



Flujos y Rutas

Propuesta Metodológica Cía. Pe Mellado

por
Paulina Mellado

La experiencia de la Compañía Cía. Pe Mellado se ancla en la dimensión corporal que genera un lenguaje de movimiento en los proyectos dancísticos, desde el despliegue corporal del intérprete. Este procedimiento plantea la problemática de que un cuerpo es una realidad material y fantaseada, es decir, es una anatomía deseante que está continuamente en construcción en la que a diario se inscriben los rastros de experiencias, de frustraciones y satisfacciones. Estas experiencias surgen de acontecimientos reales o fantaseados –producidos por el imaginario como defensas o compensaciones: “...De este modo, ‘detrás’ o ‘en’ o ‘bajo’ este cuerpo, considerado como objeto de las ciencias ‘naturales’, se oculta, vive y se expresa el ‘cuerpo imaginario del deseo’¹.

La metodología que aparece en las prácticas de la Compañía Cía. Pe Mellado se relaciona con la construcción de un lenguaje del cuerpo, es decir, lo que el cuerpo “habla” cuando “se lo deja hacer” y los recursos que utiliza, al hacerlo. La propuesta se ancla en los movimientos que ese cuerpo en particular mueve. Françoise Davoine señala, en *La locura de Wittgenstein*, que “...lo que no se puede decir sólo podemos mostrarlo...”, y aunque se refiera a procesos traumáticos, se deduce que al mover el cuerpo, se deja mover la historia personal. Surge la pregunta, entonces, acerca de qué mostramos y, sobre todo, a quién se lo mostramos como inicio de la investigación metodológica que aún se encuentra vigente.

En la convencionalidad de la danza y teniendo esa premisa como punto de partida, los movimientos ejecutados por los intérpretes son producidos a partir del despliegue de energía, expresada en la práctica, en la fuerza, la gravedad y la suspensión, confrontando resistencia y gravedad. De esta experiencia con el movimiento surge para la propuesta de la compañía la necesidad de estudiar de forma consciente las propias características corporales, como los recurrentes gestos y posturas. Cada intérprete de la compañía articula una serie de gestos y los transforma en movimiento, en

un despliegue corporal atravesado e intervenido por otros movimientos que modifican la experiencia del cuerpo. El trabajo en y desde la corporalidad implica comenzar a buscar procedimientos que modifiquen esa corporalidad, bajo la óptica de que *el cuerpo se mueve a pesar de nosotros mismos*, según la imagen que se tiene de sí y después, en relación con un otro.

La idea es generar una práctica corporal en que el lenguaje del cuerpo sustituya al lenguaje sobre el cuerpo, es decir, que deje hablar al cuerpo, que pregunte qué sabe el cuerpo, qué recuerda, qué trata de decir, o cómo se las arreglará para decirlo (Le Du, p.13). La experimentación y la investigación comienzan con preguntas al cuerpo del intérprete, reconociendo sus posibilidades y/o limitaciones físicas y reales.

La primera parte del proceso de investigación consiste en generar un espacio de reflexión sobre la imagen corporal que cada intérprete tiene de sí mismo y esto se traduce en determinar que lo que se mueve son partes del cuerpo. Al exponer la percepción de sí mismo frente al grupo, los otros señalarán de qué manera perciben a su compañero. Mediante el diálogo e intercambio reflexivo y movimienta comenzará a constituirse el reconocimiento de uno

en relación con los otros, lo que implica que el reconocimiento del sí mismo sólo puede generarse en relación con un otro.

Los intérpretes deben escoger una parte o lugar de su cuerpo que les sea significativa, por considerarla tensa, excesiva, traumática, placentera o segura, para luego, mediante el movimiento de esa zona específica del cuerpo, comenzar el proceso de identificación y reconocimiento sobre cómo y de qué manera se constituye esa área, e ir haciendo consciente el recorrido corporal interno y, a su vez, anclarlo al cuerpo.

