra escrita; en suma, una manera de crear el mundo en teoría de la obra²¹⁸. Proceso que en Barnsley tendría los matices de la danza porque para ella, una férrea convicción sobre la verdad lo expresaría un movimiento genuino que será el que emerge de estados inconscientes y personales. Igualmente, la consideración del intérprete-creador como un ser activo donde se fundirían lo psíquico y lo físico de manera indisoluble, sería si comparásemos la lógica escénica que Stanislavski comentaba como el lugar donde residía la verdad escénica. Esta es la característica con mayor afinidad, pero no se descartan otras estrategias escénicas afines como será también su proximidad al trabajo de mesa que Barnsley reseña de esta manera:

El guión es orgánico, denso, no lineal y muy exigente a todos los niveles, además de hablar en escena, cada intérprete se transforma física y mentalmente de manera continua. Los intérpretes estaban muy capacitados y habían tenido experiencias en donde demostraron sus capacidades histriónicas y también sus posibilidades de abstracción y distanciamiento con el cuerpo. Solamente que en obras previas los territorios conceptuales y corporales estaban más delimitados. Ahora tenían que producir signos corporales que surgieran a través de conexiones con sus territorios íntimos, y a la vez establecer actitudes de distanciamiento e indiferencia con estos mismos signos que estaban expresando. Había que trabajar en múltiples y a veces contradictorios contextos al mismo tiempo. Las instrucciones y por ende la organización energética interna y externa de los intérpretes cambiaban a cada momento. La exigencia psicofísica era compleja y muy intensa.²¹⁹

²¹⁷ *Ibidem.*, p.69.

²¹⁸ *Ibidem.*, p.13.

²¹⁹ *Ibidem.*, p.186.

Holzer aplicaba otra estrategia relevante del el sistema de Stanislavski que asociamos con lo que sería el *si mágico*. Una serie de preguntas determinadas en el proceso de trabajo que situaban al intérprete en el *haciendo* como presente continuo y que Barnsley puntualizaba sectorizando determinadas partes del cuerpo, en las reacciones físicas ante las afirmaciones condicionales sobre ser *alguien* o *algo* en determinada circunstancia, creer lo que se hace. Es decir, en pleno ensayo del actuar-actuando de las acciones físicas. Comenta Zelwer EMZ1: 25'00': "El *si mágico*, ese *si* condicional, ayuda al intérprete a encontrar conexiones entre si mismo y el personaje: Si yo fuera Orestes, ¿cómo reaccionaria? La respuesta, dictada desde mi *misma*, será más orgánica, sin traicionar al personaje. Pero todo eso se trabaja en el proceso de ensayos como un hacer". Igualmente acota Zelwer que: "Ninguna emoción sobre el escenario es una emoción primaria; siendo ésta la expresión o reacción inmediata a algún suceso. Podríamos hablar del recuerdo de una emoción"; lo que Barnsley decía se produjo con Holzer como una transformación continua, una nueva y profunda imaginación. Comenta nuestra autora: "En el *Hamlet* de Holzer *ser y no ser* pasa de ser una metáfora poética a convertirse en una visible y vivenciada realidad, que no solamente se materializa a través de los cuerpos de los bailarines sino también a través de la elaboración de una puesta en escena que simultáneamente envuelve y rechaza a los públicos presentes de manera incesante durante la hora y cuarenta y cinco minutos que dura el espectáculo"²²⁰.

Deja esta aproximación al sistema de Stanislavski en *Acción Colectiva* el entendimiento de abordar a la obra como un estudio sobre las emociones y la memoria, acciones éstas que no distan para nada de todo el universo de la danza por el que Barnsley ha decidido transitar por lo que tienen de contenido interior y por ende espiritual; este sistema sería un estudio sobre la imaginación creada desde elementos de la vida en circunstancias dadas. Desde la memoria emotiva es posible, según este autor, trabajar los sentimientos; encarnar exteriormente lo que vive en su interioridad.

²²⁰ BARNSELEY, Julie. *El cuerpo como territorio de la rebeldía*, Op. cit., p.186.

5.3.2. Influencias de Jerzy Grotowski: cuerpo y transparencia

De la mano de Francisco Salazar con la obra *A puerta cerrada (Huis Clos)* 1995 de Jean Paul Sartre, vendría a ser otra experiencia que examinaremos por contribuir de manera novedosa en su proyecto. Juntos se adentrarían en una danza que llamaron *existencialista* y que respondería a una revisión del cuerpo desde la perspectiva grotowskiana que situaba al cuerpo en su evolución, como cuerpo de la transparencia²²¹. Si partimos de la premisa que para este autor polaco el teatro era en esencia esa relación entre el actor y el espectador, rechazando radicalmente el texto teatral, ponderando la *pobreza* de un teatro donde el cuerpo sería el territorio de lo sagrado; observaremos que en su manera de ritualizar el teatro, sostenía la noción del actor *santo* como aquel inmerso en una performatividad que rechazaba lo material en tanto objeto de lo superfluo. De pobreza y ascetismo, esta visión teatral ritualizaría al intérprete que sólo puede ser habitado por su disposición al autosacrificio, a la renuncia que exige todo acto de amor, a la espiritualidad suprema de un santo en el mismo momento que lograría su entrega al acontecimiento que sobre todas las cosas era social. Comentaba Grotowski:

Finalmente, el actor descubre lo que yo llamo el "compañero seguro", este ser especial, frente al cual lo hace todo, frente al cual actúa con los demás personajes y ante quien revela sus más personales problemas y experiencias. Este ser humano, este "compañero seguro" no puede definirse. Pero en el momento en que el actor descubre a su "compañero seguro...", se produce el tercer y más potente renacimiento y por tanto un cambio visible en la conducta del actor. El actor encuentra soluciones a los problemas más difíciles: cómo crear cuando se está controlado por los demás, cómo crear con la seguridad de la creación, cómo encontrar una seguridad inevitable si queremos *expresarnos* a pesar del hecho de que el teatro es una creación *colectiva*²²².

Cuando Barnsley reflexionaba sobre esta experiencia *existencialista*, mantenía presente la necesidad de reflejar el mundo introspectivo, pero sumaría a su búsqueda algo diferente con

²²¹ Comenta Infante que: "El trabajo de Grotowski es dividido mayoritariamente en cuatro etapas que responden, más o menos, a sus propias demarcaciones y los giros radicales que tuvieron lugar en su metodología de trabajo: Teatro de Producciones 1957-1969; Parateatro y Teatro Originario 1969-1982; Drama Objetivo 1983-1986; El Arte como Vehículo 1986-1999. Estas etapas, aún cuando mantienen diferencias, están unificadas por un hilo que podríamos equivocadamente llamar una evolución". INFANTE, Manuela. "Entrenando para ser transparentes. Buscando el cuerpo en el método de entrenamiento para actores propuesto por Jerzy Grotowski". En: *Stichomythia*, volumen 7, 2008, pp. 16-34.

²²² GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. *Op.cit.*, p, 204.

la dramaturgia que va a concebir como cartografía del cuerpo y definir e identificar los signos que emergen en el cuerpo; esa cartografía le conferirá entonces una organización inédita en sus procesos muy a la manera de los *ciclos* propuestos por este autor. En este tipo de trabajo y acentuando la idea de los existencialistas que colocarían al individuo como centro de todas sus cosas, Barnsley y Salazar no estarán de espaldas al texto de Sartre *Huis Clos* (A puerta cerrada), donde decidirán a través de la construcción de los tres personajes de esta obra, una teatralización de cuerpo transparente y entreabierto. Comenta Barnsley a propósito esa contención liberadora que:

Como reacción inevitable al pensamiento cartesiano, siempre surgen en Francia grandes rebeldes frente a este su gran legado filosófico. Inspirados en Nietzsche, Heidegger y Husserl, los intelectuales franceses de los años 50 y 60 crearon nuevos contextos filosóficos para acomodar las energías radicales que existían en su entorno. Sartre, Camus y Merleau-Ponty son algunos protagonistas de estos tiempos que proponen acabar con la dicotomía corporal cartesiana y la manipulación histórico-política-espiritual.²²³

Desde el *agon* dramático de la obra de Sartre, el conflicto estaría encerrado en cada individuo con el agravante de que cada uno es infierno del otro y por ende se complementan, cuestión que Barnsley enfatizará fuertemente. Si pensamos que los personajes son construcciones ficcionales que se mueven oscilando en esa condición de ficción y verdad como un cuerpo que expresa cosas de la vida, donde tienen estatuto lógico y una racionalidad diferente porque se piensa para trabajar en la *no lógica* y la no racionalidad. Esto es una inminente dialéctica y comenta nuestra autora:

Nuestro trabajo se centraba alrededor de partituras psicofísicas creadas a partir de los tres personajes principales de la obra de Sartre; nos mantuvimos fieles al desarrollo lineal de la anécdota y de las acciones, impulsando a cada intérprete a desarrollar secuencias de signos físicos basados en los cambiantes estados psíquicos de los personajes; luego partiendo de estos signos iniciamos un laboratorio de exploración y transformación de los mismos, provocando múltiples y complejos estados psicofísicos entre todos.²²⁴

Si bien hemos hecho alusión a la noción ética en Barnsley como cuerpo, verdad escénica y espectador, encontraremos que en Grotowski esta categoría sobre la ética es

²²³ BARNSELEY, Julie. *El cuerpo como territorio de la rebeldía*, Op. cit., p. 188.

²²⁴ *Ibidem*. p. 189.

sustituida por *técnica*, como un asunto de abrirse a lo nuevo pero reconociendo las limitaciones que surjan como parte de la sorpresa que da razón de la vida; allí la atención de trascender esa limitación reconocida. De esta manera, la conexión entre idea y cuerpo se establece como un diálogo persistente donde el riesgo es un principio para el trabajo. Así, los límites son necesarios para traspasarlos, existe si se quiere una dialéctica que sustenta a lo uno de lo otro. No existe en Grotowski una búsqueda espectacular del intérprete, sino la búsqueda de un cuerpo que habla con todas sus posibilidades. De allí su propuesta del "amigo seguro", el misterioso personaje que te acompaña y al cual decides conferirle tu entrega.

Barnsley ponderará el fluir energético de sus bailarines con pautas que activan una relación de cuerpo y texto a través de improvisaciones y repeticiones físicas que en el agotamiento perfilarían la razón fundamental de su cartografía dramatúrgica. Entonces, se tratará que el texto para ella y de la mano de Salazar deba ser trascendido en su estructura y forma realizando una pesquisa de todo lo que éste le va confiriendo en cuanto a imágenes, si se quiere anárquicas y removedoras, en la forma de energía kinestésica. Trabajar junto a Salazar durante un proceso que más allá del entrenamiento tradicional del bailarín replantearía el culto del cuerpo por una apología a la aflicción, como el mismo Grotowski señalaba, pone de relieve en Barnsley la necesidad en entender que la rebeldía del cuerpo hacia su control creativo coincidiría con los estados extremos que sobre la fatiga en Grotowski y sus ciclos de entrenamiento dispensaba Salazar durante toda la experiencia. Decía Grotowski sobre esto:

Hay ciertos niveles de fatiga que rompen el control de la mente, un control que nos bloquea. Cuando hallamos el valor de hacer cosas imposibles, descubrimos que nuestro cuerpo ya no nos bloquea. Hacemos lo *imposible* y la división que existe dentro de nosotros entre el concepto y la habilidad del cuerpo desaparece. Esta actitud, esta determinación, es un entrenamiento que va más allá de nuestros límites. No son los límites de nuestra naturaleza, sino los de nuestra aflicción. Estos límites que nos imponemos son los que bloquean el proceso creativo porque la creatividad nunca es cómoda.²²⁵

Esta nueva dimensión de la partitura corporal la impulsará en una dirección que reconocerá muy necesaria y productiva, lo que la llevará a relacionarse con otras disciplinas y artistas de gran calado en el desarrollo de su proyecto coreográfico inmerso en la danza-teatro, o como bien llamaría su *teatro físico*. Lo comenta así:

²²⁵ GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. *Op.cit.*, p. 206.

En *Huis Clos* y desde ese momento en adelante, asumí un rol de directora coreográfica para los proyectos escénicos, diferente a mi trabajo anterior en el cual yo proporcionaba la mayoría de los signos físicos; ahora me interesaba que las formas físicas surgieran de los propios intérpretes, luego, con base en estos signos, indagaba y manipulaba ampliamente las energías movilizándolo e impregnándoles nuevos sentidos a las formas, logrando de esta manera muchas variaciones, volviendo a veces irreconocible el material original.²²⁶

Es de hacer notar que la experiencia en esta tercera etapa dentro del teatro físico conducirá a Barnsley a la entronización de las fuerzas de lo sensorial, de lo dionisiaco, como bien señalaría aludiendo a Nietzsche y al dramaturgo de la Antigua Grecia, Eurípides a propósito de *Bakxai*, obra basada en *Las bacantes*. Comenta: "Independientemente de las diferentes interpretaciones dadas a las creaciones de Eurípides, nosotros elegimos su obra *Las bacantes* no para indagar y celebrar la *pequeña* razón del hombre, sino para facilitar el correr libre de las energías dionisiacas, energías de la transformación y del perpetuo fluir, pertinentes a la *gran* e indescifrable razón corporal y cósmica, a través de *Bakxai*, considero que nos vinculamos con ambos creadores (Eurípides y Nietzsche) y de manera simultánea"²²⁷.

5.3.3. Influencias de Eugenio Barba: la *no-lógica* de la escena

Foucault igual que Nietzsche considera que la interpretación histórica y uso de *la razón* ha estado en función de controlar los territorios y fuerzas corporales no lógicas del individuo y eliminar sus posibilidades creativas, para poder así utilizarle como un complejo y variable componente en los discursos políticos e ideológicos.²²⁸

Eugenio Barba fue discípulo de Grotowski, y su centro de investigación llamado *Odin Teatret* en Dinamarca, tendría la influencia siempre presente de su predecesor considerando que era fiel a esa característica de re-pensar el teatro y su *convivio*²²⁹ como el mejor

²²⁶ BARNSELY, Julie. *El cuerpo como territorio de la rebeldía*, Op. cit., p.190.

²²⁷ *Ibidem.*, p.193.

²²⁸ *Ibidem.*, p. 25.

²²⁹ Según Dubatti: "es la reunión de cuerpo presente sin intermediación tecnológica de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica (unidad de espacio-tiempo) cotidiana (una sala, la cale, un bar, una casa, etc.), en tiempo presente (...), y remite a un orden ancestral (...). No somos los mismos en reunión, ya que se establecen vínculos y afectaciones conviviales, incluso no percibidos o concientizados. En el teatro se vive con los otros: se establecen vínculos compartidos y vínculos vicarios que multiplican la afectación

instrumento para compaginar la *poiesis*, y la práctica pedagógica a manera de claustro. Una valiosa reflexión sobre el cuerpo y su dramaturgia, presentará Barba como su *tejido* y su propia *lógica* que intentaremos explicar a continuación.

Nuestra interpretación sobre el qué y el cómo de esa relación con la escena y el actor desde esa particular noción de una *lógica* de la dirección artística en contraposición a la *no-lógica* escénica la revisaremos como un diálogo de nuestros autores: Barba y Barnsley, planteándonos de este modo, la dirección artística como dialéctica de un pensamiento entreabierto y performativo por el que Barba va a resaltar que el funcionamiento en el tejido escénico no se estructuraría sobre una metodología lógica, sino por el contrario sería sobre la base de un aprender a aprehender en la propia experiencia y allí una gran atracción sentiría Barnsley por este dramaturgo de la antropología del cuerpo. Ese proceso de *re-elaboración de la espontaneidad* sería entonces en Barba, conocimiento sobre lo explícito e implícito del actor y su conocimiento orgánico, con el que nuestra autora establecerá así, importantes semejanzas y diferencias en el estudio del cuerpo y su teatralidad.

La Cátedra Permanente Jerzy Grotowski (Tercera Jornada: Maestros y Vertientes) en la *UNEARTE*, en Caracas, febrero 2014, fue el espacio donde Barnsley tendría, bajo el formato de ese encuentro entre la universidad y Barba, la posibilidad de apreciar y dialogar sobre la nueva dirección escénica y su problemática en estos tiempos. Ese encuentro conferiría grandes datos para la evolución de nuestra investigación, como sería examinar la *lógica* de la *no-lógica* de la escena de Barba, para comprender una manera de trascendencia frente a los estatutos del entendimiento tradicional de la obra teatral, donde cuerpo, entrenamiento, dramaturgia, memoria e imaginarios las presenta como categorías que podrían interactuar con las del proyecto de Barnsley. Intentando visibilizar afinidades y diferencias en torno siempre a una misma línea que versa en el teatro físico sobre el cuerpo, centro de toda la conformación y núcleo referencial como experiencia de realidad. Comentaba Barba: "La memoria es el canto que nos cantamos, un sendero de jeroglíficos y perfumes, con lo que nos acercamos a nosotros mismos"²³⁰. Su trabajo arrojaría a nuestro marco de referencias sobre la dramaturgia y la investigación de nuestra autora, una línea reflexiva sobre la preparación del

grupal". DUBATTI, Jorge. *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel, 2009, p. 34.

²³⁰ BARBA, Eugenio. *La canoa de papel. Op.cit.*, p. 131.

actor para abordar su desdoblamiento; como relación de lo explícito y lo implícito de ese intérprete que vuelve la experiencia un comportamiento tácito y transformable. Barba le preocupaban las condiciones y estrategias de ese aprendizaje, tal como observamos en Barnsley donde afloraría la pregunta ontológica que da pie a toda su fundamentación sobre el funcionamiento performativo y de la representación de la coreografía.

Las obras presentadas por Barba en este encuentro fueron más académicas que artísticas, atendiendo a la consciencia sobre la transmisión de su conocimiento, fragmentaba cada segmento de su propuesta teatral como trozo didáctico de la escena para introducirnos en la dimensión de la creación haciendo de ello un asunto para contemplar, reflexionar y agitar con el cuerpo y la palabra. Esto le conferiría a nuestra inquietud la posibilidad de analizar y reflexionar sobre el *sentido lógico de la escena*, primero en relación al espacio que mencionara Barba como un acto de agitación entre el cuerpo y la palabra. En el *Odín Teatret*, observamos que Barba ha abierto una puerta por donde confluyen ideas y pensamientos que prefiguran experiencias éticas por las valoraciones que se establecen del mundo, experiencias cognoscitivas porque se intenta explicar al mundo, y, por sobre todas ellas y en plena integración, la experiencia estética; la que reside en el hombre social, en nosotros, en tiempo y espacios definidos.

