

---

**PENSAR EN LAS VARIACIONES,  
LA DISCIPLINA DEL CUERPO**

*Rocío Hidalgo\**

*el hombre sólo juega cuando es hombre  
en el pleno sentido de la palabra, y sólo es  
enteramente hombre cuando juega*

*Friedrich Schiller*

Cuando se piensa en las artes como una forma de destino profesional generalmente vienen a la mente varios cuestionamientos, el primero, sobre su valor académico; otro muy ligado a éste es la “función” que tiene para la sociedad, se le adjudica todavía, pareciese, a pesar de los esfuerzos impulsados por sus propias muestras, la “belleza” como la virtud intrínseca, exigida y única. Aún en la actualidad en un amplio sector de la sociedad –no necesariamente correlativo a la estrato social– el concepto de estética está sustentando

---

\* Doctora en Antropología por la ENAH. Investigadora del Cenidi-Danza “José Limón”, INBA y tutora de la Maestría en investigación de la danza de la misma institución. Correo: mireyah11@hotmail.com

en la belleza, esto tiene una base muy arraigada en imaginarios de visión del periodo clásico, donde el equilibrio geométrico y los estereotipos eurocentristas (ahora también anglocentristas) desempeñaban un papel preponderante en la percepción sobre lo bello. En esta cualidad además se fundaban capacidades benevolentes, confiriéndole al polo opuesto la carencia de fuerza discursiva, bajo la observación de un juicio de valor. Esta mirada conservadora y dogmática imposibilita la apertura, punto medular del arte y de su apreciación estética en todo su poder expresivo.

Al concebir lo estético desde el orden de lo sensible, su amplitud se desborda y promueve la apuesta de un encuentro con el espectador a partir de la diversidad de canales de las afecciones inmersas en horizontes reflexivos, otorgándole la fuerza de resistencia, de cuestionamiento y de restauración de lo social; incluso, de cambios profundos en los imaginarios colectivos, cuyo efecto posibilite modificar las prácticas intersubjetivas y alguna dimensión o relación con las instituciones sociales, lo *instituyente* (Castoriadis, 2013). La veta inimaginable que se genera con el placer o displacer desprendida de las diferentes dimensiones que una obra artística puede originar con su potencialidad, es lo ofrecido a los espectadores en sus heterogeneidades, aspiración no siempre resuelta en toda su intencionalidad, no obstante, su existencia ya es una incitación.

El virtuosismo se cree que es por un don innato, no por una disciplina consciente de los alcances para el perfeccionamiento de la técnica y con ello las posibilidades de expresión estética. La técnica tiene un gran valor en todos los campos de conocimiento, son maneras de *hacer*. En el arte es un elemento primordial que permite el desarrollo de *formas* que emergen de las capacidades adquiridas con disciplina para efectuar con destreza las expresiones deseadas. Atribuir el virtuosismo a un aura, no concede mérito al enorme esfuerzo, a la tenacidad que hace síntesis en el deseo que mueve toda la energía del sujeto hacia un objeto (en el sentido psicoanalítico). El deseo de plasmar en un lienzo, en un sonido o en el cuerpo toda la fuerza enunciativa,

es justamente esa forma técnica, que revela la verdad al entendimiento, quien la oculta a su vez al sentimiento, pues al entendimiento le es necesario desgraciadamente destruir primero el sentido interior del objeto para poder apropiarse de él (Schiller, [1795 en el original], p. 1).

La precariedad con que se valora la educación artística y la experiencia estética en la vida de todo sujeto, impide una percepción fuera de prejuicios que tienen que ver con el escaso acervo de apreciación artística que obstaculizan el goce y la reflexión que exigen las diferentes obras. Existen las que no se abocan a la complacencia de un gusto conservador y las de índole, digamos, más “tradicional”. El arte transgresor puede no agradar, incluso desagradar a varios, pero generalmente es el que empuja a preguntarse, incide, es provocador. Como dice Schiller:

porque el arte es hijo de la libertad y sólo ha de regirse por la necesidad del espíritu, no por meras exigencias materiales. Sin embargo, en los tiempos actuales imperan esas exigencias, que obligan bajo su tiránico yugo a la humanidad envilecida. El provecho es el gran ídolo de nuestra época, al que se someten todas las fuerzas y rinden tributo todos los talentos. El mérito espiritual del arte carece de valor en esta burda balanza, y, privado de todo estímulo, el arte abandona el ruidoso mercado del siglo. Incluso el espíritu de investigación filosófica arrebatada a la imaginación un territorio tras otro, y las fronteras del arte se estrechan a medida que la ciencia amplía sus límites (Schiller, [1795 en el original], p. 2).