Posteriormente, con el fin de materializar el recorrido interno de la zona corporal, el intérprete debe imaginar o visualizar esa zona y construir una imagen de ella, para hacer consciente qué es lo que se mueve, cómo se mueve y cómo repercute y modifica al resto del cuerpo. Este proceso tiene como fin lograr mayor libertad en el movimiento para posibilitar la construcción de lenguaje, puesto que el contenido de eso que se mueve se manifiesta y, a la vez, se construye mediante un diálogo sostenido entre consciente e inconsciente, entre despliegue y repliegue.

Una de las herramientas metodológicas es la reiteración, puesto que mediante la

práctica repetitiva del recorrido que hace el cuerpo, en que aparece el concepto o imagen de la zona corporal trabajada, se manifiesta una disposición corporal de este cuerpo-sujeto que se organiza internamente desde y con sus propios procedimientos, códigos y signos, lo que irá construyendo y densificando el lenguaje corporal de cada intérprete.

El cuerpo se mueve a pesar de nosotros mismos en este proceso, puesto que la metodología y la concentración desplegada en la manera de entrar en los registros de movimiento conduce necesariamente a un desprendimiento de ellos, ya que los gestos aparecen de una cierta inconsciencia que postula que lo que se mueve se mueve sin condiciones, que sólo aparece. En este contexto, es interesante determinar cómo administra el intérprete el movimiento que surge, cómo lo organiza y cómo juega con el material que despliega en un lugar de trabajo sostenido (movimientos de dedos y no de muñeca, o energía que se corta en una parte del cuerpo sin explicación, movimientos espásticos y no continuos o sostenidos). Lo que se releva en ese proceso son las decisiones y elecciones del intérprete: hasta dónde juega, cómo traspasa sus propios límites, qué aparece y qué deja aparecer.

Una “atmósfera deseante” aparece con intensidad ya que los movimientos encontrados, la mayoría de las veces, sugieren un lugar de extrañeza para el propio intérprete, ya que será el cuerpo en el proceso de investigación el que hace aparecer una dimensión fuera de las lógicas convencionales de trabajo con el movimiento, donde surgen movimientos que *hablan de otra cosa*. Es en ese preciso momento cuando se dan las condiciones para que se constituya un lenguaje.

El trabajo individual es necesario, en un comienzo, para profundizar el encuentro

con estos materiales, porque fungirán posteriormente en el proceder del intérprete, en su propia manera de mover, con sus cualidades, acentos y direcciones. Una vez encontrado cierto nivel de lenguaje corporal propio, necesitará socializar con otros sujetos para que se constituya como tal y establezca en esas relaciones las variaciones necesarias que le permitan desarrollar con cada encuentro las diferencias que las caracterizarán. El movimiento-lenguaje se desplegará a través de las relaciones con los otros intérpretes generando un código común. Para ello, es indispensable, por una parte, que cada intérprete logre sostener su propio movimiento y particularidad, como también desplegarlo en relación a un otro, lo que alterará, modificará y generará nuevos códigos, y, por otra parte, se deje leer por el otro e interpretar a ese otro cuerpo en su complejidad. En este proceso, entra en juego el concepto de identidad que emerge justamente en la relación entre el sí-mismo y la otredad, instancia donde cada gesto, movimiento y silencio cobra sentido y significado.

La duración del trabajo realizado según esta metodología dependerá de cada individualidad, pero es una constante que se requiere de varios meses de experimentación e investigación, ya que el proceso de anclaje pasa por distintos niveles de consciencia. En esta etapa se deben generar ejercicios y modos para que ese dispositivo-complejo gestual-encuentre una vía de desplazamiento, puesto que el intérprete realiza su propio recorrido y necesita encontrar una salida para que esos complejos gestuales dejen de ser anclaje y se conviertan en material.