Cuando Barnsley inicia un proceso creativo, la experiencia podría traducirse como un estado dual, es decir dialéctico, donde incertidumbres y certezas sobre la coreografía otorgan sentido al mismo proceso que relaciona con una idea que tiene como metáfora el olor a vida, y esa forma de oponer a la misma realidad que se desbarata frente a nuestros sentidos día a día un ideal, si se quiere romántico, sobre una totalidad armoniosa; eso, definitivamente y lo aseveraríamos con tanta seguridad, será logrado por la danza y el teatro porque no hay artes vivas más políticas que ellas, a ese carácter ritualista que implicaría estar de piel a piel, de sujeto creador a sujeto espectador frente a un acontecimiento escénico, pero también quisiéramos que esta lectura trascendiera el límite de ese sujeto intérprete-creador al sujeto espectador; porque precisamente es el que confiere clausura a un encuentro vivo con su participación activa sintetizando la performatividad que se estaría trabajando.

Para argumentar mejor la idea antes expuesta, es necesario ahondar más en esa *lógica* de Barba como el sustancial acercamiento que pretende una provocación que bien mencionamos en la metáfora del olor a vida del teatro y del espectador que lo olfatea como la más fervorosa relación amorosa, que Barnsley profesa también en su proyecto creativo. Esta suma de sentidos, adrede, se resaltarán porque esta reflexión inicia con la paradoja de la noción de *lógica escénica* que se viene analizando en el proceso dramático en la danza en Barnsley y que podemos relacionar con la que Barba ha instaurado en su teatro. De este modo, en este territorio la experiencia de vida en la escena es para ambos una experiencia de rompimiento y trascendencia, espíritu y alma, pero este quiebre no es desde la razón y el entendimiento que categorizarían la realidad concreta, sino desde la sensibilidad como *experiencia de la realidad*. Esa es la primera dirección que debe tomar la acción y así lo llevarían a cabo estos creadores, es decir, agitando el vaivén de idas y vueltas entre el sujeto intérprete y el sujeto espectador donde se construye un frágil hilo y se resignifica la realidad desde lo que se observa como obra y desde lo que la obra misma observa en el espacio y tiempo definidos para interrogarnos sobre el *dónde estamos* de la performatividad.

En la escena, la construcción de una verdad viene dada por diferentes argumentaciones que apuntan a la idea de una credibilidad que sólo se expresa en el momento que cuerpo y texto forman una esfera hermenéutica en el teatro físico. El intérprete de las artes escénicas rompe con el tiempo, es decir, que el devenir del intérprete es el presente, es vivencial, es por sobre todo corporal, y su trascendencia opera en la conexión con el observante. La construcción del personaje, entonces, para poder tener volatilidad futura o presencia en el recuerdo del espectador, debe poseer identidad; el intérprete construye el personaje y le conferirá un pasado que se transfigura en las emociones. Para comprender mejor esta complicada idea, en ese primer encuentro del curso Barba mencionaría que antes que nada su concepto de *identidad* venía dado a través de una relación entre el cuerpo y el texto intervenidos por el tiempo y el espacio. Esta forma de trabajo sería una *traducción* entre lo interior y lo exterior y nos remitiría nuevamente a la noción de cuerpo entreabierto, un cuerpo alerta por donde debería atravesar todo el proceso de construcción dramática y el trabajo de una investigación que se repetiría en cada ensayo construyendo memoria, pero que nunca será la misma repetición física y donde no estarían claras sus fronteras; o hasta cabe la interrogante si haría falta vislumbrar alguna frontera o sencillamente perseguir un horizonte.

¿Entonces qué significa lo que llama Barba *traducción*? Podríamos decir que sería el mecanismo por el cual los cuerpos son llevados a un proceso de repeticiones, donde *las pautas* serían cambiadas constantemente, hasta producirse ese sentido *lógico* donde lo interno hace metástasis en el cuerpo para transformarlo en nuevo cuerpo expresivo. Para Barba, esa *traducción* viene dada en los cambios de acción, que desde su *lógica* también llamada por él *ilógica*, va relacionando en los ensayos porque es el mismo el primer espectador de las improvisaciones de sus actores, en un tramado ejercicio de observación, donde luego resaltaré la *equivalencia, escénica* que es una forma de correspondencia entre las acciones. Cuando le preguntan: ¿Qué es una acción?, muy conciso afirma: "tonicidad muscular cambiante".

Intentando dar forma al análisis de *su lógica escénica*, recordemos también a Bertolt Brecht, cuando hacía mención de la “poesía dramática”, afirmando que en la triada de tesis, antítesis y síntesis, siempre el drama en la antigüedad era resuelto por síntesis, es decir, por espacio de equilibrio entre lo que se afirma y lo que se niega, desapareciendo toda negación como autorrealización del *Ser (espíritu)*; allí precisamente radicaría su crítica, porque consideraba que el teatro debía mantener siempre sus contradicciones y volver así a su tesis. Barba dice que hay que reactivar las contradicciones; y bien revelan sus actores que en las acciones más trabajadas de una obra, Barba, siguiendo su *lógica*, puede eliminar toda la acción estructurada y ensayada en el tiempo para trabajar en el rastro, en lo despojado y hasta lo perdido. Alude él que esto sucede porque debe oír a la obra como un *alter ego*, consiguiendo de esta manera la forma de manipular las expectativas del espectador a través de las acciones de sus actores y robarles así, todo acto de conformismo. Entonces, para Barba, la experiencia de construcción de *identidad* no es una configuración esquematizada por normas o reglas sino por contradicciones, dudas, pruebas, alteraciones y cualquier otro impulso que promoviese la transformación muscular; la acción; sería precisamente donde encontraríamos las mayores sorpresas de la escena. De alguna manera, a nuestro entender, su *lógica* de la *no-lógica* plantea una contradicción que sería otra tesis, pero que en nuestro caso nos interesa como referencia lo que toda esta orientación puede contribuir o no al discurso coreográfico de Barnsley.

Consideramos importante también agregar que Barba define, a propósito de la experiencia de construcción de *identidad* en la escena, que los métodos son inspiraciones pero

no definen el “cómo”; eso se apoyaría en las técnicas que serían una manera de dar explicación a lo que se produce en las prácticas. Pensemos que como metodología hace referencia a la construcción de una ética del cuerpo y esa era una de las características esenciales del teatro de Grotowski. En esta línea, Barnsley tiene similitudes innegables con Barba y como consecuencia indirecta con Grotowski especialmente en el período de trabajo con Salazar en cuanto a ciertos diálogos con el texto, pero resaltamos que también difiere en la manera de su estructuración o composición. La manera de oír la obra para Barnsley no es suprimiendo construcciones físicas sino transformándolas por ser precisamente ella un cuerpo formado en el movimiento y poseer estrategias que son primeramente cuerpo.

Se puede concluir que en la búsqueda de una *verdad* escénica en el teatro de Barba se dan condiciones que buscan perfilar la identidad de la obra o su substancia espiritual. Tanto la noción de *traducción* que era una forma de conjunción del tiempo y el espacio para que el texto y el cuerpo iniciaran su reconocimiento, atendiendo al proceso de textualidad y corporalidad donde se elabora lo que llama la *equivalencia* de la escena –segunda noción del director-. Serán estos rasgos las condiciones de esa vital "identidad". Cada proceso de improvisación o construcción de las acciones se puede apreciar como un desmontaje total del texto y el cuerpo, y en ese estado tan primigenio de la experiencia, *la lógica del director* como alter ego será la premonición, no como adivinación sino como advertencia para que el intérprete, centro de lo performativo, no pierda su aroma de identidad.

Iniciamos este apartado con una palabra mencionada por Barba como: lo *ideoplástico*. En esta fase del diálogo, *la lógica del director* vendría ahora argumentada por su *razón* de comunicabilidad. Si bien hemos señalado el carácter de *sentido* profundo en Barba y el *Odín*, es precisamente esta fase de comunicabilidad la que nos situaría en el diálogo de la obra y el espectador para generar el espacio de reconocimiento de piel a piel. La idea de *ideoplástico* sería la manera como podríamos armonizar las ideas para producir un lenguaje sensorial con el espectador. Hay una constante preocupación en el *Odín* en este lenguaje sensorial; para ello el mejor ejemplo es la escenificación de *Las Grandes Ciudades Bajo la Luna*, donde el espectador está sentado de forma bifrontal a los actores en largas mesas servidas con copas de vino, aceitunas y pan. Esta geometría espacial permitía una proximidad rectangular con la obra y sus olores, en tanto se suscitaba una suma de acciones concatenadas y simultáneas, como dice Barba, que en suma parecen una polifonía de la imagen.

En la construcción de esta comunicabilidad, Barba menciona que hay que llevar la información de forma muda, para percatarse que ésta quede en la permanencia. Este sentido de insonoridad reafirma la *identidad* de los actores y bailarines por lo que comprenderíamos entonces que lo que estamos llamando cuerpo entreabierto sería un intersticio por donde la información se moviliza en todos los sentidos. El teatro de Barba establecía lo entreabierto del cuerpo como un espacio físico y psíquico tal cual Barnsley lo experimentaría en *Acción Colectiva*: un territorio de encrucijadas, por donde el intérprete, el creador y el espectador se revelarían ante el mundo de las ideas y el mundo sensible desde el impulso de su expresión; sería, si se quiere, un estudio sobre la experiencia del intérprete: (cualidad, cantidad y medida) o cuerpo entreabierto que ha conformado su identidad y que en esta fase de comunicabilidad requeriría ser cuerpo aprehensible, remitiéndonos ahora a un cambio de dirección del adentro hacia afuera, es decir, el *Ausdruck* del sentimiento expresionista de la danza alemana o el *ir y venir* de la danza tradicional de Corea del Sur que lo experimenta como *vaivén del sentimiento*. La *lógica* de la *no-lógica* de la performatividad nos llevaría a la pregunta metafísica sobre ¿qué puede un cuerpo?, ¿si el cuerpo en Barnsley es incorpóreo en el momento que la intuición determina su andanza como flujo energético, entonces se podría inferir que es corpóreo en su movilidad? Lo que nos hace reflexionar sobre ese cuerpo-mente como cuerpo aprehensible: Comenta Barnsley al respecto:

Si abarcamos la mente desde esta perspectiva podemos concebir una lógica que se basa en la naturaleza en su dimensión más amplia. Una lógica que incorpora y traduce los aspectos no racionales del cuerpo (emociones, sensaciones, etc.) como señales e interpretaciones de un cuerpo en lucha continua por su supervivencia y evolución. Se me hace más *lógico* pensar así, y me hace dudar de la supuesta lógica perpetuada por miles de años en donde la mente y el cuerpo son sustancias independientes una de otra.²³¹

La obra teatral de Barba o la obra coreográfica de Barnsley como problemática de análisis en la escena serían un asunto de cuerpo y de relación con otros cuerpos -incorpóreos y corpóreos-; la nueva escena en tanto performatividad se interconecta por ello con otros discursos como el video, la música, la escenografía, la voz, etc., donde se establecerían empatías con el cuerpo estructurando con el discurso, otra posibilidad de acceder con el

²³¹ BARNSELEY, Julie. *El cuerpo como territorio de la rebeldía*. Op. cit., p. 53.

cuerpo a lo real ya no desde el habla sino desde el movimiento. La obra dice y no explica y esta forma de *decir* sería sensorial, es comunicación de sentidos, y como estructura fenomenológica es completamente experiencia que se posicionaría en el estrato de los sentidos; por ello, la noción de *lógica del director* sería entonces consciencia de la experiencia para establecerse en el entendimiento desde una lectura que involucra los instintos; por ello se debe resaltar el sentido de paradoja de esta palabra, *lógica* -referida usualmente como argumentación racional- .

Decía Barba: "La lógica del director es una lógica que no es racional, es antilógica" – allí para nosotros la primera asonancia-; "contiene algo animal, deseos, anhelos; es un saber fundamental y por ello es epistemológica, pero se opone a ese imperativo racional en tanto implica un estar alerta al *Bios*²³² del actor y su unidad expresiva; en consecuencia, la lógica debería dirigir el cómo articula el actor su mente, emociones y fisicalidad en equilibrio." Esta observación entrañaría entonces la esencia de la *lógica del director* como el saber que se instaure en el ser y el personaje ficcional como un borde por donde transitar eso que hemos enunciando como *premonición* escénica, en la forma de intuir con el propósito de generar nuevos espacios de subjetivación en el orden de lo performativo.

Para Barba: "la palabra *texto* es tejido y que no hay espectáculo sin texto"²³³. Así introduce al espectador en su dramaturgia como la mejor manera de hacer concatenar un cúmulo de acciones para entretejer el sentido. Barba lo describe así, *tejido*, dejando abierta las posibles sorpresas que pudiese ofrecer la inmanencia del azar en la compleja red de inteligencia distribuida en el cuerpo donde yace la lógica escénica; es decir, una manera de habitar el espacio escénico. Sin esto, no habría proceso, ni investigación. Del mismo modo, se escribe lo que se observa como acto de vivencia; estamos allí frente al mundo y Barba, con su *lógica del director*, nos dejaría una puerta para encontrar ese intérprete entreabierto, no como una herramienta, sino como un ente de contención agudizando la percepción del detalle de las cosas, del rito y la sacralización del gesto; así mostraría cómo desenvolver el cuerpo hasta llegar a su autenticidad; una vez develado, ese cuerpo expresaría una humildad que inquietaría a quien observara porque sería la presencia de cuerpos sabios sin atajos, cuerpos sensibles que

²³² Bios escénico: el cuerpo en vida sobre la escena, la segunda naturaleza del actor, la capacidad que desarrolla para estar presente aún en la inmovilidad y el desarrollo de su propia lógica corporal.

²³³ BARBA, Eugenio y SAVARESE, Nicola, *Anatomía del Actor. Op.cit.*, p. 51

vivirían y afirmarían que la fugacidad del teatro y la danza dejaría una cátedra de vida y profundas transformaciones en un espectador atento y predestinado a ser abatido por la palabra y el movimiento en tanto metáforas de una experiencia de lo real. Entonces, la metáfora advierte sobre el tejido de una experiencia teatralizada o por suceder, por acontecer, expresada en el desdoblamiento de los cuerpos y supeditada al texto dramático, a las disposiciones psicofísicas y a la lógica del director que Barba describía cómo *texto performativo*²³⁴, dejándonos abierta esa otra dirección que ya no construiría el mundo sino que lo describiría desde la propia esencia de la experiencia. El presente párrafo muestra la ficha artística de esta etapa²³⁵.

TERCERA ETAPA (1994-2000)

Sedes: Instituto Superior de Danza, Museo del Transporte, Casa de Cultura de Baruta, Fundación Ballet Keyla Ermecheo.

Directora: Julie Barnsley.

Directores de Proyectos Residentes /Intérpretes: J. Barnsley, Francisco Salazar.

Director invitado: Armando Holzer.

Intérpretes residentes (1993-1995): Miguel Issa, Eleonora González,

Marieli Pacheco, Alfredo Orueta, Beto Pérez, Rosaura Hidalgo

(1995-1999): Marieli Pacheco, Carolina Petit, Ana Clara Martínez,

Marta Carvajal, Verónica Ortega, Jennifer Molgado, José

Antonio Rojas, Reinaldo Mijares.

Otros intérpretes involucrados: Suejing Zabala, Holly Martínez, Arturo Pérez.

Actores invitados (1994): Gregorio Milano, Diane Peñalver.

Maestros de danza: J. Barnsley, Beto Pérez.

Maestra invitada: Claudia Capriles.

Teatro: Francisco Salazar. Armando Holzer. Diane Peñalver.

Ballet: Nina Novak, Maruja Leiva. Augusto Petit.

Compositores: Miguel Noya.

Diseñadores, vestuario, escenógrafos y diseño gráfico: Alirio Palacios, Argelia Bravo, Astur de Martín, Egberto González, Jessica Rodríguez.

Luces, sonido y video: Adrián Zapata, Argenis Losada, Richard Gómez, Armando Holzer, Goar Sánchez, Luis Méndez, Jorge Chami, Jorge Mirada, Liliane Blazer, Lucía Lamanna, Guissepe y Paolo Collarino.

Fotografía: Miguel Gracia. Goar Sánchez

Producción y coordinación: Charina Papa, Laura Nazoa, Víctor Zerpa.

Administración y secretaria ejecutiva: Nelly Peña.

Prensa: Lenelina Delgado.

A continuación el Capítulo seis y la última implicación, centrada en el territorio de la enseñanza-aprendizaje, donde examinaremos la propuesta pedagógica de Barnsley que ha

²³⁴ *Ibidem.*, pp. 52/55.

²³⁵

llamado *Conciencia Exploratoria Corporal*, insertada como unidad curricular en los *Programas Nacionales de Formación* en el módulo multidisciplinario de la Universidad Nacional Experimental de las Artes en Venezuela desde su creación en 2008.

6. Propuesta pedagógica: *Conciencia Exploratoria Corporal*

Barnsley, al relacionarse con teorías y corrientes sobre la danza que tendrían como base la búsqueda de una científicidad del movimiento, lo hacía en su interés por re-posicionar al cuerpo en su comprensión holística como organismo complejo. Particularmente se podría decir que de la experiencia con la improvisación en el *Tanztheater*, la *danza posmoderna americana* y el *Butoh japonés*, novedosos conocimientos intervendrían en los procesos de creación y sobre todo en las posibilidades de hacer del cuerpo un templo de sabiduría para transformar su performatividad en evolución, será un sello permanente en su obra en *Acción Colectiva* donde hemos observado su proceso por etapas colmadas de inquietudes y búsquedas por consolidar ese templo llamado cuerpo, su energía y su funcionamiento. Decía lo siguiente: "Quizás estemos ante un nuevo momento histórico en el que la danza contemporánea deba proponerse y proponerle a nuestro mundo moderno –materialista, posmoderno, tecnológico, excesivamente cómodo y que exige un arte cómodo y sin espíritu la posibilidad de rescatar la esencia de la energía que siempre ha hecho del hombre un ser especial y de la danza contemporánea una disciplina de ruptura para la libertad y la creación"²³⁶.