Es importante señalar que el plano pragmático de este texto proviene de las entrevistas expresamente realizadas para el mismo – testimonios destacados en cursivas – a Hilda Islas<sup>1</sup> directora artística de

---

<sup>1</sup> Investigadora desde 1989 del Cenidi-Danza “José Limón” del INBA, ha publicado varios libros, docente de varias instituciones universitarias. Bailarina de danza contemporánea desde 1983, a partir de 1992 comenzó como intérprete solista y coreógrafa. En 2008 funda Blanco en las Rocas-Colectivo Danza.

la obra *Afectos humanos (recargado) 1962-2014*<sup>2</sup> que se tomó como punto de reflexión, así como de mi participación en este proyecto coreográfico-multimedia en la parte de la fotografía.<sup>3</sup> Un ensayo<sup>4</sup> escrito por Islas conformó también su proyecto coreográfico. Parte fundamental de la discusión se desea mostrar en diálogo con dichos testimonios por lo que algunos se presentan en extenso, en este recorrido sigo algunas nociones de Friedrich Schiller.

A partir del proceso de creación de *Afectos* se revisarán de forma general en este ensayo aspectos de lo involucrado en esta labor, tanto de la generación y valoración de acuerdo a los caminos que ahora se vislumbran en la producción de obra, como respecto a la deficiente apreciación estética por parte de una sociedad y lo que esto conlleva. La metáfora de un prisma puede apoyar a la mirada que se desea plantear: a partir de la premisa de la disciplina –dogma desde la devaluación que se le imputa frente al talento e incluso como coerción de la creatividad– se iluminan distintos aspectos que tienen que ver con el proceso creativo, con la manera de transmitir este tema en las aulas así como el concerniente a la historia de la danza, que de algún modo es una historia sobre la corporalidad; de igual forma se enlaza con la perspectiva que tiene la sociedad sobre las profesiones artísticas, específicamente la danza, y con su inteligibilidad. La disciplina como una cualidad aprehendida por el *ser* que se ejerce en los *modos de hacer*, que requiere de una conciencia de deseo –y de ahí un modo de vínculo con el otro– y que justo por su profundidad en dicho arraigo en el ser y los imaginarios que la permean, es difícil de asir.

El proceso creativo que se dio en la obra *Afectos*, es de interés particular para la discusión de algunos de los dogmas que se

---

<sup>2</sup> En adelante nombrado solamente como *Afectos*.

<sup>3</sup> También participaron otros creativos en este proceso.

<sup>4</sup> Las citas que en algún momento utilizo corresponden a la primera versión del ensayo de la investigación de Islas. Para no confundir con los testimonios, producto de una entrevista que realicé para este texto, reitero que estos últimos se presentan en cursivas.

manifiestan no solamente en el ámbito dancístico, sino que pueden abarcar más dinámicas de la transmisión de conocimiento y saberes de una sociedad cuyas instituciones se han cosificado y se visualizan en función de un Estado conservador y direccionado por políticas absolutistas y de mercado. Es en este entorno de la modernidad en donde premisas como la de donar y la de compartir, se tornan en un sinsentido, se desvirtúan, se enajenan.

### APROPIACIONES,<sup>5</sup> LO EXPERIENCIAL

Pareciera ser que el arte de la danza –en específico la contemporánea–<sup>6</sup> es el más ajeno al espectador, ya que en muchas ocasiones está presente una sensación de ininteligibilidad del acontecimiento y eso repercute en la asistencia a los foros. Si bien lo anterior es cierto, también lo es, como complejidad del hecho, que a pesar de que puede no ser completamente aprehensible para varios de los espectadores –y esto tiene que ver con lo dicho en párrafos anteriores–, sí existe una línea que une las prácticas corporales cotidianas con las formas expresivas del cuerpo extracotidiano de la danza, significaciones de imaginarios compartidos, universos simbólicos que orientan y dan sentido al mundo. Un mundo construido por todos los sujetos, predecesores y congéneres (Schütz, 1993), quienes siempre efectúan con una intención –consciente o no, deseada o no– hacia los sucesores. En este sentido podemos decir con Islas:

así como la danza de diferentes épocas está tejida con sus condiciones sociales de producción, los enunciados que se producen en torno a tales

---

<sup>5</sup> Retomo las enunciaciones: apropiación, copia y variación (no en la misma secuencia) que Islas utilizó en su obra, pues me estimularon en la reflexión e ilustran también al camino que deseo trazar en este ensayo.

<sup>6</sup> Otro son los casos de la danza folklórica y de la clásica, como las reconocidas dentro de la formación profesional, pero además están los diversos géneros, unos más cercanos a los espectadores que otros, en términos de apreciación.

danzas, son correlativos a los modos de visibilidad y enunciabilidad de tales momentos históricos (Islas, 2014, p. 4).