Dentro del proceso metodológico, emergen varios momentos que se pueden sistematizar de la siguiente manera²:

Zonas del cuerpo. La elección del intérprete al escoger una zona específica del cuerpo se enmarca en la perspectiva de un tipo de cuerpo deseante que se pone en movimiento, bajo la configuración de un cuerpo simbólico, es decir, se enfrentan un cuerpo físico y un cuerpo deseante³. El punto de vista físico es medible en tiempo y lugar. El otro enfoque se subordina al impulso pulsional del deseo, implica un movimiento independiente del espacio que se deba recorrer, tiene otra temporalidad y otra representación espacial, ya que está atravesado por los afectos. Lo que interesa de este proceso es el movimiento que se genera desde esa zona. La pregunta será, *¿qué mueve el movimiento?*

Tensión o desacomodo. Una vez identificada la zona del cuerpo con la que se va a trabajar, la que se puede abarcar desde el cuerpo físico y el cuerpo deseante, el intérprete puede elegir una de estas dimensiones. Se estudia el movimiento del cuerpo generado por ese movimiento. El ahondamiento en una tensión o en una zona puede provocar dolor, el que es difícil de sostener, por lo que la metodología busca mantener esa incomodidad, que se expresa en un desacomodo que produce resistencia. En esta etapa se debe estudiar el movimiento, puesto que le permite al intérprete relacionarse con una dimensión que le sirve de material en tanto es un modo muy particular de movilización corporal, que se despliega en la resistencia. La productividad metodológica radica en que el intérprete de cierta manera concientice lo que mueve y cómo lo mueve.

Reiteración. La repetición sostenida del desacomodo del cuerpo actúa como mecanismo de resistencia ante los patrones biográficos -cuando se mueve algo, “se mueve algo”-, sociales y disciplinares, generando desde esa experiencia nuevas zonas corporales.

2. Jiménez, Camila, *“Paulina Mellado, ¿Inflexión y reflexión de la danza contemporánea chilena?”* Tesis Universidad Arcis, Chile, 2011.

3. Matoso, Elina, *El Cuerpo In-cierto*, Letra Viva, Universidad de Buenos Aires, 2006.

Podemos notar que el proceso que se despliega en la reiteración permite desarrollar consciencia de estos patrones que suelen manifestarse de forma inconsciente y mecánica. La reiteración tiene como objetivo, en este contexto, alterar y modificar las zonas del cuerpo trabajadas para entrar y salir de ellas a elección.

Anclaje. Consideraremos el concepto *anclaje* desarrollado por Elina Matoso: “[el] cuerpo como el lugar de anclaje de los atravesamientos personales, históricos, filosóficos, económicos, políticos, educativos, artísticos, psicológicos, físicos, culturales” (2005)⁴.

Entenderemos por anclaje el lugar del cuerpo en que se fija la atención, para permitir la entrada de otras lógicas en la práctica y producción dancística. Como el anclaje se encuentra en el cuerpo, este es materialidad tangible, por lo que el movimiento que se despliega desde las zonas elegidas canaliza actitudes, gestos y desplazamientos, orientando un flujo, una dirección, una salida. Lo que se desprende de estas funciones es una imagen que acumula, multiplica, descifra, oculta, visibiliza en códigos aquello que el movimiento deja aparecer o esconde. La imagen capturada hace presente una realidad corporal: “...la imagen es ficcionalidad corporal y es por esto que es cuerpo...”. La palabra movimiento, deriva del griego *kineo*, de *kiné*, que significa poner en movimiento, remover, agitar, cambiar de sitio, excitar, estimular, conmover y revelar. El origen etimológico amplía el concepto y le da una ambigüedad que permite utilizarlo con diferentes significados (Matoso, 2005).

De acuerdo a lo descrito, podemos afirmar que el concepto de anclaje es fundamental en esta metodología, en tanto que nombra el proceso de arraigo de una parte del cuerpo como medio para no des-realizarse, para no perder contacto con la realidad que se vive en ese instante. Metodológicamente,

el anclaje permite sostener, construir e ir transformando el propio material del intérprete, frenando el mecanismo natural de desvanecerse en el placer de moverse por moverse y de perderse o desaparecer en el otro. Permite, al igual y junto con la reiteración, investigar-se, deconstruir-se y construir-se constantemente en y desde la corporalidad en el marco de un lenguaje corporal en relación con la escena y con las estructuras normativas que lo han signado socialmente, tanto en el plano personal, político-social, como en el de la formación disciplinar. El anclaje siempre se vincula a la historia biográfica, a la memoria y a la identidad (Jiménez, 2011).