En septiembre de 2015 Barnsley impartiría por primera vez la unidad curricular *Conciencia exploratoria corporal* insertada en el pensum de la UNEARTE ya desde 2008. El motivo de impartirla ella misma con quién suscribe siete años después de su creación se debía a que solo se había dedicado en preparar al quipo docente como autora y responsable de la cátedra, por lo que ya esa actividad de preparación denotará mucho sobre la asignatura, donde será esencial crear un equipo de especialistas porque el programa no debía interpretarse solamente desde la teoría. Para Barnsley, este tipo de asignatura implicaría un desafío porque ya de por sí, la primera interrogante sobre su propuesta radical y experimental será si era

²³⁶ BARNSELEY, Julie. *Op. cit.*, p.82.

posible su academización. Nuestra autora va a tomar ventaja del carácter experimental de la nueva universidad que le otorgó licencias especiales permitiendo así diferenciarse de la educación estructurada en la ortodoxia ministerial en carreras de arte. Por su condición experimental tan necesaria a las artes y en el seno de una universidad naciente, la puesta en escena de una unidad curricular de difícil asimilación; fue un desafío y una necesidad aprobada a pesar de la rígida visión académica. Frente al modelo académico socio-crítico, con enfoque por competencias, e investigaciones planteadas desde la unidad de acción, aún mantenía la universidad una visión académica todavía dominada por los viejos modelos y no obstante, la cátedra supero los obstáculos siendo una asignatura muy discutida y debatida en validaciones académicas del claustro. Como propuesta multidisciplinaria poseía un carácter obligatorio para todas las áreas de formación en las artes, y en el afán de pluralidad de Barnsley integraría sus experiencias de formación, profesionalización y coreografía en un estudio sistemático sobre el comportamiento del individuo y su corporeidad, apuntando con ello a una nueva visión psicofísica en la pedagogía de las artes y que no sería exclusiva para los estudiantes de danza. Desde esta perspectiva, Barnsley le interesará pedagógicamente trascender el territorio de la enseñanza para centrarse en lo que se debería aprender, su asignatura estará construida en base a una organicidad y no por indicadores, por ello idearía un espacio especial donde el estudiante como cuerpo será el protagonista y guía de su aprendizaje.

La intención al instaurar esta unidad será poder asentar en la formación en las artes un estudio multidisciplinario para todos los jóvenes iniciándose en la universidad, sin importar si estudiaran música, teatro, artes visuales, artes plásticas, danza o pedagogía. De alguna manera se reiteraba en este territorio una Barnsley siempre signada por un cuerpo interrogador y agitado frente a cualquier estado de confort o estructuras añejas. Comenta sobre su primer interés en EJB4: 0'09'': "Solo a través del cuerpo vivimos, pensamos, actuamos y en la educación actual a nadie le interesa ese cuerpo"

Se valdrá de un punto común a todos como centro de confluencias, y ese territorio comenta EJB4: 2'20'' sería: "El primer ADN es la raíz de todo organismo viviente y por eso estamos todos conectados; ese es el punto de partida". Comprender las diversidades y no la

uniformidad del grupo y aún en esas diferencias todos, según Barnsley, tendrían un punto de partida que sería el cuerpo como organismo pensante y actuante.

La propuesta tendrá como base fundamental que el estudiante lograra su autonomía por lo que cuatro actitudes básicas va a proponer: la colaboración, la autonomía, la protección y la responsabilidad hacia el otro. De este modo, intentará primero conferir estados de confianza en los estudiantes para luego promover una forma de autonomía con el reconocimiento que realizarían con sus cuerpos pensantes y actuantes; ya se estaría activando su primer ejercicio aplicando novedosas aproximaciones a la experiencia desde el estudio de los sistemas del organismo y de la identificación de los sentidos propioceptivos usualmente desconocidos por el estudiante. El fin último será atender y priorizar la actividad física desde cada sistema en estudio y su vinculación con el movimiento de aperturas y cierres que cada ejercicio ejerciera en cada participante. Sobre esos movimientos Barnsley destaca cuatro actividades esenciales:

- 1) Estudiar sistemáticamente de manera teórica y experiencial la anatomía / fisiología y la kinesiología del cuerpo y sus correspondientes componentes subjetivos / introspectivos.
- 2) Utilizar la improvisación para trabajar el cuerpo de una manera integral, tanto en sus aspectos estructurales como en los funcionales y creativos.
- 3) Brindar espacios de reflexión que contribuyan al abordaje integral y holístico del cuerpo.
- 4) Estructurar la mayoría de las sesiones como una mezcla de práctica, teoría, reflexión y debates²³⁷.

Para nuestra autora intentar desmontar la expresión o el movimiento superficial que muestra como primera capa el estudiante en sus clases, ese será su primer problema, y por esto, como contribución recurrirá al campo de las neurociencias como conocimiento alterno para elaborar y aplicar estrategias científicas en improvisaciones físicas siempre presente en el análisis del movimiento con la idea de trascender las fronteras del cuerpo, la corporeidad que visualizaría estará por ello centrada en una actividad más científica que estética.

Comprender su relación con las neurociencias lleva consigo un trabajo arduo y consciente. Cada acción corporal será una actividad constitutiva de una consciencia de cuerpo que apuntaría a una sensibilidad que según nuestra autora ha estado reprimida en la

²³⁷ Programa de la unidad curricular: *Conciencia exploratoria corporal*.

interioridad de cada participante. Esto nos lleva a recordar la lógica escénica de Barba cuando decía que “el actor no es una herramienta sino un ente de contención y sin ello no hay ni proceso, ni investigación”. Por esto, para Barnsley en la interioridad yace su campo de acción como fundamento pedagógico, estaría todo por descubrirse y revelarse para ser simbolizado y entendamos aquí que simbolizar no significaría ilustrar con imágenes el movimiento producido por las emociones sino un cuerpo que pensaría al moverse.

En el conocimiento sobre campos visuales y conectividades neuronales con el *sistema nervioso autónomo*, Barnsley comprenderá de las neurociencias la información que puntualiza sobre lo que sustenta como percepciones kinestésicas y principios que irá integrando, siguiendo entre varios investigadores, los estudios que el neurocientífico Antonio Damasio realizaba sobre el cerebro, la percepción, los sentidos y las emociones y que Barnsley va a implementar potenciado la actividad de los receptores en el cuerpo como dice en EJB4: 5'55'': "Hay un conocimiento ignoto en esos receptores". Podríamos decir que la puesta en práctica de estos receptores funcionarían como una estrategia corporal para evidenciar dos categorías esenciales en su programa: las percepciones psicofísicas y las kinestésicas. Es decir, que a través de los sentidos (vista, oído, gusto, tacto y olfato) elaboraría un complejo ejercicio donde promovía la acción de *nervios motores* que daban cuenta de la espacialidad, la coordinación y los *nervios sensoriales* que remitían más a cualidades emotivas en la acción, por lo que estructurará técnicamente una vía para promover la expresión y la autenticidad del movimiento cuando el estudiante comienza a identificar que posee más de esos cinco sentidos que tradicionalmente hemos concienciado.

Barnsley cuestionará en primera línea lo que no da respuesta a las nuevas demandas del cuerpo en la performatividad donde fluye la danza y se preguntará por lo que debería seguir luego de la técnica; de esta manera, reconocerá lo que las neurociencias están informando sobre el cuerpo en términos de un impulso cerebral que es procesado para ser movimiento; por ello, allí encuentra su mayor propuesta como será ampliar el espectro de ese impulso cerebral que no solamente es producido por un factor externo sino también interno. Dice: "La información que recibe el cerebro llega a través de los nervios sensoriales y la que se transmite se comunica por la vía de los nervios motores"²³⁸. Con esto reiteraba que existía

²³⁸ BARNSELEY, Julie. *Op. cit.*, p.57.

un campo sensible que se recibe a través del cuerpo y que había observado como en la *nueva danza americana* lo centraban en el sentido del *tacto*. Por otra parte, describirá la importancia del *sistema nervioso autónomo* como el sistema que funcionaría fuera del control de la conciencia cuando dice que "Es responsable de nuestras reacciones instintivas y de autoprotección"²³⁹. Este territorio de las neurociencias le abrirá la posibilidad de estructurar más que una técnica, el ejercicio prototipo por el que el cuerpo se dispondría a las nuevas disposiciones. Pareciera, según sus explicaciones, que toda esta información sobre neuronas e impulsos perseguiría al final la acción-reacción orgánica de situaciones extremas y radicales. Como describe a continuación:

Dentro de muchas de mis investigaciones corporales intento conectarme con las zonas del cuerpo involucradas en este sistema y removerlas de manera extrema. A través de la manipulación de la fuerza de la gravedad y de la suspensión, considero posible impulsar el movimiento conscientemente desde este territorio visceral y de los órganos, despertando así estas energías instintivas emocionales e inconscientes y comunicándolas a través del cuerpo en movimiento²⁴⁰.

6.1. Sobre todo vida y protección

La idea de realizar un movimiento tiende a buscar siempre ese estado sorpresivo que los bailarines necesitan como sello de innovación. Eso que pareciera un simple acto de espontaneidad o ego, encierra una importante información cognitiva que refiere al *sistema nervioso autónomo*, territorio donde experimentará en el cómo y el qué de aquellos movimientos provenientes del inconsciente de forma más científica que artística. Esto, como experiencia y reflexión en la danza había sido una constante en su historia, tanto junto a Hoffmann, Bohner, la *nueva danza americana*, o sus incursiones en la danza *Butoh*. La sorpresa declararí una forma de desarrollo como estado sensible de las formas en el tiempo donde nuestra autora vería emerger una particular comunicación a través de la danza, una forma de diálogo metafísico que daba cuenta de lo que contiene el movimiento en su momento de aparición, como núcleo de una poética que atrapa al espectador con su discurso dejándonos atentos a su evolución que va dejando siempre nuevas lecturas. Si bien es cierto que Barnsley poseía una intencionalidad artística sobre estos campos visuales y sus conectores; investigando en las neurociencias no encontrará diferencia con la coreografía en

²³⁹ *Ibidem.*, p.57.

²⁴⁰ *Ibidem.* p.57.

cuanto a interrogantes, intenciones y propósitos, lo que la llevará a reiterar que ciencia y arte serían un binomio en el campo de los procesos pedagógicos y artísticos. Sobre lo comentado anteriormente señalaría:

Hagamos algunas observaciones acerca del funcionamiento del sistema nervioso y los procesos mentales para aclarar que, aunque no dudamos de la importancia del cerebro en los procesos mentales, consideramos: a) un error percibir que la mente exista solamente en y para el cerebro; b) que debemos entender mejor el rol y la relación del cuerpo entero en los procesos mentales; c) que se deben cultivar y apreciar los procesos mentales en todas sus dimensiones, sin discriminar contra las sensaciones e ideas no racionales y no lógicas que surgen dentro de ellos. Proponemos como concepto general que la mente se basa y se fundamenta en el cuerpo entero y existe esencialmente para y en función de la supervivencia y el bienestar del organismo humano en su totalidad²⁴¹.

Lo que persigue nuestra autora con las neurociencias no sería una validación del cuerpo desde la ciencia, sino la validez que la danza confiera como nuevo territorio de investigación en el arte. La relación entre la danza y la neurociencia iría más allá de lo corporal o más acá del pensamiento. En todo caso, se relacionan en un ámbito productor de conocimiento donde converge la mente y el cuerpo como la mejor manera de reformular el paradigma que los ha mantenido separados y lo que interesa ya no sería la reflexión de esa escisión sino su condición de ser asumida. Por esto, Barnsley planteará esa complejidad psíquica significativa, porque al hurgar sobre ciertos ejercicios y campos de visualización se encontrará con nuevos movimientos usualmente espasmódicos que irradiaban nuevas energías y nuevas formas, y que harían de su percepción como docente primero y coreógrafa después, la configuración de una conciencia sobre el cuerpo cuando es promovido por impulsos que concientemente son antes que imágenes para ser proferidas; enfoques cognitivos desde el propio organismo.

Barnsley, partiendo de competencias esenciales, elaborará objetivos para producir contenidos que luego evaluaría, siendo el principal como indica en su programa de la materia el siguiente: "Que el profesor y el estudiante puedan comprender consciente y profundamente los procesos integrales que tienen lugar en un cuerpo a través de la exploración continua teórico-práctica de los territorios anatómicos, fisiológicos, kinestésicos y energéticos, así como los subjetivos, psicológicos y mentales, en un ambiente de cooperación e intercambio

²⁴¹ *Ibidem*. pp. 52-53.

de saberes. Todo con el fin de recuperar y enriquecer la potencialidad y vitalidad integral del cuerpo tanto para su trabajo en las artes como para la vida". En esa estructura, la competencia principal sería lograr el autoconocimiento psico-físico en el estudiante partiendo de la heterogeneidad que conformaría el grupo, sin pretender una estandarización de la experiencia. Parte con la premisa que el autoconocimiento será un proceso heurístico y personal donde cada estudiante de artes suele estar desorientado por lo que esta asignatura no solo explica un nivel de conocimiento sobre sí mismo, sino muchos niveles de consciencias que Irán desde lo afectivo hasta lo espiritual rebasando lo cognitivo y lo memorístico, con el plus de que este proceso de aprendizaje y enseñanza sería también un proceso artístico y creativo.

Observamos en esta cátedra en 2015 dos sucesos que se proyectarán a lo largo del curso como características esenciales del mismo, como sería: la propia Barnsley en el rol de docente partiendo de la firme intención que no transmitiría un saber como proceso de enseñanza únicamente, sino como aprendizaje, por lo que se implementaría un giro radical en las tradicionales asignaturas prácticas de la danza que tendrían que ver con la técnica de entrenamiento, porque ya no habrá códigos ni metodologías estandarizadas para enseñar al estudiante sino que sería una asignatura sobre los procesos personales con la característica de aprender-haciendo y resolver en el mismo momento cualquier problema que surgiera, estableciendo mecanismos particularizados y propios de cada necesidad; y por otra parte; lo que implicaría convertirse en una colaboradora del proceso de cada uno de los participantes. En esta perspectiva, prevalecerá un enfoque heurístico porque se centrará en principios donde trabaja por analogías y por reducción, implementando reglas no coercitivas, donde indaga sobre los medios o mecanismos de esa relación establecida entre el esquema corporal y las ideas; y por último, atendería con mucha intuición las estrategias en uso, que funcionaban como recursos para la sistematización de la experiencia psico-física. Como objetivos específicos del programa de la unidad curricular se presentaron los siguientes:

- 1) Incentivar el estudio del cuerpo desde la individualidad de cada sujeto, a través de contenidos basados en técnicas y métodos de la denominada educación somática.
- 2) Desarrollar paulatinamente la capacidad de internalizar y concientizar la senso-percepción y los procesos psicofísicos que ocurren en el propio cuerpo.
- 3) Impulsar y cultivar el territorio lúdico y creativo.

- 4) Incrementar progresivamente el autoconocimiento corporal y la interacción consciente del cuerpo con el mundo externo (espacio, objetos, otros cuerpos).
- 5) Abordar y relacionar las teorías científicas del cuerpo con las sensaciones y experiencias vivenciales particulares. Esto con la finalidad de entender las conexiones entre la ciencia y la sensibilidad y apropiarnos plenamente de las facultades corporales para un mayor desarrollo emocional, intelectual y espiritual del ser.

6.2. Ciencia y danza como estrategia

Con los objetivos señalados anteriormente, nuestra autora tiene presente en todo momento a las neurociencias y la experiencia de la danza en sus dos manos. Intentando relacionar ambas visiones para la asignatura, partirá del sistema locomotor (articulaciones, huesos, músculos) donde será activado desde un campo kinestésico, la identificación de los sentidos propioceptores desde ambas posibilidades: sea a través de campos visuales que establece con ejercicios básicos y cotidianos como caminatas con cambios de dirección en el espacio y movimientos de la cabeza como trabajo focal y estimulando de esta manera los nervios del llamado *sistema vestibular*. Comenta de este modo:

Dentro de las percepciones kinestésicas, los propioceptores son detectores y monitores de nuestros movimientos, registrando la posición de los músculos, tendones y articulaciones, permitiendo de esta manera al cuerpo coordinarse. Dentro de los sentidos especiales: vista, oído, olfato, gusto y orientación, que se ubican dentro de la cabeza, existen los órganos vestibulares (minuciosos órganos en la parte del oído interno que, en coordinación con la información procedente de los ojos, alertan al cerebro de los cambios en las posiciones del cuerpo), a través de los cuales podemos reconocer y reajustar nuestra ubicación en el espacio y mantener nuestro sentido del equilibrio y la orientación.²⁴²

Con este estudio en experimentación, introducirá al intérprete en una nueva cosmovisión de su cuerpo. Igualmente y basándose en los nervios sensoriales y motores, desarrolla un sentido de estimulación para controlar el movimiento voluntario e involuntario a través de contracciones puntuales; otra posibilidad no como *res extensa* del movimiento, sino como el movimiento mismo en profundidad.

²⁴² *Ibidem.*, p.56.

Esta suma de condicionantes y variables sobre los sistemas orgánicos estaría también relacionada con la memoria, factor fundamental por considerar que residía allí toda la carga de la existencia como memoria de la vivencia, así como otra memoria mayor llamada *primordial* ubicada en la subcorteza cerebral, donde se localiza el inconsciente, reconociendo nuestra autora que un certero diálogo con la lógica ubicada en la neocorteza cerebral relacionaría dos estratos que pertenecen al mismo ser que han estado divididos; propone así una experiencia de acercamiento. El trabajo con las visualizaciones será esencial, observando como a través de esas imágenes mentales el cuerpo cambiaba, es irreconocible a su partitura endógena. Desde la experiencia de la danza, Las visualizaciones son una manera de comprender el contorno donde es posible materializar una interioridad, una visión significativa como decía Bartenieff. Desde la neurociencia, Damasio señala este comentario que sustenta esa cualidad de las visualizaciones aplicadas por Barnsley, diciendo:

Los sentimientos de dolor o placer, o de alguna cualidad intermedia, son los cimientos de nuestra mente. Por lo general, no apreciamos esta sencilla realidad porque las imágenes mentales de los objetos y acontecimientos que nos rodean, junto con las imágenes de las palabras y las frases que los describen, consumen una gran parte de nuestra atención sobrecargada. Pero allí están, sentimientos de una miríada de emociones y de estados relacionados, la línea musical continua de nuestra mente, el zumbido imparable de la más universal de las melodías que sólo se detiene cuando vamos a dormir, un zumbido que se transforma en una canción resuelta cuando nos embarga la alegría, o en un réquiem afligido cuando nos domina la pena²⁴³

En la relación arte y ciencia estaría situando en el mismo plano de indagación una actividad artística, en donde las sensaciones que aparecerán en los estudiantes serán vueltas signos para estudiar como posible performatividad, a través de una actividad neurofísica que implica la estimulación propioceptiva y su consecuente funcionamiento orgánico, así como una actividad psicológica porque el bailarín como sujeto interpretará esas sensaciones corporales dándoles significación junto al coreógrafo: Esto determinaría la inminente relación con la actividad social, porque el bailarín, al tomar posesión de su Yo y su memoria, interactúa con los otros. De cierta manera, la actividad sensorial y la percepción no serían

²⁴³ DAMASIO, Antonio. *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos. Op.cit.*, p. 9.

estudios exclusivos de las neurociencias como objeto porque, como hemos observado, el bailarín es un cuerpo expresivo y comunicador en el conjunto de un mundo de percepciones que se traducirían como su medio de expresión

El adentro y el afuera del conformarán lo que la percepción debería conocer y volver signo en la escena, por lo que la percepción no será una estructuración de información sino una sinergia fluida de toda la información contenida en las sensaciones y donde se construye una totalidad como imagen mental: objeto susceptible a ser interpretado. En ese estrato nuestra autora organiza la información, y eso implicará una toma de consciencia sobre lo percibido dentro de la experiencia del movimiento y su sentido gravitacional, de peso, del salto, de la caída, la recuperación, etc. De este modo, el estudiante daría vida a lo percibido porque algo de eso permanecerá en su vida psíquica.