Trabajar desde la piel, músculo y huesos. (capas de intensidades de esfuerzo). *Me llegó hasta la médula de los huesos.* Entenderemos que trabajar desde estas tres dimensiones anatómicas permite explorar, encontrar y realzar distintas cualidades y densidades de un mismo material. El movimiento se genera asumiendo ciertas cualidades que van desde la sensación de la piel, el músculo y el hueso, haciendo consciente distintas densidades y produciendo una interrelación entre sus partes. El cuerpo-intérprete se convierte así en la primera materialidad de la escena con sus propias significaciones simbólicas inscritas dentro de un contexto y sentido, e inserto dentro y fuera de ese cuerpo.

Traslado del lugar de anclaje.

Entenderemos por *traslado* al desplazamiento del lugar de anclaje que realiza el intérprete, a otras zonas del cuerpo, en un proceso complejo y de resignificación del material. Esta estrategia es fundamental para transformar el material. Por ejemplo, si el lugar de tensión son los hombros, el anclaje se ubicaría en esa zona del cuerpo y para potenciar la sensación se inicia un recorrido desde ese lugar –sea desde la piel, el músculo o el hueso–. Puede ocurrir que el intérprete necesite subir los hombros y llevarlos hacia adelante en

tensión, lo que hace aparecer ese lugar y reconocerlo. Enseguida, se compromete el cuello, acortando la movilidad y restringiendo su campo de visión, ya que el intérprete no puede mirar hacia abajo y le será dificultoso girar para mirar hacia el lado; también tiene que tensar la parte lateral de los bíceps para sostenerlos, lo que limita la movilidad de los brazos en amplitud. Todo el cuerpo comienza a imbuirse en esta realidad (traslados y recorridos), generando un cuerpo nuevo, en tanto materialmente aparece un registro diferente del acostumbrado por ese cuerpo, es decir, se crea la posibilidad de producir otros cuerpos dentro de ese cuerpo.

Estos procedimientos tienen por objetivo desarrollar una cierta consciencia de lo que se mueve y cómo se mueve, para activar un modo de estar en el espacio escénico donde la atención está puesta en lo que se hace y cómo se hace. Este modo de estar interesa en la medida en que el intérprete logra una disposición corporal que le permite responder a situaciones que se desarrollan en el espacio escénico⁵, ya que ha desarrollado el dominio de su material en el movimiento, en las posturas y en la gestualidad.

El material necesita sufrir alteraciones y modificaciones para que el intérprete tenga posibilidades múltiples de desarrollo y pueda desplegar su trabajo. La propuesta metodológica propone profundizar el material por medio del anclaje, la reiteración, los traslados. Este procedimiento metodológico genera en el intérprete la confianza necesaria –mediante la investigación y experimentación en el movimiento– para producir la precisión en lo que hace y en lo que mueve.

Retomando el ejemplo de los hombros y la tensión del cuello, el anclaje se ubicaría en un punto entre el cuello y los hombros. Para hacer aparecer la sensación se exagera la tensión al

4. Matoso, Elina, *El cuerpo, territorio de la imagen*, Letra Viva, Buenos Aires, 2005.

5. *Espacio escénico lo entenderemos como el hecho escénico, que tiene que ver con la escena, con el cuerpo y con la relación –en escena– con el otro. Se consideran aspectos como las formas de estar presente, los modos de entender el cuerpo y la acción, las maneras de percibir y recordar, la relación entre las distintas materialidades, entre el cuerpo que actúa, la palabra escrita o la imagen, o la influencia de todo aquello en la construcción de los significados* (Oscar Cornago, “En torno al conocimiento escénico”, *Estética de lo performativo*, ABADA Editores, Madrid, 2011).

mover la zona, para dar paso a una serie de movimientos desde el recorrido inicial que haga consciente la manera en que ese cuerpo se posiciona e instala determinadas condiciones que potencien la sensación original de tensión. El traslado, por lo tanto, reubica la zona de tensión en otra parte del cuerpo, por ejemplo, en las rodillas, en un recorrido interno. De esta forma, los hombros se liberan y las rodillas sufren su propio proceso. Con el traslado del anclaje, la zona de los hombros podría jugar con la mirada, con los brazos, ya que la atención estará en las rodillas, lo que determinará una movilidad distinta a la zona anterior. Con este procedimiento, se desarrollará un diálogo entre las distintas zonas trabajadas que generan sentidos y contextos diversos. Después puede pasar directamente desde los hombros hasta las rodillas y producir nuevos encuentros en ese recorrido, cortando el flujo y deteniéndose en distintos lugares del trayecto, siempre que se mantenga anclado a alguna parte del cuerpo, posibilitando la reinención constante de sí.