En el terreno de la percepción, Barnsley propondrá unas estrategias que tienen relación directa con las formas, porque ejecutaba ejercicios en parejas con énfasis en el estudio de la proximidad y la simultaneidad del movimiento acentuado con el recurso de empatizar kinestésicamente; eran ejercicios simultáneos para determinar lo que se parecería y no entre uno y otro cuerpo haciendo el mismo movimiento. Asimismo ejercicios de continuidad y cierre en donde se prestaba atención a calidades como profundidad y tipos de movimiento para alcanzar cualidades. Así, con estos pequeños ejercicios, ordenaba una situación escénica con su particular lógica para introducirnos en el territorio de la teatralidad.

Como parte de su programa de la asignatura, el siguiente cuadro ofrecido por Barnsley a sus docentes recoge los principios físicos de la acción motriz (por secciones corporales específicas), su relación con los sistemas corporales y los estados de conciencia correspondientes a los distintos sistemas orgánicos que considera como los más importantes de la cátedra.

ESTAR-RECONOCER SISTEMA MUSCULAR Y ESQUELÉTICO	Cabeza, Tronco: Cabeza, Cuello, Tórax, Abdomen, Pelvis. Sistema Nervioso: simpático, parasimpático, Sistema Respiratorio, Sistema Endocrino.
COMUNICAR -ABRAZAR -RECHAZAR SISTEMA MUSCULAR Y ESQUELÉTICO	Tórax, Cintura Escapular, Hombros/Brazos /Muñecas/ Manos.

	Sistema Respiratorio, Sistema Circulatorio, Sistema Linfático, Sistema Digestivo (alto).
HACER-TRASLADAR- EXPULSAR REPRODUCCION (ADN) SISTEMA MUSCULAR Y ESQUELÉTICO	Pelvis, Cadera, Rodillas, Tobillos, Pies. Sistema Digestivo (bajo), Sistema Urinario, Sistema Reproductivo.

En el estudio que llevará Barnsley relacionándose con las neurociencias, las sensaciones serían los motores de una propioceptividad que da información sobre el cuerpo en su totalidad. Esas reacciones creativas producirían la estructuración perceptiva del movimiento, la percepción como el proceso en el que el intérprete completaría una interfaz donde esos datos informantes serán interpretados por su consciencia, su historia, su vida como mejor territorio de su subjetividad.

Barnsley, puntualizando esa subjetividad como un *Yo* psicológico, profundiza en la memoria afectiva, combinación que potencia las reacciones o sensaciones vividas y que la memoria presenta como sentimientos. Comenta Damasio: "Los sentimientos son percepciones, y propongo que el apoyo más necesario para su percepción tiene lugar en los *mapas corporales del cerebro*. Dichos mapas se refieren a partes del cuerpo y a estados del cuerpo. Alguna variación del placer o el dolor es un contenido consistente de la percepción que denominamos sentimiento"²⁴⁴. Utiliza la memoria para generar un estado anímico pero esa memoria tiene conexiones muy concretas con las imágenes que propone basándose en la ubicación de los hemisferios del cerebro. Por ello, la memoria a través imágenes sensible y por contraste a través de imágenes racionales.

A Barnsley, con esta asignatura, no le interesaría la simple participación en un conjunto de aprendizajes alrededor del estudiante de artes que observa presenta fallas y que la mejor manera sería ofrecerle a ese estudiante una carga positiva sobre su esencia de ser y de vida que debe disponer intentando integrar las islas flotantes en las que se sumerge usualmente el conocimiento cuando tiene que ver con el pensamiento y el cuerpo. Es decir, que es vital para nuestra autora incentivar el sentido de integración del conocimiento. Comenta en EJB4: 9'34'': "La vitalidad primordial de todo cuerpo humano u organismo viviente es la necesidad de sobrevivir, vida, quiere vida y no hay ningún receptor que no esté preparado para sobrevivir". De este modo fundamentará su programa, sobre la base, como

²⁴⁴ *Ibidem.*, p. 85.

también señala EJB4: 15'45'': "Tengo un empeño sobre la kinestesia como eje neurológico y la senso-percepción". Observa con esto que, la fuerza de la juventud radica en esa necesidad de vida con vivencias y eso es lo más aprovechable para dirigir en las sinergias del conocimiento.

La incesante búsqueda de Barnsley no debemos entenderla como búsqueda de algo nuevo; por el contrario, en el afán de una contemporaneidad que ha asumido a la danza en el terreno del mercado como *el último producto*, lo novedoso, para nuestra autora se establece en su necesidad imperiosa de investigar sobre el cuerpo con la intención de oponerse a la demanda del último producto que remite es a la representación escénica. Lo suyo responde a rescatar la esencia inmanente de la danza y su lógica escénica. Ante todo, lo primero en identificar será el cuerpo pero no en sus formas visibles, sino a través del estudio de los sistemas orgánicos y la posibilidad de generar nuevas conexiones con órganos poco estudiados en el arte. Comenta Barnsley:

Podemos concebir una lógica que se basa en la naturaleza en su dimensión más amplia. Una lógica que incorpora y traduce los aspectos no racionales del cuerpo (emociones, sensaciones, etc.) como señales e interpretaciones de un cuerpo en lucha continua por su supervivencia y evolución. Se me hace más *lógico* pensar así, y me hace dudar de la supuesta lógica perpetuada por miles de años en donde la mente y el cuerpo son sustancias independientes una de otra²⁴⁵.

6.3. Estructura de una clase: proceso de una pedagogía heurística

A lo largo de las sesiones de trabajo, pudimos observar que Barnsley va trabajando constantemente sobre anotaciones que se desprenden de la propia actividad. Esas notas dentro de su plan de trabajo no descartan la necesidad de improvisar sobre un mismo tema donde la atención no decaiga por cualquier circunstancia extraordinaria. De este modo, el reto mayor consistirá en poder plantear una serie de ejercicios que conducen a la búsqueda de soluciones a los problemas expuestos estratégicamente a cada uno de los estudiantes. No es suficiente detectar lo que tienen en común todos los ejercicios sino lo que afirman corporalmente convirtiéndose en estrategias y usos en un trabajo abierto a todas las direcciones que en suma significaría intensificar el sentido de una búsqueda. Inscrimos esta cátedra bajo el signo de

²⁴⁵ BARNSELEY, Julie. *Op. cit.*, p.53.

lo heurístico, porque consideramos que si, en esencia, todas las interrogaciones que Barnsley propone al curso para resolver e investigar el consigo mismo, entonces conducirán a *encontrar algo*; y eso en nuestra autora tenía en su estructuración pedagógica, la necesidad de conferir confianza, autodeterminación y estimular la creatividad desde el ensayo y el error atendiendo más al proceso que al resultado, aboliendo toda exposición espectacular del movimiento y la repetición y por ende, era la necesidad de sentir la propia identidad de ser un sujeto creador.

A continuación dos ejemplos de una sesión: la primera sobre el sistema respiratorio y sus implicaciones en el cuerpo; y la segunda en el sistema muscular y esquelético.

Sistema Respiratorio: Ejercicios Matrices: Plano suelo (piso)		
Etapas y principios	Medios o reglas	Estrategias-usos
1-Respiración Reconexión con el cuerpo, Una íntima conexión y sensación de libertad.	Imagen sobre la inhalación y exhalación. La renovación se les plantea a los alumnos trabajar en los impulsos que les facilita la búsqueda independiente de soluciones a los problemas propuestos	Articulaciones, huesos y músculos en: decúbito dorsal, ojos cerrados. Experimentar con los distintos tipos de respiración, los movimientos corporales y la gravedad para establecer la relación entre forma, función y senso-percepción en el desarrollo del cuerpo humano
2-La posición fetal	Primera fase del movimiento La concavidad del bajo vientre La memoria afectiva	Cambios orgánicos de posición Imágenes de la interioridad El cordón umbilical
3-Consciencia gravitacional Proceso a través del cual se adquieren o modifican habilidades, destrezas, conocimientos, conductas o valores relacionados con la toma de decisiones (conscientes e intencionales) en el cual el estudiante elige y recupera, de manera coordinada, los conocimientos que necesita para cumplir una determinada demanda u objetivo	Esta apertura libera de la mecanicidad cotidiana mientras revela el aspecto esencial de la naturaleza humana, aquel estado natural del ser que ha estado olvidado.	Inhalar: equilibrio Exhalar: caída y soltura del cuerpo Percibir el cuerpo desde su peso y equilibrio. Elementos propioceptivos ¿Cómo siento mi cuerpo en ambas instancias?
4-Se proponen 2 pautas de trabajos A: Respiración. Moverse	Ejercicio basado en la conjunción de los opuestos, en este caso los opuestos son movimiento y estaticidad. La idea es poder procesar un estado de consciencia sobre todo lo	Exhalación para recuperarme de la horizontalidad a la vertical Inhalación: permanecer estático Vivenciar la respiración como movimiento básico que nos ayuda establecer una relación

	que participa en la experiencia cuando nos movemos y en el cómo no dejar de lado esa participación en el detenimiento. Se examina la calidad de atención.	con nosotros mismos, asimismo, hábitos respiratorios propios para procurar un cambio consciente de los mismos durante la práctica progresivamente, aprovechar mejor la energía y tomar conciencia de las tensiones del propio cuerpo. Valorar la respiración como un asunto de vital importancia que aporta muchos beneficios: purificación de la sangre e los niveles de energía. Transporte de nutrientes esenciales a tejidos vitales del organismo.- Aporte de energía a órganos y músculos del cuerpo. Realización de los ejercicios de manera más eficiente. Suavidad de los movimientos. . - Concentración . - Control muscular
B: Trabajar en parejas Permitirse jugar, sensación de espontaneidad, sensación de lucha,	El ejercicio comienza como un juego de seguir al líder; sin embargo la estructura funciona dando libertad a los participantes de seguir su propio torrente de fluidez mientras ejecutan los aspectos propios de andar con precisión y control a ciegas.	Vendar los ojos a un compañero y tomar rol de control como guía en el espacio
5- Tipos de movimientos de la columna	En la ejecución de las posturas se activa la consciencia sobre el control y la transferencia del peso y de la elongación progresiva de la columna vertebral desde su base, lo que permite que la mirada se expanda y se visualice el espacio de forma integral.	Jugar con las siguientes posibilidades: lateralidad, delante, extensión y curvas
6- Ejercicios sobre lo sonoro	Busca que el estudiante rompa con la hegemonía de la mente y potencie el accionar creativo de su cuerpo a través de la imagen sonora. Ayuda a percibir y responder corporalmente ante cambios de matices musicales (no solo rítmicos), como timbre, tono, intensidad.	El sistema auditivo Las cuerdas vocales, resonancias Lo grave y lo agudo Relación voz y cuerpo
7- Terminación en suelo	Vuelta a la posición fetal	Vuelta a la posición fetal

Sistema Muscular y Esquelético: Ejercicios matrices: Plano suelo (piso)		
Principios	Medios o reglas	Estrategias
1- Esqueleto: axial y apendicular	Cabeza, Tronco: Cabeza, Cuello, Tórax, Abdomen, Pelvis. Sistema Nervioso simpático, parasimpático, Sistema Respiratorio, Sistema Endocrino.	Relación con otros sistemas Origen de la sangre Sentir el fluir sanguíneo Peso y eje
2- Movimientos de rotación y abducción y aducción Huesos largos, medios y cortos	Tórax, Cintura Escapular, Hombros/Brazos /Muñecas/ Manos. Sistema Respiratorio, Sistema Circulatorio, Sistema Linfático, Sistema Digestivo (alto).	Flexión Extensión Hiper extensión Área escapular
3- Ejercicio escapular		
4- Ejercicios de piernas	Reconocer el trabajo de las fuerzas opuestas que actúan en el cuerpo proporcionando control postural y equilibrio en los distintos planos y sus correspondientes desplazamientos en el espacio. Concientizar los distintos rangos de movimientos posibles con el cuerpo durante su crecimiento.	Caminar aplicando movimientos de abducción y aducción en: Las articulaciones fijas o sinartrosis Las articulaciones semimóviles o anfiartrosis Las articulaciones móviles o diartrosis
5- Tipos de movimiento de la columna y una pelota	Provocar la consciencia de la independencia de cada movimiento aislado, ejercitándolo simultáneamente con otros miembros y con otros movimientos que contrasten con él, sin sentir la influencia refleja.	Jugar con las siguientes posibilidades: abducción, aducción y cambios de la columna Reconocer la sensación como punto de partida de un proceso de registro que captamos a través de los sentidos e inicio de la internalización orgánica, y la percepción como la interpretación que hacemos de la sensación, donde se incorpora todo el funcionamiento bio- psíquico y social
6- Ejercicios sobre lo sonoro	Enseñar a efectuar movimientos con un mínimo de energía y un máximo de eficacia, utilizando el poder dinamizante y canalizador de la música.	Dos situaciones de la calle describirlas sólo con sonido y movimiento
7- Terminación en suelo		Vuelta a la posición fetal

Anteriormente comentábamos la importancia de lo que reafirman estos ejercicios y, en cierta manera, todas estas pautas relacionadas con un saber científico reforzaban la intención de emancipar un *cuerpo reprimido* como necesidad de agitación de ese estudiante para que activara su creatividad, usualmente sumergida en una pasividad kinestésica. Como hemos podido observar en las sesiones de la clase, cada sistema tenía una relación directa con partes específicas del cuerpo y Barnsley plantearía una estructura lógica con principio desarrollo y fin donde esas partes específicas del cuerpo eran canales para dejar fluir las energías que espontáneamente el estudiante está descubriendo e identificando. Esta organización estructural de la clase se oponía al libre albedrío de las improvisaciones de la nueva danza como punto diferencial. En sí, lo que se busca es una conciencia sobre el cuerpo que para nuestra autora es previa a una poética del movimiento y su performatividad.

Barnsley acompañará el proceso planteando problemas para identificar y delimitar las ideas para corporeizar y evaluar luego sus resoluciones. Sobre los apuntes *in situ* de nuestra autora, observamos que indicaban la versatilidad que posee cada clase y sus cuerpos disímiles, por lo que era necesario llevar notas breves sobre cada uno de ellos para luego del ejercicio indicar de manera personalizada las posibles sugerencias.

A nuestra autora le ha preocupado la creatividad como espacio personal y de valor dentro del proceso de enseñanza y aprendizaje no exclusiva de las artes sino también de la ciencia. Podríamos considerar su unidad curricular como una asignatura a-teleológica en el arte, porque en cada experiencia intentará que el estudiante no sintonice con los materiales compositivos de la danza ni el teatro, porque no persigue elaborar una danza, no es una cátedra de composición coreográfica lo que significará que cada estrategia tendrá un valor que potenciaría la capacidad expresiva de quién la experimenta. Por ello, esta asignatura intentaría desarrollar la creatividad mediante una exploración orgánica heurística desarrollando la sensibilidad de los estudiantes, así como la de re-estructurar sus pensamientos sobre el cuerpo, sus vivencias emocionales, intentando siempre analizar el cómo traducirlo corporalmente, cómo moverse en el espacio y sobre sí mismos. Para ello descubrirá que lo más importante, y lo palpará en la realidad, será que hay que desbloquear el organismo y las capacidades comunicativas del joven de hoy que están centradas más en una inmovilidad exteroceptiva reforzada por un dominio más en red virtual que red corporal. Se trata de mirarse mirando a

los otros, en el mejor ejemplo del *Watching* de Grotowski, en un complejo espacio de reflejos en tanto se piensa lo que se ve y luego se mueve. En este proceso, nuestra autora va elaborando las anotaciones de un acontecimiento sobre lo que sucedía como nuevo y lo esperado como predecible.

La sesión estaba estructurada para que ocurriesen afectaciones psico-físicas y versiones de cada participante sobre una misma pauta; en esta perspectiva, esas afectaciones ocurrían en un ámbito colectivo y exponían de manera directa una primera relación del cuerpo con las neurociencias de forma muy contundente. Decía Feldenkrais que: "educar desde lo kinestésico aclararía la consciencia corporal de manera más precisa"²⁴⁶. Sirva la siguiente información acerca del equilibrio como ejemplo que ilustraría el proceso de interrogantes y descubrimientos en la clase:

El equilibrio se ubica en el sistema auditivo, y por paradójico, durante años en las clases de técnica donde se trabaja el cuerpo en su control de la verticalidad, difícilmente esa información es concienciada por el bailarín de manera psíquica, sucede usualmente de forma mecánica. En el estudio del equilibrio, usualmente el cuerpo es llevado a una alineación vertical imprescindible para lograrlo, pero vacío de imagen; por ello, el estudio que plantea nuestra autora pretende traspasar la repetición mecanizada de años.

En su poética pedagógica propone la tarea de estudiar ese equilibrio y lo expone en la clase siguiente como tema de reconocimiento práctico. Muchas veces, la ejecución de la danza sumerge al creador y al intérprete en su propia ontología apartándolos de relevantes informaciones kinestésicas porque se suele profundizar sólo en lo que se conoce. Durante más de cien años, la danza escénica ha trabajado la idea de este centro como una alineación de tobillos, rodillas, cadera y hombros. La danza clásica es la que mejor expone esta competencia física porque hace de ese logro uno de sus fundamentos en su representación escénica. Ahora bien, en el ejercicio de investigación auditiva observamos cómo se pueden extraer imágenes como campos de visualización transformadores para trabajar el equilibrio necesario, no sólo desde una alineación ósea, muscular y articular, sino kinestésica.

²⁴⁶ FELDENKRAIS, Moshe. *Autoconciencia por el movimiento*. (trad. Luis Justo). Barcelona: Paidós, 2014, p 65.

El equilibrio yace en el oído medio, en el sistema del laberinto; en ese punto la frecuencia del sonido es energía mecánica que será transformada por ciertas membranas en impulsos eléctricos que van al cerebro después de su ordenamiento en el laberinto. Esa es una dirección concreta que va de lo externo a lo interno, donde luego el cerebro construye su idea de equilibrio en la base de una alineación que se presenta orgánica. Cabe destacar que esta dirección se puede invertir con imágenes mentales que viajen al laberinto para informar sobre el equilibrio y sus posibilidades. Los ejercicios propuestos son exactamente los opuestos a la alineación de la danza clásica; son más bien ejercicios de deconstrucción del equilibrio. Se plantean como un *out-balance* en cualquier plano y ésto indica que el equilibrio yace no sólo en una alineación del cuerpo sino en el ordenamiento que pueda establecerse entre campos visuales que reordenen la columna central en cualquier dirección pero en clara oposición a la gravedad. En este sentido, lo propuesto responde a una visualización de la energía ascendente y opuesta a la gravedad como ejercicio de máxima tensionalidad en el intérprete. Es decir, que podemos aseverar que la tradición clásica ha trabajado el equilibrio en el campo de las emociones como reacciones que sobre la repetición producen su fin; desde esta inversión propuesta, se puede entender que el equilibrio es un trabajo desde los sentidos como instancia creativa que permite alinear y a su vez hacer sentir lo que sucede en esa conjunción. El principio es esencial; el ser humano es caos y como tal, reconoce el desequilibrio como parte de su naturaleza; construir el equilibrio desde su antítesis es transitar un recorrido desde lo que se sabe a lo que se desconoce, y en ese sentido esas imágenes jugarán un papel fundamental en esta pedagogía que se abre al futuro en la incertidumbre eterna del creador.

Conclusión

Desde lo entreabierto presentamos a continuación nuestra conclusión; y eso implica que no damos por cerrada esta investigación sino que por el contrario, la dejamos abierta a otros itinerarios por el que nuevas investigaciones puedan atender aquello que nos fue imposible abarcar. Hemos realizado un recorrido a través de la vida y obra coreográfica de Julie Barnsley, reafirmando así nuestra hipótesis de que, sin lugar a dudas, su performatividad ha tenido como eje el cuerpo, donde ha podido establecer un novedoso lenguaje dancístico que funciona como origen de todo un sistema de comunicación y significación sobre la

representación escénica por lo que ese cuerpo como espacio liminal y transfronterizo lo llamamos entreabierto, permitiéndonos confirmar su capacidad de transmutación por diversos campos performativos con la intención de transformar la realidad y no exponerla como repetición e ilustración de ella, traspasando así los límites de lo posible para, desde el nuevo territorio, revelar las posibilidades que la danza desde este estrato perfila una nueva sensibilidad.

Hemos podido apreciar como lo entreabierto en el cuerpo de la danza es un proceso complejo conformado por múltiples experiencias tanto de la danza como la vida donde nuestra autora ha elaborado estrategias que le han permitido encarnar lo que llama como: "las energías enigmáticas" que contiene el individuo. Por ello, el cuerpo que evocamos lo llamamos abierto y no cerrado o "entrecerrado". De este modo; el "entre" que precede nuestra denominación no sólo hace referencia al adentro y afuera como diálogo inter-dimensional, sino que se refiere a un territorio transfronterizo donde Barnsley desarrolla una investigación escénica muy crítica sobre su particular proceso, como es aproximar al intérprete y al espectador a una experiencia más íntima y cercana a lo real, por lo que nos introduce en su forma de mirar lo cotidiano mostrándonos las posibilidades expresivas e inconformidades del hombre de hoy a través de un arte gestado por el contundente dominio de su identidad creativa. De alguna manera, la realidad no la "embellece", sino que la desnuda mostrando lo que una fuerte tendencia de la danza contemporánea ha secuestrado haciendo una apología visual sobre lo "bello" por la demanda de un mercado del espectáculo. Una obra de Barnsley en estos términos es atracción o rechazo, no a su estética sino a lo subyacente, la entrelínea. En ese punto, hemos podido observar que ese cuerpo descarnado y desprovisto de referencias preconcebidas lo vuelve un acontecimiento performativo ya en su concreta organicidad, porque al intentar aproximarlo a una cotidianidad -anulada por la generalizada espectacularidad de la escena actual-, Barnsley promueve un discurso coreográfico que invita por paradójico, más bien a vivir una experiencia con la extra-cotidianidad, como nueva mirada a su "teatralidad" y como el mejor encuentro con lo desconocido. Al aproximarnos a lo real, lo hace para generar un extrañamiento con lo conocido, con lo posible; de ese modo, ese diálogo de lo entredicho será lo liminal de un cuerpo que danza en sus proyectos de danza y vida.

Al ser el cuerpo el eje en su creación, nos ha permitido establecer un recorrido en la investigación donde cada capítulo ha tenido ineludiblemente relación con el otro. Por ello, ha sido necesario puntualizar y recoger datos a través de un perfil biográfico donde ubicamos el origen de ese ideal de cuerpo como cualidad de un contacto consigo misma a través de la memoria que aplicará como estrategia en sus procesos creativos como un canal vital para cada bailarín, de igual manera como fue concienciando la idea de producir nuevas miradas a partir de lo que recibe de su experiencia, inmersa en complejos territorios disímiles en general para la danza, y afines en contadas ocasiones. Una historia dialéctica contiene su visión sobre ese cuerpo en la danza en estado de rebeldía y esa dualidad ha sido el signo que nos acompañó a lo largo de la investigación como experiencia psicoanalítica y tecnológica, porque su recurrencia a lo disímil y a las carencias potencian una fuerza para la superación de esas necesidades pasadas: como un proceso de curación, donde centra un generoso acervo para las discusiones y reflexiones acerca de metodologías y referencias que sobre y desde el cuerpo, lo entreabierto pueda ofrecer.

Si el objetivo principal era analizar la poética del cuerpo entreabierto para identificarlo, conceptualizarlo y exponer así una interpretación sobre este *modo de hacer* coreográfico en nuestra autora, consideramos que para lograrlo hemos abierto una perspectiva analítica sobre esta experiencia de la danza apartada de una poética convencional y más próxima a un carácter revolucionario y provocador. Espacio necesario para una crítica de la danza como pensamiento y teatralidad. Todo ello nos condujo a una forma de lógica corporal propia y en constante diálogo con las artes escénicas, las neurociencias y las nuevas tecnologías para afirmarse Barnsley y sus bailarines como entes autónomos con el completo dominio de una performatividad sobre la vida en movimiento. El cuerpo tiene propuestas que no han sido validadas en su conjunto desde otras maneras de pensar a él pero Barnsley ha demostrado presentando como ha hecho una danza para pensar por su carácter transformador, por su necesidad de generar nuevas significaciones, por su actualidad, confirmando lo que Louppe señala como: "Se trata de un bloque de experiencias ajenas a todo, cuyas proposiciones mismas emanan de otro lugar distinto de aquel donde las conductas legítimas del pensamiento y del saber suelen reconocerse"²⁴⁷. Igualmente hemos podido apreciar que nuestra interpretación, al estar dirigida a la presencia de ese cuerpo como eje de todo el

²⁴⁷ LOUPPE, Laurence. *Poética de la danza contemporánea*. Op. cit., p. 29.

discurso, nos confrontó a la difícil tarea de reflexionar sobre una performatividad que apreciamos operativa, voluble y en constante cambio como la vida misma tal como hemos referido. Si la poética del cuerpo entreabierto alude a esa materialización en primera persona de un nuevo espacio para la realización humana; Barnsley danza y modula los pliegues de este cuerpo en movimiento para su transmutación, porque su noción del intérprete-creador implica deslastrarse de códigos y repeticiones adquiridas para discurrir entre espacios multisensoriales, viviendo y sintiendo el movimiento como algo propio. De cualquier manera, nuestra autora se opone y se resiste al carácter espectacular de la danza por considerar que su materia sensible es completamente opuesta. Esto deja abierto también la interrogación que responderá el tiempo de si esta descodificación de una danza espectacular no será sino una resistencia que en sí misma es eficaz y performativa por su espectacularidad. Desde nuestra propuesta, consideramos que no lo será porque lo que se descodifica no es sustituido por otro código en tanto cada intérprete es único y cada experiencia tiene su propio valor en la medida que cada bailarín re-construye su mundo a la manera como puede sublimizarlo alejado de patrones y formatos dancísticos de alto consumo

Ha sido posible adentrarnos en ese estrato ignoto a la experiencia como instancia primera y prerreflexiva de la danza cuando examinamos de Barnsley su manera de conformar un espacio de signicidad previo al movimiento en la forma de una contracción pélvica que ya de manera "estática", poseía un movimiento trascendente del sentido de danzar en unión a la propia respiración que patentaba la idea del tiempo de ese cuerpo en el espacio como gesto; o a través de las nuevas tecnologías junto al video artista Goar Sánchez, donde la presencia del video en sus obras funciona más para ampliar su ideal sobre el cuerpo con la intención de presentarlo más humano dentro de otros formatos de representación. Barnsley dialoga con las tecnologías para lograr un equilibrio y podemos concluir de ello que lo entreabierto toca también la idea de inmortalidad porque al promover su necesidad de preservar ese cuerpo en la medida que lo va conociendo de cara al futuro, persigue su inmanencia. Podemos afirmar que construye una relación equilibrada y calmada con los instrumentos tecnológicos que le han permitido ampliar su ideal de cuerpo para ser proferido en la historia.

En este sentido, en lo entreabierto no hay intermediación de ningún objeto de forma directa, sólo el cuerpo es la presencia que permuta bajo la mirada de esta autora, quién atiende

a través de él una performatividad con necesidad del otro y lo otro: el espectador confiere una clausura en el aquí y ahora a su teatralidad, por lo que en esa relación multisensorial ha roto todas las representaciones posibles de un cuerpo, dejando la inercia como un pasado de la repetición y de la ejecución en aras de una performatividad que debe reinventar al hombre y su danza, donde nos invita a reconfigurar como espacio crítico y de resistencia lo que esa danza posee como mensaje activo. Hemos examinado las consecuencias mayores en sus implicaciones en la danza contemporánea venezolana. En este orden de ideas, un modo de hacer en la coreografía o poética, reiteramos, es un ángulo solamente para interpretar este arte, pero ese ángulo tiene la posibilidad de abrirse como el compás por el que una nueva perspectiva pueda ser definida, y para ello, un enfoque hermenéutico fue necesario para llevar a cabo los objetivos esenciales en la presente investigación.

Por todo esto, ha sido importante examinar a grandes rasgos seis territorios: su perfil biográfico y formación en Inglaterra, que nos permitió comprender el modo en que fue identificando a través de los imaginarios, la memoria y la técnica, su cuerpo en la danza. Luego nos introducimos en su profesionalización como intérprete de los neoexpresionistas Gerhard Bohner y Reinhild Hoffmann en Alemania, donde configuró la idea del intérprete-creador como primera experiencia para interrogarse sobre los estratos ignotos al movimiento. Del mismo modo, su incursión en la *nueva danza* y la *danza Butoh* en Estados Unidos, experiencias que dieron inicio a sus propias conceptualizaciones sobre la creación coreográfica, concretamente en el qué y cómo de una performatividad centrada más en el cuerpo que en la representación escénica; de allí que partiera de una particular visión sobre el cuerpo que considera el territorio de la rebeldía, noción muy influenciada por las vanguardias de la danza del siglo pasado, especialmente por *Der Blaue Reiter*; que planteaba un cuerpo en rebeldía pero en constante actualización a un contexto de hibridaciones escénicas así como productor de imágenes.

Hemos analizado su proyecto coreográfico *Acción Colectiva*, permitiéndonos extraer de sus coreografías nociones que revolucionaron y provocan la escena nacional y mundial y que determinamos como: la del poder de la signicidad del cuerpo, la violencia, y las influencias dramaturgicas y tecnológicas del teatro del siglo XX.

El último rasgo de este estudio ha sido su pedagogía del cuerpo a través de una asignatura multidisciplinaria en el *pensum* de la Universidad Nacional Experimental de las Artes en Caracas desde 2008, donde consideramos, sin temor a equivocarnos, que en la docencia Barnsley esta llevando a cabo en la actualidad su mayor experimentación con el cuerpo más allá de la interpretación y de la performatividad, por lo que de cara al futuro importantes descubrimientos sucederán por esta vía de investigación en la enseñanza y el aprendizaje que sobre una conciencia del cuerpo, nuestra autora pueda revelar y que observamos trabaja de manera heurística.

Podemos decir que el cuerpo entreabierto en su conjunto ha sido el gran protagonista en la estética dancística de Barnsley, así como el tema que arropa todas las divisiones que hemos establecido en nuestra investigación. Podemos también señalar que cada parte de esta investigación se mueve con ese cuerpo "problema" por el que nuestra autora ha asumido la creación en la danza como parte de su identidad. Movilidad donde nuestra interpretación como mayor intención ha sido permeada como reflexión en constante confluencia porque esta poética del cuerpo entreabierto se presenta como el eje central de una obra coreográfica que no des-balancea su intención teatralizante; es decir, que al ponderar el cuerpo sobre todas las cosas, la performatividad está directamente vinculada a los descubrimientos que sobre ese nuevo movimiento se presenta; así, lo que sucede en él, de antemano es ya una acción-reacción performativa y allí radica la mayor propuesta para la danza venezolana: haber des-balanceado hacia el cuerpo el asunto de la performatividad, estableciendo un nuevo equilibrio donde otra poética que ha podido ser planteada partiendo y llegando al cuerpo como el propio instrumento de su teatralización.

Ante lo dicho, podemos también concluir que la teatralidad de Barnsley, como todo coreógrafo persigue un dialogo entre el cuerpo que interpreta y el cuerpo receptor, pero la diferencia que exaltamos de su propuesta radica en que ese diálogo es sostenido permanentemente porque no ilustra ni describe la realidad sino que de modo contrario la interviene para transformarla con suma sensibilidad, suscitando una experiencia de percepción extraordinaria siempre desde un cuerpo nuevo y descodificado donde la obra ya no funciona como una proyección lineal en el discurso que la sostiene, como sucede usualmente con el teatro. La obra no narra una historia sino que es el conjunto de las narraciones que cada

cuerpo conforma como su propia historia. Por ello es un discurso polivalente, tiene muchas lecturas y no precisamente por el carácter abstracto del movimiento. Efectivamente, una poética del cuerpo entreabierto no puede ser comprendida como un hecho aislado si nos aproximamos a alguna de sus coreografías sin advertir de una historia y un contexto que el propio cuerpo profiere, de modo que debe ser apreciada en el conjunto de la evolución de ese cuerpo experimentado en su historia como su mayor permanencia. Ese cuerpo, como hemos observado, ya desde la infancia de nuestra autora presentaba una disonancia con lo cotidiano y lo común cuando inició la danza para corregir la postura de sus piernas.

Su idea de cuerpo la hemos establecido analizando las claves de su historia en la danza, enfrentándose a rigurosas metodologías y diversos enfoques sobre la enseñanza que la animaron a descubrirse como intérprete y luego como coreógrafa. La evolución en nuestra autora nos lleva a concluir que es entonces superación y atrevimiento; ha sido esa permanente necesidad por romper con lo establecido y con la repetición como acto de representación. Lo de esta artista es una danza de acontecimiento, lo que la vuelve a su vez, profundizando en ese cuerpo, en una creadora que tiene punto de partida y no de llegada. Consideramos que una profunda huella ha quedado establecida en su imaginario a través de las minas de carbón, la muerte, unas clases forzadas para corregir sus piernas y severas metodologías que no han sido más, por paradójico, que los impulsos creativos por los que una extraña fuerza se ha apoderado de su cuerpo para contracorriente, atravesar las vicisitudes de la vida y la danza y hacer del cuerpo el protagonista de una liberación que evidenciamos tiene su origen en estos episodios.

Los espacios geográficos, las nuevas culturas dancísticas y maneras de aproximación a un cuerpo desde el teatro y las nuevas tecnologías reclamaban un mayor protagonismo a finales del siglo XX, siendo esos los contextos que determinarán la visión de mundo de nuestra autora. Podemos decir que es una coreógrafa comprometida con su historia. Observamos que su propuesta se reinventa con fragmentos de otras investigaciones porque la misma historia está fraccionada para ella. Si en la danza se puede afirmar que se normalizan y consolidan las partículas de una cotidianidad que hacen del cuerpo el Ave Fénix de un arte que no envejece sino que se reinventa desde cualquier punto de partida, no deja de sorprender la eterna juventud de la danza que frente a su nacimiento inherente al desarrollo de su

movimiento, una constante contemporaneidad la sumerge en una eterna pubertad, por lo que siempre su gesto será la significación de algo nuevo; y ello permite perfilar un lenguaje con posibilidad de ser estructurado desde múltiples alfabetos siempre en movimientos perennemente adolescentes.

Si en la pretensión primera de la investigación queríamos presentar una poética del cuerpo entreabierto que se adentrara en la fenomenología de la danza en Barnsley, al estar el núcleo de su poética en el cuerpo, y bajo el signo de una rebeldía, podemos afirmar por consecuencia que su obra coreográfica logra ser un acontecimiento escénico a través de una naturaleza completamente orgánica. El cuerpo en el territorio de la liminalidad por esencia posee un sentido natural de las cosas y está siempre presente, es decir, que no hay artificios. En nuestra autora, su conectividad a las cosas que la circundan cobran relevancia para trascender en la escena, y eso le permite desarrollar su danza como extensión de ese cuerpo más allá de la abstracción del movimiento y su dificultosa captura. Sucede a la par de su proceso artístico un proceso de neuro-educación con el intérprete porque estudia los impulsos que favorecen un sistema de significación que le es propio al organismo; en este sentido lo entreabierto implica también que en ese entorno central o periférico el intérprete produce y recibe impulsos que hacen de su gesto las bases de una fuente creativa donde nuestra Barnsley construye colectivamente sus personajes. Su dramaturgia es esa plenitud escénica de músculo y emotividad, donde el cuerpo en el medio traduce las conquistas que libra para establecer su significación. Concluimos que su poética contiene un modo de sanación intrínseco al proceso creativo, porque utiliza de las neurociencias ese conocimiento que tiene que ver con la satisfacción que implica crear algo nuevo ordenando una nueva información ajena y propia a su vez a la danza, reforzando estados de concentración y placer extremos aún cuando los personajes expresen otra cosa: allí demuestra su fuerza del desdoblamiento.