Este procedimiento infiltra el cuerpo del intérprete y genera en la movilidad una relación entre el material encontrado y las experiencias que marcan su corporalidad biográficamente. Esta propuesta metodológica supone que al mover el cuerpo puede aparecer una dimensión psíquica, reflejo de un movimiento heredado–involuntario donde se desprende un imaginario desplegado por la propia historia personal –de cómo hemos sido movidos por otros– haciendo que la musculatura y la postura se vayan estructurando. El anclaje es un método que permite que el movimiento de la zona, o de las zonas, despliegue un lugar preciso de ejecución, lo que produce una ficción, un relato, fantasmas, que, al finalizar el proceso se convierte en un gesto de creación, porque ha sido capaz de distanciarse de su propia práctica movimienta y la puede transformar en una producción artística.

Elina Matoso trabaja desde el psicoanálisis con terapias grupales, a partir de un método llamado “dramaturgia corporal”, en el cual se enmarca el concepto de anclaje. Su trabajo consiste en desplegar fantasmas personales mediante máscaras, con las que el sujeto asume diversos personajes que le permiten drenar el cuerpo fantaseado. Lo que se recupera del método de Matoso es el concepto y la manera en que trabaja ciertas zonas del cuerpo que constituyen un material único posible de ser transformado escénicamente. Este procedimiento, terapéutico en un inicio, se transforma en una metodología de los procesos de creación, ya que permite encontrar la movilidad de un sujeto: cómo se mueve ese cuerpo-sujeto que está determinado por su subjetividad y que al desplegar un mundo es capaz de convencer a otro.

En el proceso de creación dancística, este procedimiento de anclaje, reiteración, traslado y trabajo de capas de intensidades de esfuerzo, se traduce en que, a partir de la imagen que se desprende del propio cuerpo del intérprete, –cuerpo físico y cuerpo deseante– con una ubicación específica, se determina el lugar de anclaje, para derivar en una práctica continua y repetitiva, que sufre alteraciones hasta multiplicar los relatos cuando ese cuerpo entra en relación consigo y con los demás. El mundo al que acceden los intérpretes es muy particular, ya que es un encuentro con movimientos que les pertenecen y que hablan más allá del lenguaje. Es como si fueran traducidos por sí mismos desde sus propias elecciones y a pesar de ellos. Son hablados por el movimiento propio, por lo que se constituyen en intérpretes-autores al elegir y responsabilizarse del material, de los encuentros y de la obra.

El encuentro con el otro. Este encuentro sucede cuando los intérpretes ya han encontrado un material reconocible, y pueden establecer relación con un otro que está en las mismas condiciones. En el encuentro con el otro se debe encontrar

y crear el sentido de la relación, el sentido está por hacerse, no existe. Es un espacio que se construye poco a poco, en el cual *ver–mover* no significa sólo reconocer lo que *es–lo que se mueve*. La idea es aflojar la aprehensión de lo que se mueve, los intérpretes dejan que sea el mismo movimiento el que los deje ser ellos mismos. Por medio de ese abandono–alejamiento pueden dialogar. Es un tipo de control modulado con cierta soltura entre lo que se ve y lo que es. Así se mantiene un acuerdo constantemente renovable de sus movimientos⁶. A su vez, el encuentro con el otro permite la diversificación de material, encuentra y desarrolla sus propias posibilidades que orientan la dirección de la propuesta coreográfica, ya que al entrar en relación con otros cuerpos y con otros sujetos, el movimiento que ahí surge se diferencia en cada relación, estableciendo las diferencias entre una complicidad y otra. 

6. Le Du, Jean, “El cuerpo hablado”. Paidós, España, 1992