Para seguir a nuestra autora artísticamente, los formalismos quedan a un lado porque es necesario comprender que su poética en la danza responde de este modo a un principio de apertura para fundamentar su particular diferencia, que hace de su discurso una posibilidad para revelar nuevas significaciones, algo si se quiere hasta ignoto porque el cuerpo tiene la posibilidad de expresar lo inesperado en la fecunda secuencia de su fraseo coreográfico, el

revés de una tradición moderna, configurando así el sentido por donde en cada obra y cada cuerpo se acentúa su proceso creativo siempre en superación y constante experimentación.

Bibliografía

1. Fuentes

1.1. Barnsley Julie

BARNSLEY, Julie. "El impulso creativo en el movimiento". En: VV.AA. *Poética del Movimiento*. Caracas: Fondo Editorial UCV, 1999.

BARNSLEY, Julie. "David Zambrano, mover el imaginario a través del cuerpo". En: Revista *Movimiento Danza Escénica*. Caracas: FJC. N-3, julio 2004.

BARNSLEY, Julie. "Acerca de lo sublime y temible de mi bajo vientre". En: VV.AA. *La danza y la palabra* Caracas: Instituto Universitario de Danza, 2006.

BARNSLEY, Julie. "El cuerpo sin órganos en el teatro occidental". En: *Cuerpo y código teatral*. Caracas: Iudanza, 2008

BARNSLEY, Julie. *El cuerpo como territorio de la rebeldía*. (Segunda Edición revisada y aumentada), Caracas: UNEARTE, 2013

BARNSLEY, Julie. "Body in crisis". En: Revista *Antropología del cuerpo*. Salamanca: N-0. julio-diciembre 2015.

1.2. Sobre danza

ALONSO, Alicia. *Presencia Latinoamericana en el Ballet Mundial. Compilación de textos de Alicia Alonso*. Caracas: Fundación Imprenta de la Cultura, 2008.

BARDET, Marie. *Pensar con mover, un encuentro entre danza y filosofía*. (trad. Pablo Ires). Buenos Aires: Captus, 2012.

BÉJART, Maurice. *Cartas a un joven bailarín*. (trad. Antoine Colonna). Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2005.

BERNARD, Michel. "El imaginario germánico del movimiento". En: VV.AA. *Tendencias culturales y práctica escénica*. (trad. Pilar Ortíz). México: Editorial Gaceta, 1994.

- CALVO-MERINO, Beatriz. *Dance Dialogues: Conversations across cultures, artforms and practices*. London: University, 2009
- CLIMENHAGA, Royd. *Pina Bausch*. London: Routledge, 2009.
- CLIPPINGER, Karen. *Anatomía y cinesiología de la danza*. (trad. Pedro González del Campo Román). Badalona: Editorial Paidotribo, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *El bailaor de soledades*. (trad. Dolores Aguilera). Valencia: Pre-textos, 2008.
- FELDENKRAIS, Moshe. *Autoconciencia por el movimiento*. (trad. Luis Justo). Barcelona: Paidós, 2014.
- FEVRE, Michéle. *Danse contemporaine et théâtralité*. París: Chiron, 1995.
- GRAHAM, Martha. *Blood Memory: An Autobiography*. London: Macmillan, 1991.
- GRAHAM, Martha. *Martha Graham, la memoria ancestral*. Ángela Pérez (trad.). Barcelona: Circe Ediciones, 1995.
- GUERRA, Ramiro. *Siempre la danza, su paso breve...* La Habana: Ediciones Alarcos, 2010.
- HINZMANN, Jens y MERSCHMEIER, Michael (coords.). *Teatro danza hoy*. Victor Oller (trad.). Hannover: Goethe Institut, 2000.
- HOROSKO, Marian. *Martha Graham, the evolution of her dance theory and training*. New York: A Capella Books, 1991.
- HUMPHREY, Doris. *El arte de crear danzas*. (trad. L. M. Caprioli). Buenos Aires: Editorial Eudeba, 1960.
- KHAN, Omar. (Pról.). En: VV.AA. *Danza en Libertad, la experiencia posmoderna en Venezuela*. Caracas: Instituto Superior de Danza, 1995.
- KAUFMANN, Ursula. *Pina Bausch und das Tanztheater Wuppertal*. Wuppertal: Müller-Busman, 2002.
- LABAN, Rudolf Von. *Vision of dynamic space*. Surrey, Laban Arts of Movement Center, 1981.
- LABAN, Rudolf. *Danza educativa moderna*. (trad. Amanda Ares Vidal). Barcelona: Paidós, 1984
- LABAN, Rudolf. *El dominio del movimiento*. (trad. Jorge Bonso). Madrid: Editorial Fundamentos, 1987.
- LOUPPE, Laurence. *Poética de la danza contemporánea*. (trad. Antonio Fernández Lera). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.

MACIAS, Zulai. *El poder silencioso de la experiencia corporal en la danza contemporánea*. Bilbao: Artezblai Editorial, 2009.

MONASTERIOS, Rubén. "Danzahoy". *Miradas sobre la danza*, 1992

NIKOLAIS, Alwin. "No man from Mars", Selma Cohen (ed.). *The modern dance seven statements of belief*. Middletown: Wesleyan University Press. 1966

OCHOA, Nela. "Improvisación posmoderna". En: *Danza en libertad, la experiencia postmoderna en Venezuela*. Caracas: Instituto Superior de Danza, 1995.

PAOLILLO, Carlos. "La postmodernidad y la Nueva Danza". En VV.AA. *Danza en libertad la experiencia postmoderna en Venezuela*. Caracas: Instituto Superior de Danza, 1995.

PAOLILLO, Carlos. *Caminos del cuerpo, una visión de la danza escénica venezolana del siglo XX*. Caracas: Fondo Editorial IUDANZA, 2008.

PÉREZ BORJAS, Elías. *La danza en Venezuela*. Caracas: OCI Temas Culturales Venezolana, 1968.

RAPPA, Rosa. "Experimentar con el cuerpo". En: *Danza en libertad*. Caracas: Instituto Superior de Danza, 1995.

RICO OSÉS, Clara. "La contradanza en España en el siglo XVIII: Ferriol Y Boxeraus, Minguet E Yrol y los bailes públicos". En: Revista *Anuario Musical*. N-64. 2004.

SANOJA, Sonia. *Duraciones visuales*. Caracas: Montana Gráfica, 1963.

SANOJA, Sonia. *Bajo el signo de la danza*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1992.

SCHMIDT, Jochen. "Experimentar lo que conmueve al ser humano". En: *Teatrodanza hoy*. (trad. Victor Oller). Hannover: Goethe Institut, 2002

WIGMAN, Mary. *El lenguaje de la danza*. (trad. Carlos Muria Vila). Barcelona: Ediciones Del Aguazul, 2002.

1.3. Sobre artes escénicas, visuales y musicales

ARTAUD, Antonin. *El teatro y su doble*. (trads. Enrique Alonso y Francisco Abelenda). Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1964.

BARBA, Eugenio y SAVARESE, Nicola, *Anatomía del Actor*. (trad. Bert, Bruno). México: Colección Escenología, 1988

BARBA, Eugenio. *La canoa de papel*. (trad. Rina Skeel). México: Grupo Editorial Gaceta, 1992.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. (trad. Rina Skeel). Bilbao: Artezblai, 2012.

BELLISCO, Manuel; CIFUENTES, María José y Écija, Amparo (eds.). *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. Murcia: Centro Parraga, 2011.

BENEDETTI, Jean. *Stanislavski an introduction*. London: Methuen, 2000

CORNAGO BERNAL, Óscar. *Pensar la teatralidad. Miguel Romero Esteo y las estéticas de la modernidad*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2003.

DUBATTI, Jorge. *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel, 2010.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. (trads. Diana González Martín; David Martínez Perucha). Madrid: Abada Editores, 2011.

GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. (trad. Margo Glantz). Madrid: Siglo XXI Editores, 2009.

HEATHFIELD, Adrián. "Dramaturgia sin dramaturgo". En: *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. BELLISCO, Manuel; CIFUENTES, María José y ÉCIJA, Amparo. (eds.). Murcia: Centro Párraga, 2011.

KANDINSKY, Wassily. *De lo espiritual en el arte*. (trad. Elizabeth Palma). México: Premia Editora, 1989.

KANDINSKY, Wassily. *Punto y línea sobre el plano*. (trad. Roberto Echavarren). Bogotá: Quinto Centenario Grupo Editor, 1993.

KNÉBEL, María Ósipovna. *El último Stanislavsky*. (trad. Jorge Saura). Madrid: Editorial Fundamentos, 1999.

LEPECKI, André. *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. (trad. Antonio Fernández Lera). Madrid: Universidad de Alcalá, 2008.

MEYERHOLD, Vsevolod. *El actor sobre la escena*. (trads. Bernal Enríqueta; Lucero Noemí y Pavia Margherita). México: Grupo Editorial Gaceta, 1994

MIRANDA, R; TELLO, A. *La Música en Latinoamérica, la búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana*. México: Secretaria de Relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, volumen IV, 2011.

SALAZAR, Rafael. *El mundo árabe en nuestra música*. Caracas: PDVSA, 2000.

SÁNCHEZ, José A. "Dramaturgia en el campo extendido". BELLISCO, Manuel; CIFUENTES, María José y Écija, Amparo (eds.). *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. Murcia: Centro Parraga, 2011

STANISLAVSKI, Constantin. *Creación de un personaje*. (trad. Francisco J. Perea). México: Editorial Diana, 1997.

1.4. Otras fuentes

BRITTO, G. Luis. (Prólogo) en: SALAZAR, Rafael. *El mundo árabe en nuestra música*. Caracas: PDVSA, 2000.

CABRUJAS, José Ignacio. "La ciudad escondida". Héctor Seijas (ed), *Amada Caracas compilación, prólogo y notas*. Caracas: Fundación Editorial El Perro y la Rana, 2014

CARPENTIER, Alejo. "América Latina en la conjunción de coordenadas históricas y su repercusión en la música". En: *América Latina en su música*. México: Siglo XXI Editores, 1977.

DAMASIO, Antonio. *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*. (trad. Joandoménc Ros). Barcelona: Crítica. 2005

DERY, Mark. "Comprender la búsqueda submolecular de la revelación chamánica: ciberica". *Velocidad de Escape. La cibercultura en el final del siglo*. (trad. Ramón Montoya Vozmediano). Madrid: Ediciones Siruela, 1998.

FINOL, José Enrique. *La Corposfera Antropo-semiótica de las cartografías del cuerpo*. Quito: CIESPAL, 2015.

GARCÍA, José. *Reminiscencias. Vida y costumbre de la vieja Caracas*. Caracas: Editorial Grafos, 1962.

JENOFONTE. *Banquete*. (trad. Juan Zaragoza). Madrid: Editorial Gredos, 1993.

LISBOA, Miguel María. *Relación de un Viaje a Venezuela, Nueva Granada y Ecuador*. (trads. Consuelo Salamanca de Santa María; Leticia Salamanca Alves). Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1992.

PICON, Mariano. *Los días de Cipriano Castro (1953)*. Caracas: Monte Ávila, 1991

USLAR PIETRI, Arturo. *Medio Milenio de Venezuela*. Efraín Subero. (Selección). Caracas: Cuadernos Lagoven, 1986.

SHAKESPEARE, Williams. *El rey Lear*. (trad. M.A. Conejero). Madrid: Alianza Editorial, Acto IV, Escena VI, 2009.

T.S. Eliot. "El entierro de los muertos", *La tierra baldía*. (trad. Juan Malpartida). Barcelona: Círculo de lectores, 2001.

2. Estudios

2.1. Sobre Julie Barnsley

DUNNING, Jennifer. "Improbable Romantic Duo Grapple Over the Rainbow". En: *Journal New York Times The Arts*. Abril 8, 1990.

MORALES, Margarita. "Creo en el arte como meta de vida". En *Vidas Maestras. Algunos maestros de la danza en Venezuela I*. ISSA, Miguel (ed.). Caracas: Ediciones UNEARTE, 2010.

MURRAY, Jan. *Dance now. A closer look at the art of movement*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books Ltd, 1979.

OCHOA, Nela. "Acción Colectiva y su quinta jugada". En: *El Diario*, 9 de abril de 1989.

2.2. Sobre danza, artes escénicas, visuales y musicales

BOZAS POLO, María Paz. "El cuerpo en la evolución de la escritura". En: *Revista Movimiento*. Porto Alegre: v. 19, n. 03, jul/set de 2013

CORNAGO, Óscar. "La teatralidad como crítica de la modernidad". En: *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 15-17, 2004-06.

FRATINI, Roberto. "Propuestas teóricas para una narratología de la Danza". Trabajo de investigación Doctorat en Arts Escèniques (Departament de Filologia Catalana de la UAB), 2007.

GARCÍA, J.M. "Denuncian la incomunicación". En: *A.M. León*. México, 24 de agosto 1999.

HERRMANN, Max. "Das theatralische Raumerlebnis". *Bericht vom 4*. Berlín: Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. 1930.

INFANTE, Manuela. "Entrenando para ser transparentes. Buscando el cuerpo en el método de entrenamiento para actores propuesto por Jerzy Grotowski". En: *Stichomythia*, volumen 7, 2008

ISSA, Miguel; PONCE, Leyson. "El petróleo y el teatro en Venezuela". En: *El Barril: Imágenes del Petróleo*. Caracas: Goethe-Institut Caracas, 2012.

IZAGUIRRE, Rodolfo. "La hora menguada". En: *El Nacional*, Caracas, 12 junio 2016.

LÓPEZ, Hercilia. "Contradanza, danza". En: *El Universal*. Caracas, 9 de abril de 1981.

LÓPEZ, Hercilia. "Graham. No creo en la nostalgia". En: Revista *La danza*. Caracas: Instituto Universitario de Danza. N-2, Mayo 1991.

LÓPEZ, Hercilia. "Mary Wigman reconocida". En: Revista *La danza*. Caracas: Iudanza. N-24, Abril-junio 1996.

NORIEGA, Eva. "Notas sobre el found footage". En: *Arte e investigación 8*, Universidad Nacional de la Plata, 2012

PAOLILLO, Carlos. "Los Premios Nacionales de la Critica". En: Revista *Imagen*. 1987.

PAOLILLO, Carlos. "Ritual de la danza". En: Revista *Imagen*, mayo. 1989

PAOLILLO, Carlos, "En el territorio de la danza-teatro (II) Europa, el continente signado". En: Diario *El Universal*, Caracas, 20 de agosto de 1990.

PAOLILLO, Carlos. "Ímpetu de libertarios". En: Revista *Movimiento*. Caracas: FJC, 2008.

PAOLILLO, Carlos. "Discursos de maestros". En: Diario *El Nacional*. 19 agosto 2015.

PAOLILLO, Carlos. "Amor Amargo Gestos de la Memoria". En: Revista *Sussy Q.*, n°60, Madrid. 2016

PARTSCH-BERGSON, Isa. "Dance Theatre from Rudolph Laban to Pina Baush". *Dance Theatre Journal*. London: Laban Centre, October, 1987.

RAPPA, Rosa. "Naturales de Sonia Sanoja, un lenguaje redimido". En: Revista *La danza*. N-17, Abril-junio 1994.

SANOJA, Sonia. "La danza contemporánea". En: Revista *Imagen*, 100-117. Caracas, Mayo, junio, 1996.

SANS, Juan. "El son claudicante de la danza". En: Revista *Movimiento*. (separata). Caracas: *Iudanza*. N-7, 2007.

STANISLAVSKI, Constantin. "La busca de la verdad". En: Revista *El Correo*. París: UNESCO, 1963.

VV.AA. *La danza y la palabra* Caracas: Instituto Universitario de Danza, 2006

YOO, Hyeyoung . "On Study of the Projection Mapping In Media Arts", Advanced Science and Technology Letters Dept. of advanced image Graduate School of Advanced Imaging Science, Multimedia and Film, Chung-Ang University: Vol.54 Games and Graphics, 2014.

2.3. Otras fuentes

BARNSLEY, Julie.

<http://www.unearte.edu.ve/sites/default/files/pdf/el_cuerpo_como_territorio_de_la_rebeldia.pdf>

BARNSLEY, Julie. <<http://juliebarnsley.com/>>

Aktion Kolectiva. <<http://www.aktionkolectiva.com/2012/02/>>

BARNSLEY, Julie: <<http://juliebarnsley.com/coreografias.htm>>

BAKXAI. 1997. Dirección: Julie Barnsley / Francisco Salazar. Basada en "Las Bacantes" de Eurípides. <<http://www.aktionkolectiva.com/photogallery2/>>

BIRKENHAUER, Theresia. "Über die Tänzerin und choreographin Reinhild Hoffmann
<<http://www.reinhildhoffmann.de/ueber-die-taenzerin-und-choreographin-reinhildhoffmann>>

BOHNER, Gerhard. *Die Dinge in meiner Hand*. (en línea). Deutsches-Tanzfilm Institute. Bremen, 1979. <<http://www.deutsches-tanzfilminstitut.de/?p=859>>

BOHNER, Gerhard. *Die Dinge in meiner Hand*. BOHNER, Gerhard. 1979.
<<https://www.facebook.com/aktionkolectiva/photos/pb.329321783756568.-2207520000.1440943848./515628885125856/?type=3&theater>>

CUNNINGHAM Merce; CAGE John. Read Performance Art 101: *The Black Mountain College, John Cage & Merce Cunningham*
<<http://www.tate.org.uk/context-comment/blogs/performance-art-101-black-mountain-college-john-cage-merce-cunningham> >

DARSHAM, Singh y HURWITZ, Tom. *Harmonica Breackdown Part 2*
<<https://www.youtube.com/watch?v=O1C7uMMfLqY>>

<http://www.deutsches-tanzfilminstitut.de/?p=859>

ELVIRA.1993. Coreografía: Julie Barnsley. Inspirada en el film "Un año con trece lunas" de Rainer Werner Fassbinder. Fotografía: David Zurias.
<<https://www.facebook.com/aktionkolectiva/photos/a.513357072019704.115202.329321783756568/520433851312026/?type=3&theater>>

GRAHAM, Martha.
<<http://baile.about.com/od/Danza-moderna/a/Citas-Celebres-De-Martha-Graham.htm>>

HOFFMANN, Reinhild. *Fünf Tage-Fünf Nächte. Figura 2*.
<<http://www.reinhildhoffmann.de/1978-1986-bremer-tanztheater/fuenf-tage-fuenf-naechte>>

HOFFMANN, Reinhild. "Ich Schenk Mein Herz, Documental en video". En: *La Danza alemana. Inter Naciones*. Goethe Institut. 1992.

HOLBORN, Mark. "Dance of Darkness".<<https://www.youtube.com/watch?v=xVZi8zuJExo>>

Kazuo Ohno-Memoria-Filmshow am Mittwoch, den 01. Juni 2011, 21 Uhr in der Galerie Genscher, Marktstraße 138 (Hinterhof). *JUST VISITING THIS PLANET*, <<http://galerie-genscher.com/2011/05/just-visiting-this-planet-kazuo-ohno-memoria-filmshow/>>

KISSELGOFF, Anna. "Dance View; When Festivals Are Passports to the World". En *New York Times*. Julio 16, 1989.
<<http://www.nytimes.com/1989/07/16/arts/dance-view-when-festivals-are-passports-to-the-world.html>>

MENDOZA, Cristina. *Graciela Henríquez: cuerpo, movimiento, pensamiento en: La Jornada*. <<http://www.jornada.unam.mx/2011/07/09/opinion/a06n1cul>>

MONASTERIOS, Rubén. *Performance: la rebeldía eterna (Segunda Parte)*. Prodavinci.
<<http://prodavinci.com/blogs/performance-la-rebeldia-eterna-segunda-parte-por-ruben-monasterios/>>

Moonlight and Roses. Fotografía Mary Kent, 1990
<<http://www.aktionkolectiva.com/photogallery1/>>

OCHOA, Nela. *San Joaquín es un gesto*. <<http://www.nelaochoa.net/new-page-3/>>

Over the Rainbow" 35 mm, PINO, Haydeé. 1993.
<<https://www.youtube.com/watch?v=sEVPXztsVJ0>>

PARISSI, Norah: <<http://www.buenastareas.com/ensayos/Norah-Parissi/5694855.html> >

Rosas rojas urinarios rosas, 1994. Fotografía: Luis Escobar
<<http://www.aktionkolectiva.com/photogallery1/>>

SANJOY, Roy. <<http://www.theguardian.com/stage/2010/may/18/dance-robert-cohan>>.

The Rainbow Dance. Fotografía Mary Kent, 1987. Intérpretes Julie Barnsley y Luis Viana.
<<http://www.aktionkolectiva.com/photogallery1/>>

ZACKLIN Lyda. *Revista Venezuela*. En: BARNSELEY, Julie.
<<http://www.aktionkolectiva.com/photogallery1/>>,

Anexos

Con la presente Tesis Doctoral, llevamos acabo la puesta en escena de dos propuestas coreográficas como consecuencia práctica de nuestra reflexión sobre el estudio que acompañó la *poética del cuerpo entreabierto*. De lo entreabierto y sus posibilidades expresivas experimentamos en lo que llamamos *sabiduría del cuerpo* como la categoría que articularía esa posibilidad de diálogo entre las experiencias de vida, danza y pensamiento reflexivo, de cara a cara a una metáfora del cuerpo danzando frente a su conocimiento, porque las acciones de pensar y mover serían indisolubles como el acontecimiento escénico que nos propusimos demostrar.

Fueron dos proyectos coreográficos en concreto, *Mujeres de fuego* basada en el texto Fuegos de Marguerite Yourcenar en 2015, estrenada en Caracas donde reuní a un grupo de maestras de la danza de España, Gran Bretaña y Cuba. Fueron ellas Carmen Werner, directora de Provisional Danza en Madrid, Premio Nacional de Danza en España 2007, nuestra autora Julie Barnsley, directora de *Aktion Kolectiva* en Caracas, y Arais Vigil intérprete cubana radicada en Venezuela. En el segundo proyecto coreográfico, *Amor amargo*, estrenado en Caracas en 2016, radicalicé esta categoría sobre la sabiduría del cuerpo y tuve el honor de tener como intérpretes a dos pioneras de la danza contemporánea venezolana y mexicana como fueron las maestras Sonia Sanoja (+2017) y Graciela Henríquez, ambas intérpretes octogenarias y que sus legados forman parte del capítulo relativo a la danza en Venezuela en la presente investigación. Iniciamos desmontando los límites tradicionales de la danza moderna y clásica, relacionados más a una práctica productora de formas y estrategias *miméticas* de la representación. Estas obras pueden ser apreciadas en el DVD adjuntado, o en su defecto en el blog que contiene la información digitalizada como anexo.

<https://anexospoeticadelcuerpo.wordpress.com>

Como seguimiento de esta actividad, replanteamos al cuerpo en el *cómo* se interpreta y *qué* se observa de la danza contemporánea, al ser estas instancias muy susceptibles por la herencia que ha dejado la modernidad en cuanto al tiempo de vida *útil* del bailarín, que hace

de esta práctica una disciplina para ser ejecutada ante todo por cuerpos jóvenes, sobre *cuerpo sabios*, en el contexto de la danza venezolana especialmente.

La presentación de intérpretes maduras con sus sabias expresiones corporales tenía la finalidad de verificar cuán portentosa y cuánta eficacia escénica podrían contener para contribuir con otras posibles estéticas de lo performativo esas nuevas condicionantes sobre el *cómo* y el *qué* en cuestión de esos cuerpos entreabiertos. Se evidenciaba, primero, que la fuerza expresiva es proporcional a una memoria que da cuenta de una vida plena que se trasluce en peso escénico y segundo, lo que consideramos como el mayor descubrimiento, fue constatar que la danza en estos cuerpos vuelve a su origen, regresa al gesto como el mejor territorio para dialogar en intimidad con la audiencia en tanto ese gesto recupera una totalidad perdida en la avasallante vorágine de las imágenes en la contemporaneidad. Es decir que presenciábamos con este experimento la vuelta al reflejo del movimiento socrático en tanto pensamiento en movimiento.

Esta experimentación revolucionó los territorios de la recepción tanto en ámbitos de difusión como redes sociales y el propio terreno de lo teatral en el abarrotamiento en las presentaciones que, a sala llena, mostraban una audiencia muy versátil en cuanto a sus edades; indicaba que se abría un nuevo espacio para observar primero y participar después a través de empatías kinestésicas presentes en el gesto de una extra-cotidianidad vuelta cotidianidad, constatándose la necesidad de exponer una relación de semejantes entre el cuerpo intérprete y el cuerpo audiencia en tanto saber y sabiduría; un territorio de reconocimiento con la experiencia de la realidad, de ver y reflexionar la danza ejecutada por esas intérpretes poderosamente expresivas, de gran poder de comunicación, donde ese gesto esencial era tensional porque cobraba tanta fuerza escénica que se volvía autónomo e independiente al movimiento en la composición coreográfica. En suma, pudimos constatar que esta danza del gesto primordial era ya del dominio de una estética hurgando en lo performativo.

Ahora pensemos en ese gesto; si lo extraemos como forma tensional y lo examinamos como problema, nos plantea interesantes posibilidades de análisis en tanto expresión de una sabiduría del cuerpo que conforma la actividad empática con lo sensorial en la obra coreográfica. Visto de esta manera, nos referimos al gesto que concreta en el movimiento el

sentido del discurso performativo; por ello, su concatenación para volverse danza se estructura en una fina línea de interpretación en la composición donde prevalece la idea de su continuidad. El gran coreógrafo Alwin Nikolais lo llamaba *movimiento abstracto*²⁴⁸ en su *estética de la composición*, donde consideraba al movimiento como un ente contenedor de datos intrínsecos de la materia coreográfica. Asimismo, en el cómo de Barnsley observamos que establecía ese espacio tensional en su obra en el cuerpo y su funcionamiento, ya no como gesto sino lo que precede, su impulso orgánico tensional. Por ello, la experiencia de danzar la obra de Barnsley y la de las propuestas en esta dirección comparten que son actos irrepetibles, suceden como una sesión psicoanalítica y catártica, plantean un espacio de intimidad que se abre sin perder su esencia interna, dado que los elementos tensionales de la obra -gestos o impulsos- se mueven perennemente como un vaivén de movimientos e impulsos sensoriales donde prevalece la necesidad de una nueva consciencia de cuerpo, una nueva sensibilidad, como performatividad para ser reflexionada.

Más allá de los movimientos en su espacialidad y tiempo definidos, esta reflexión abre un canal de interpretación sobre la posibilidad de apreciar otros cambios presentes en los estados anímicos del cuerpo, danzando más allá de las categorías de medición en donde el sentido es la expresión contenida en el movimiento en ejecución en tanto espacio de performatividad. Es precisamente en esa contemplación de lo anímico donde la categoría de la *sabiduría del cuerpo* emerge como premonición sobre la necesidad de capturar una fuerza proveniente de la memoria del cuerpo y hacer posible danzas con intencionalidad de urdir en su autenticidad e intimidad.

Mostrar la anímica relación de lo que siente el danzante en la escena, promueve un nuevo llamado para su observación, porque aparta las categorías tradicionales de percepción de la danza como la que prevalece en la actualidad, que aprecia mayormente su fisicalidad y juventud corporal. La memoria corporal de estas intérpretes por las que expresan sus intimidades implica un sistema relacional con el presente como consecuencia de un pasado donde yacen sus identidades. Cuando una periodista le preguntó a Graciela Henríquez qué

²⁴⁸ NIKOLAIS. Alwin. "No man from Mars", Selma Cohen (ed.). *The modern dance seven statements of belief*. Middletown: Wesleyan University Press. 1966, pp. 63-75.

significaba volver a la escena luego de más de cuarenta años, respondió: "Recobrar mi identidad de bailarina".

La sabiduría cómo material tensional en la performatividad no escapa de la estructura que la circunscribe a los designios propios de una nueva *lógica escénica* en donde su clausura como danza y vida sucede en la conciencia del receptor vuelto un nuevo lugar, una alternativa de aproximación a lo real y de consciencia. De este modo, el bailarín en su madurez se observa en su estado anímico y eso es una estrategia del creador, su mayor herramienta, porque eso que Sócrates buscaba en su reflejo en el Banquete de Jenofonte, no era sino la búsqueda de la misma filosofía de su movimiento. Las bailarinas de estas experiencias sobre la sabiduría saben de sus potencialidades expresivas, de sus razonamientos particulares; y se gesta al danzante encarnado que misteriosamente emerge de lo ignoto de la experiencia con una independencia indescriptible que muestra el envés del entendimiento; ésto precisamente lo articulamos como propuesta de la presente investigación donde *sabiduría* no responde a una erudición enciclopédica, sino a la mejor manera de cómo pensarse en movimiento. En la intimidad, estas intérpretes metaforizaban la realidad proponiendo nuevas vivencias como experiencias que se revelaban únicas. La sabiduría del cuerpo: categoría esencial en esas dos producciones dejó en el observante la clara exposición que la mirada a la danza contemporánea plantea en esta perspectiva, la posibilidad de volver quizás a ese gesto perdido en la historia. Es decir, que Sócrates danzando frente al espejo es una y varias imágenes, todo depende del ángulo de observación, y eso ha sido la constante reflexión hacia la danza.

Mujeres de fuego: implicaciones coreográficas I.
(Caracas 2015, Madrid 2016, Ciudad de México 2018)

Basado en la obra *Fuegos* de Marguerite Yourcenar

Coreografía: Leyson Ponce

Intérpretes: Carmen Werner, Julie Barnsley y Aráís Vigil.

Diseño vestuario y escenografía: Luis Alonso y Juan Carlos Vivas

Diseño iluminación: Rafael González

Diseño de video: Reinaldo Guédez

Productor: Carlos Paolillo

Agradecimientos:

Festival de Coreógrafos de Venezuela

Dramo Venezuela

Fundación Compañía Nacional de Danza de Venezuela

Provisional Danza España

Mujeres de Fuego, trilogía coreográfica basada en el texto de Marguerite Yourcenar *Fuegos*, fue un proyecto motivado por la idea de valorar y recuperar la expresión del cuerpo y su experiencia en bailarinas con amplia y consagrada experiencia en la escena. Por ello, los cuerpos de la danza a los que se remitió este trabajo eran aquellos que por su madurez contienen lo que la pura fisicalidad propia de la juventud reduce y opaca de la expresión originaria del gesto; es decir, que la exaltación de ese conocimiento de cuerpo se presentó como una poética de la danza porque le confería origen y sentido a la obra, como bien describe Louppe que son las características de la poética. La idea de presentar cuerpos maduros es ya un intento *rebelde* -en sentido barnsleyiano-, en revelar ese estado de sabiduría hacia su transparencia y visibilidad. *Mujeres de Fuego* fue conformada por tres intérpretes que danzaban esa poética poderosamente diferenciada de lo espectacular desde el momento en que se revertía la mirada a la esencia del gesto como un saber acumulado y en movimiento.

Julie Barnsley, interpretó a *Clitemnestra*. Aráis Vigil Batle interpretó a *Antígona*; y Carmen Werner, danzó *María Magdalena*. Las tres interpretaciones son parte de una serie de personajes femeninos que de igual manera ha resignificado poéticamente en la literatura Marguerite Yourcenar en su obra literaria, por lo que el ejercicio sobre las interpretaciones generaba un interesante espacio reflexivo sobre el sujeto que danza y lo performativo en tanto discurso coreográfico. Decía la bailarina Doris Humphrey que: "Poco importa el sujeto, lo primero que hay que tomar en consideración se resume en una palabra: el acto"²⁴⁹. En este orden de ideas, la danza se sirve del texto no a la manera del teatro donde incide sobre su composición interna. En nuestro caso, las posibles conexiones entre las imágenes de éste y el cuerpo son desconocidas siempre para el coreógrafo en cuanto a qué movimiento se recurre y cómo realizarlo; lo que sucede claramente es que la danza es relativa a su surgimiento. Entonces, el movimiento está por descubrirse, y nos sitúa en una primera fase en la inmovilidad.

Desde el planteamiento de un sobrevuelo al pasado, a la memoria, no por el afán de

²⁴⁹ HUMPHREY, Doris. "The art of making dance"s. New York: Groves press, 1959.

recordar algo sino por el afán de rescatar lo olvidado, una forma de melancolía experimentada por el bailarín que vive su cuerpo y su desdoblamiento, fue una vertiente de revelaciones en estos trabajos. Como presagio dramático, un gesto simple y profundo desconcertaba por su fuerza expresiva y misterio en esos cuerpos experimentados. En ese preciso instante donde tiempo y espacio confluían, el texto de Yourcenar como aproximación sigilosa al mito y su contemporaneidad nos ubicaba en el lugar de una comprensión textual y necesaria para que la sabiduría del cuerpo tomara lugar.

Se inició el proceso de investigación sobre la base de comprensión del mito y de la figura femenina heroína trágica contenida en la interpretación de esta escritora francesa. En este punto se trataba entonces de ritualizar esos mitos para establecer una primera relación sobre la fuerza centralizada del relato que da forma a la heroína mítica. En la performatividad del mito, el intérprete se reconoce con uno de los valores más esenciales de su existencia como es la conciencia de lo que posee y representa como asunto de danza y filosofía en plena conexión con un espectador que, acostumbrado a las nuevas producciones espectaculares, se retrae a su intimidad con suma fascinación hacia ese gesto que fue primero, pero que también estaba desaparecido. Las esencias primigenias del movimiento atrapan la expectación y cumplen performativamente con todas las normas implícitas a la escena, pero van más allá de sus límites porque cumplen su condición de acontecimiento escénico que en suma es la esencia de la danza.

Como estrategia de composición, la aproximación a la obra de Yourcenar se realizó entendiéndola como producto semiótico, subrayando en el texto las acciones principales intentando descubrir su *lógica*, sus elementos sistémicos para comprender así el texto, utilizando ese entendimiento como pauta en los brazos y el torso desde la fragmentación como recurso. Se entiende también que el texto literario vuelto movimiento se desplaza en sus formatos, es una forma de comunicación; por ello, con esta estrategia sobre la fragmentación se construía un lenguaje de signos y gestos a la mejor manera del lenguaje de señas de los *no oyentes*, haciendo de ello el primer principio motriz de la relación por complejizar entre el cuerpo y la escena. El intérprete es un cuerpo con necesidades de expresar y gritar lo que padece en tanto gesto. Una lógica íntima comienza a configurarse apegada a un lenguaje ya probado por el coreógrafo; en ese sentido, la comprensión permitía graficar a manera de

escenas, los estratos para llenar con la presencia viva del intérprete que ya conoce el texto. Las primeras tareas son entonces, comisiones sobre una pauta y tema definido; implementábamos ejercicios lúdicos para extraer la esencia de una primera interpretación hermenéutica y elaborar lo que Louppe designa como "el hilo conductor del deseo"²⁵⁰. El juego lúdico era muy sencillo pero complejo, se trataba de creerse que se dominaba el lenguaje de señas, moviendo sólo los brazos, los gestos debían ser señas que describían el texto seleccionado o el poema, a lo que la primera comprensión implicaba ser un juego de posibilidades.

Como segunda fase, la propuesta corporal de brazos y torso que era un boceto pasaba como estructura fragmentada concreta de brazos a su desplazamiento específico -otro fragmento corporal-. Es decir, que la pauta de movilidad de piernas va asignando a cada gesto o grupo de gestos desplazamientos en el espacio en diversos niveles según lo que iba estableciendo. Todo se configura como una abstracción para el espectador más no para el intérprete, quién conoce el origen y la autonomía de cada gesto en su cuerpo.

Podemos observar también como característica esencial en estas fases que se produce un trabajo entre varios y eso es muy valioso en el ejercicio de la investigación, donde usualmente no existe mayor relación con el *consigo mismo*. La relación texto-cuerpo implica entonces una toma de decisión escénica, una estrategia de producción en donde el acto de traducción no implica ni es una transferencia de formatos o modos; por el contrario la traducción es un acto de transformación hacia algo nuevo. Barnsley en una interesante crítica al teatro tradicional señala:

El teatro se ha desarrollado dando prioridad a las palabras y a los conceptos que se quieren comunicar, ha prestado poca atención al desarrollo de estrategias para poder expresar y transmitir las complejas energías vitales que se remueven y subyacen en el cuerpo en relación con todas esas palabras, ideas y conceptos²⁵¹.

Entonces, improvisar y escribir van perfilando la poética de un sistema de relaciones que ese *presente continuo* revela vertiginosamente en la aceptación o no de la materia

²⁵⁰ LOUPPE, Laurence. *Poética de la danza contemporánea*. *Op.cit.*, p. 226.

²⁵¹ BARNSELEY, Julie. "El cuerpo sin órganos en el teatro occidental". En: *Cuerpo y código teatral*. Caracas:Iudanza, 2008, p.11.

tensional que se construye. En este punto Barnsley, interpretando a *Clitemnestra* asumió esa intencionalidad como un espacio nuevo de confluencias. Su actividad kinestésica posicionaba cada gesto en una meticulosa articulación que hizo entre ella y el personaje. Percibía y organizaba todo lo resonante en la obra como indicaciones que promueven así un acto de sincronización y equilibrio entre el adentro y el afuera, sin olvidar el sabio testimonio que hemos examinado de Laban sobre la improvisación como esa primera dimensión que consideraba es donde la fuerza de la creatividad yace, confiriéndole a la danza la posibilidad de reencontrarse en su esencialidad. Laban lo consagró en su célebre frase: del "*stillness*" al "*stir*"²⁵², (del no moverse al moverse).

En nuestra propuesta, la fase de comprensión tenía como premisa el análisis del movimiento de Laban, por lo que la primera acción partía de una posición espacial y de una improvisación. De este modo, debe entenderse que no se sustituye la actividad epistemológica de la danza por una hermenéutica; debe entenderse esta transferencia de texto a cuerpo como la construcción creadora de otras realidades y no la imitación de la realidad en tanto, ese misterio, eso por revelar perteneciente al territorio de lo oculto, cada bailarina lo resolvía desde un conocimiento y experiencia de su cuerpo como formulación clara del propósito de danzar.

El estudio sobre los personajes de Yourcenar desde su configuración de mito promovió otra investigación paralela y simultánea con el cuerpo, en cuanto a que en esa relación de mito y personaje interactúan dos mundos para des-construirse, sobre la base de una contemporaneidad y el propio mito como universo atemporal. Comprender como el mito transmutaba en los cuerpos implicaba examinar lo subjetivo en ese tiempo mítico de la obra. Los gestos se fueron estableciendo primero desplazándose en maneras de caminar; de este modo, la bailarina olvida su propia forma de andar, aprende una diferente y ese aprendizaje la lleva al traspie, a la caída y recuperación que, como acción desarrollada en la técnica Graham, a efectos de composición se potencian rasgos sobre la gestual de angustia siempre presente.

Se enfatizaba que cada personaje posee su propio drama aún cuando las tres compartían el signo trágico de sus destinos. Por ello, los personajes iban armonizando el fluir

²⁵² LABAN, Rudolf Von. *Vision of dynamic space*. Surrey, Laban Arts of Movement Center, 1981, pp. 68-71.

de sus gestos y calibrando los acentos, lo que imprimía dinámicas y ritmos a las secuencias haciendo que emergiese una tensión dramática como dialéctica de una corporeidad sostenida. Como mito, seleccionábamos las líneas donde se concentraban esos acentos que en la articulación de los brazos y su desplazamiento, la dupla del movimiento del arriba y el abajo de los gestos, configuraban lo que en la danza se llama la secuencia. Stanislavski a propósito de la importancia de los acentos en el texto teatral y que bien puede ser trasladado al cuerpo en movimiento decía:

Lo mismo que un pintor que quiere lograr efectos múltiples de luz y color, usa tonos intensos y ligeros, medios tonos y cuartos de tonos, en pleno color o en claroscuro, así en el arte dramático, el actor tiene que aprender a manejar su elocución con una amplia gama de grados distintos de fuerza y acentuación.²⁵³

Sin duda alguna en Barnsley, interpretando *Clitemnestra*, lo que implican esas acentuaciones será una forma de traducción de una imagen del creador pero no en el sentido de imagen que se ilustra sino como la imagen siempre vuelta gesto proveniente de la memoria del cuerpo intentando no ser imagen reflejo de las codificaciones ya establecidas en la danza, porque cada imagen se seleccionaba en un proceso de edición que a la par del de la creación tiene el mismo valor en importancia de lo performativo. Se intenta dejar que esa imagen tenga autonomía y en la danza es fuerza orgánica para ser traducida. El sentido al que hacemos referencia, entonces, responde a una conjunción gestual que hace del personaje una cartografía sobre las sensaciones que posee su comprensión de la obra e interpretación. Es decir, que en el ejemplo de construcción del personaje de Clitemnestra por Barnsley, su fuerza interpretativa arrasaba las pautas propuestas, haciendo de este sentido al que hacemos referencia la expresión más palpable de la categoría sobre la sabiduría del cuerpo que estamos planteando como experimentación, donde prevalecía la idea que la comprensión en la composición es al final búsqueda de *identidad*, como bien refirió Graciela Henríquez a propósito del próximo proyecto que examinaremos.

En el territorio de las confluencias propias de este tipo de investigación coreográfica plural, además de las intérpretes otros creadores participaron de la experiencia como Juan

²⁵³ STANISLAVSKI, Constantin. *Creación de un personaje*. (trad. Francisco J. Perea). México: Editorial Diana, 1997, p. 203.

Carlos Vivas a cargo de la escenografía, Luis Alonso del vestuario, Rafael González de la iluminación, Reinaldo Guédez del video y el crítico Carlos Paolillo de la producción general. Destacamos que la presencia de la misma Barnsley como intérprete permitió incluirla en prácticas de improvisación e investigación de gran calado para nosotros en la tesis; por otra parte, su trabajo estuvo bajo el signo de una crisis afectiva debido a la grave enfermedad que padecía su compañero de vida, el pintor Alirio Palacios, quién falleciera meses después, lo que situaba el proceso en un territorio de catarsis. Comentado por la misma Barnsley, *Clitemnestra* fue un desahogo espiritual para ella, una forma de grito en donde buscó con su cuerpo cobijo ante los avatares de la existencia en aras de un performatividad estética.

Amor Amargo: implicaciones coreográficas II
(Caracas 2016, Ciudad de México 2018 con Marcela Aguilar)

Basado en la obra *La hora menguada* de Rómulo Gallegos

Coreografía: Leyson Ponce

Intérpretes: Sonia Sanoja y Graciela Henríquez

Diseño de vestuario y escenografía: Luis Alonso

Diseño de iluminación: Rafael González

Productor: Carlos Paolillo

Agradecimientos:

Provisional Danza España

Festival de Coreografos Venezuela

Dramo Venezuela

Universidad Nacional Autónoma de México UNAM

Festival de Solos Pina Bausch en Ciudad de México

Para abordar la aproximación a las bases de composición de lo que fue este segundo proyecto coreográfico, como consecuencia del precedente: *Mujeres de fuego*; es importante iniciar con una reflexión sobre la relación entre ambas coreografías y la radicalización de la categoría sobre la sabiduría del cuerpo en esta obra que titulamos *Amor amargo*. Fue el experimento más posicionado en el extralímite o territorio de la rebeldía y como punto de partida nos servimos del cuento del venezolano Rómulo Gallegos: *La hora menguada*.

Se propuso una lectura de la obra como espacio de estudio sobre las imágenes y anécdota del texto que se han de pensar a partir de su límite, reconociendo las fronteras de los personajes para abordarlos en esa oportunidad con los sabios cuerpos, particularmente con dos

intérpretes pioneras de la danza contemporánea venezolana y mexicana, estudiadas en el Capítulo tercero Graciela Henríquez y Sonia Sanoja (+2017). Prosiguiendo con el mismo orden de abordaje de la obra anterior *Mujeres de fuego*, trabajamos los mismos criterios de análisis, presentando antes el interesante comentario del crítico de cine venezolano Rodolfo Izaguirre:

Un espectáculo infrecuente, único: la fusión del drama escénico, teatral, con el movimiento del cuerpo. Es más, si revelamos nuestra inagotable memoria corporal abrimos la posibilidad de ilustrar el paso del tiempo, la entrada de un siglo en otro. Una hermosa definición asegura que la danza es lo que queda en el aire después que el bailarín pasó por él. Cuando éste debe retirarse puede continuar su vida profesional como maestro o coreógrafo pero no puede evitar que, como bailarín, un manto de olvido lo cubra y lo aparte de la escena. ¡Pero no es así! Hay una memoria corporal que persiste en él y se resiste al tiempo aunque no pueda mostrarse en los escenarios. En un afortunado intento por demostrar la persistencia de esa memoria, el coreógrafo Leyson Ponce, inspirándose en un breve relato de Rómulo Gallegos titulado “La hora menguada” ha reunido a dos leyendas, pioneras de la danza: Graciela Henríquez y Sonia Sanoja.²⁵⁴

Esta lectura fue un pretexto para recrear la vida y sus intrincadas relaciones a través de dos personajes femeninos que, más allá de permanecer unidas por el natural lazo consanguíneo, lo estaban por sus destinos que confluyen en una misma vida y un mismo amor. Bajo este signo de la sabiduría del cuerpo, lo medular recaía en cimentar la fuerza y energía de Henríquez y Sanoja quienes volvían a la escena para danzar el desnudo de sus talentos expresivos, revelando ese otro lado del movimiento que dialoga con su verdadera naturaleza corporal en tanto existencia.

Las pautas de improvisación fueron similares a las de *Mujeres de fuego*. El texto de Gallegos interesaba como literariedad, como lo realizable más allá de lo literal del texto, y eso era posible a través de una estrategia lúdica donde se incluyeron algunos poemas para expandir los imaginarios y las sensaciones desde metáforas que considerábamos se relacionaban con ese espíritu determinado en la coreografía. Fueron algunos de ellos tomados

²⁵⁴ IZAGUIRRE, Rodolfo. "La hora menguada". En: Diario *El Nacional*, 12 junio 2016.

de la obra poética del cubano Lezama Lima y la venezolana Hanni Ossott, en tanto estos poemas y sus metáforas seleccionadas proferían en nuestra construcción determinadas escenas para intentar crear una simbología sobre el cuerpo y su expresión en el compromiso interpretativo con cuerpos octogenarios, movimientos e imágenes como potencias inagotables de un sentido pleno de contrastes. De esta manera, la superposición de textos incidía directamente en la estructura que habíamos cartografiado del cuento de Gallegos y que íbamos formateando y trasladando como escenas que esbozaban un hipotético guión; un punto de partida para lo que la sabiduría del cuerpo esencialmente volvía gesto.

Por lo anteriormente expuesto, la obra incitaba a un juego con el tiempo y la memoria y por eso una intensa investigación musical acompañó la coreografía sirviendo de viaje nostálgico por la perdida ciudad colonial de Caracas que bien pudiese haber sido San José, Ciudad de México, La Habana o Bogotá. Eran sonidos de un tiempo alojado en la memoria colectiva de los observadores como propagandas de radio de antaño y particulares piezas musicales de épocas pasadas. Si bien nuestro trabajo partía del gesto ubicado en los brazos para luego intervenir su posible desplazamiento, observemos como de manera antagónica Barba al respecto dice: "La manera de utilizar los pies es la base fundamental de la interpretación teatral. Son los pies los que deciden la forma del cuerpo, y el movimiento de brazos o manos no hace más que añadir un poco de expresividad²⁵⁵". Por lo que nuestra propuesta, si partimos de esa premisa, es doblemente transgresora como danza en el extralímite y opuesta a la antropología teatral de Barba.

Se acentúa el carácter autónomo de la danza que puede en su configuración proponer inéditos estadios sobre la performatividad y la representación escénica; en este orden de ideas, consideramos que el cuerpo tiene la posibilidad de generar tensiones y pliegues emotivos en cualquiera de sus partes, por lo que la danza y sus imágenes como comunicación son un territorio de referencias que aluden a un medio preciso donde estas son producidas, pero lo complejo y problemático de ello, radica que en la danza la obra es atemporal como obra-texto, juega con el tiempo por lo que esa referencia al medio que la produce sucede por una memoria que rescata del olvido la posibilidad de ficcionar el pasado en el presente. En cuanto a los personajes, éstos eran muy definidos por su contraste dramático y físico: una mujer

²⁵⁵ BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *El arte secreto del actor*. *Op.cit.*, p. 216.

activa, fuerte y altiva y otra pasiva, fluida, meditativa, inmersa en su pena; caracteres llevados a cabo únicamente por la fuerza del gesto, porque se intentó por sobre todo esquivar el discurso tradicional del teatro para abocarnos más al de la abstracción de la danza.

Sonia Sanoja reveló con su sabiduría a la bailarina contemplativa, que escribe sus acciones y estudia cada parte de su gestual para luego liberarse en plena fluidez y sutil calidad expresiva *dionisiaca*. Graciela Henríquez, más intuitiva, trabajaba su movimiento desde el ímpetu emocional luchando con una particular expresión visceral que contrastaba con una corporeización más técnica tornándose así una bailarina *apolínea*. Otro dato importante de la experiencia es que, al residir Henríquez en México, el trabajo fue llevado a cabo como sucedió también en momentos con la española Carmen Werner, a través de formatos de video y redes interconectadas como *Vimeo*, *Youtube*, *Googledrive*, *HD video* etc.

Comisiones iban y venían a través de las redes y las pautas y acotaciones eran dirigidas como una disección precisa que permitiría luego el ensamblaje de la propuesta con Sanoja residente en Caracas. Observar la expresión del desbordamiento de sentido en cuerpos sabios concordaba de igual manera con todo el material tensional dispuesto en la mejor descripción que hace Barnsley sobre la obra coreográfica cuando dice: "Fieles a las características de la irreverencia y eclecticismo intrínsecas en la ideología del posmodernismo, a nivel coreográfico las obras difícilmente pueden ser calificadas dentro de una sola tendencia dancística. (...) Las formas que surgían debían permitir y explorar el fluir intrínseco de las energías."²⁵⁶ Igualmente, existía la necesidad de conferirle a la obra su expresión esencial en tanto vida interior en el mejor sentido como Barnsley en capítulo anterior observamos como percibió del proyecto artístico *Der Blaue Reiter*; como resonancia para la espiritualidad en el arte de la danza.

Carlos Paolillo en la revista *Sussy Q*, en Madrid comentó:

El coreógrafo venezolano Leyson Ponce ha orientado sus más recientes intereses creativos hacia el estudio de la memoria corporal y su conversión en hechos escénicos inéditos. Un primer proyecto realizado el pasado año llamado *Mujeres de fuego*, en el que trabajó con bailarinas que transitan

²⁵⁶ BARNSELY, Julie. *El cuerpo como territorio de la rebeldía*. Op.cit., p. 142.

entre la cuarta y la sexta década de vida (la veterana bailarina y coreógrafa Carmen Werner asumió aquí, en rol de invitada, el papel de María Magdalena), arrojó resultados reveladores de depuración de cualidades de movimiento e interiorización del gesto, al indagar en grandes mitos femeninos universales. En una nueva investigación que conoció la escena recientemente, Ponce fue mucho más allá, llegando hasta situaciones extremas: la reunión de dos intérpretes históricas de la danza latinoamericana, ya retiradas de las tablas, hoy octogenarias. *Amor amargo*, la obra en cuestión, parte de un melodrama de traición y culpa contenido en el cuento *La hora menguada*, escrito en 1919 por Rómulo Gallegos, el más destacado de los literatos venezolanos.²⁵⁷

Estrategias de composición coreográfica

Fue *Amor amargo*, una propuesta coreográfica donde radicalizamos la búsqueda de la expresión esencial de la danza en cuerpos sabios, tomando diversos recursos escénicos, siendo el más importante la posibilidad de intervenir el texto de la obra y los poemas alternos como un ejercicio doble basado en la relación entre la *comprensión* y la *explicación* en la relación hermenéutica de texto y cuerpo. Partimos de dos posibilidades; la primera, en la *comprensión* de los textos hasta su *explicación* llevada a cabo en el cuerpo. De este modo en la comprensión se gesta el funcionamiento interno del discurso escrito, sus metáforas, ritmo, referencias, etc.; y por otra parte, la *explicación* donde se proyecta el trabajo de la composición corporal en el espacio y tiempo definido, apareciendo los puntos de convergencia entre el cuerpo y esas imágenes metafóricas, de ritmo, de referencias etc. Es el espacio donde se gesta propiamente el movimiento espontáneo producto de una interrelación de significados, pero sobre todo, de acontecimientos. Las direcciones son precisas: de la comprensión del texto al cuerpo y viceversa, no se buscaba hacer de la expresión una ilusión sobre los movimientos de Sanoja y Henríquez, sino por el contrario el gesto se vuelve la imagen de un conocimiento que emerge re-significado. Señala Roberto Fratini que: "Se trata, en otras palabras, de reformular el imaginario discursivo de la danza no ya sobre el concepto de Inicio (la danza como gesto original, originario, surgente) sino sobre el concepto, paradójico, de un Re-inicio absoluto (la danza como re-surrección del gesto)"²⁵⁸.

²⁵⁷ PAOLILLO, Carlos. "Amor Amargo Gestos de la Memoria". En: Revista *Sussy Q.*, n°60, Madrid. 2016

²⁵⁸ FRATINI, Roberto. "Propuestas teóricas para una narratología de la Danza". Trabajo de investigación Doctorat en Arts Escèniques (Departament de Filologia Catalana de la UAB), 2007, p. 7.

Cada paso, cada movimiento en la escena, fue una cátedra para apreciar el comportamiento del cuerpo fuera del tiempo del esquema tradicional de su observación. Pareciera que con sus edades iban a producir un distanciamiento, pero no fue así, se produjo una exposición compleja sobre cómo agudizar la mirada para capturar el valor cognoscitivo de las imágenes corporales provenientes de un estado que reconocíamos como sabiduría por lo que tenían de vida y densidad expresiva. Era la danza de un gesto que asombraba por imprevisto y por inocente atrevimiento. Por ello, el cuerpo en sus danzas preservaba una *razón* mostrando otra posible hermenéutica de la palabra porque no se pretendía la traducción del texto, sino que se construía, se identificaban y aclaraban esencialidades motrices bajo una lógica argumentativa o probable sobre la lógica formal de la ciencia para que el gesto como imagen en movimiento sea hasta un posible dogma o teoría del movimiento. El gesto exponía lo que todos los observadores reconocerían como algo olvidado en la danza, un valor social situado en la identificación y mirada crítica sobre la cotidianidad y la sapiencia de estas dos mujeres en la danza que encarnaban lo performativo como una nueva sensibilidad del movimiento.