Estos testimonios enunciativos aportan sus modos de ver el mundo y lo proyectan en tanto “configuración estética” (Islas, 2014, p. 4), modalidades del vínculo con los otros en resonancias de tiempos y a veces de espacios. No obstante, no todos los enunciados permanecen inmutables, en el devenir se dan las yuxtaposiciones, las conjunciones, la permeabilidad de campos de significación e incluso la invisibilidad, que en ocasiones hace difícil discernirlos.

Las obras dancísticas son consideradas una unidad producto de la experiencia de un sujeto, pero esta conciencia es parte de una colectividad, pues su generación y potencialidad se crean por esta dinámica, esto es, son configuraciones del ámbito de lo estético, como se mencionó, que da cabida a un ordenamiento del hacer de lo humano en perspectiva histórica.

Así, durante mucho tiempo lo importante ha sido el producto final de las obras, llegar a escena con una obra “cuajada” era lo esperado y propio, pero desde hace algún tiempo algunos coreógrafos han experimentado presentando obras no del todo acabadas, idea a veces no anunciada tan abiertamente, pues era motivo de crítica en la que se atribuía falta de seriedad y profesionalismo, en la actualidad eso está cambiando. Hay coreógrafos para los que el proceso continúa aún en foro, lo que marca un precedente en la tendencia a mirar la obra en cierta forma como proceso,<sup>7</sup> a veces incluso siempre inacabado.

En este sentido propongo revisar el trabajo de Hilda Islas *Afectos*, una “reconstrucción-reejecución”, como ella acota, con el que también experimenta con los recursos propios de la historicidad actual. Las expresividades energéticas de los sentimientos que se

---

<sup>7</sup> Obra en *proceso* no en el sentido de *obra abierta* de Umberto Eco (1962), aunque en cierto sentido también lo es, aquí lo que se desea resaltar es el proceso en sí, no la posibilidad siempre existente de la continua interpretación en cuestión de su apertura incesante en términos de semiosis.

palpan, que se padecen, que se gozan, que como humanos conforman el ser, son parte del arsenal delineado por la cultura en la que nos desarrollamos. La coreógrafa retoma una obra de Dore Hoyer<sup>8</sup> y conserva el mismo título, pero la adjetiva y le añade la fecha, como en devenir, creando con ello una línea que relaciona el tiempo, que “hace vínculo”. La pieza se compone de cinco cuadros: *Ehre/Eitelkeit, Begierde, Haß, Angst y Liebe*, mismos que re-crear en: *Vanidad, Deseo, Odio, Angustia y Amor*.

Es así como años antes, se podría decir que casi como preparación, Islas planteó básicamente dos preguntas como dirección indagatoria:

una reflexiva [...] ¿qué tienen que ver las danzas con sus historias? La otra pragmática: ¿cómo recuperar esas danzas arraigadas en algún momento histórico su dimensión kinética? que ahora se ha convertido en ¿qué buscamos en recuperar esas otras danzas, por qué queremos revivirlas o recrearlas? [y añade] Ligadas ambas, han tejido ciertas inquietudes de proponer un saber histórico de la danza que tenga como objetivo fundamental *aprender historia de la danza a través de la danza misma*, es decir, no como saber informativo, documental y teórico, sino como práctica corporal que instaurara al menos una parte de lo que fueron las danzas del pasado en el propio cuerpo del estudioso (Islas, 2014, p. 2, las cursivas son mías).

La propuesta de Islas sobre la manera de enseñar historia de la danza sugiere, incluso, un cambio de orden epistemológico en esta área. Esta idea no está fuera de contexto, por el contrario, sería congruente con la línea de enseñanza que siguen otras materias cuyas técnicas suponen un trabajo más corporal que teórico o histórico, aunque aquí se reforzarían ambas perspectivas por la misma naturaleza temática. La proposición abriría una rica veta en el estudio de las diferentes técnicas corporales en momentos históricos importantes para el campo dancístico –tanto teórica como somática–,

---

<sup>8</sup> Bailarina, coreógrafa y directora (Dresde1911-Berlín1967), año en que decidió poner fin a su vida.

como recomendaba Marcel Mauss en su perspectiva sobre la cultura corporal en general. Esto es lo que el trabajo coreográfico de Hilda tuvo que atender para encontrar el contexto discursivo de la época (Islas, 2014). Esta búsqueda corporal no atañe solamente a este arte, sino a otras disciplinas que se tocan con este interés. Los cuerpos de estas generaciones de estudiantes “contendrían” un arsenal invaluable de la memoria corporal, como una especie de línea de tiempo.

Con este horizonte en relación a la importancia de las técnicas corporales –en este momento no tanto para el orden pedagógico directamente, pero sí para la creación, que a fin de cuentas promueve una perspectiva para la enseñanza–,<sup>9</sup> la coreógrafa comenzó una investigación de movimiento sobre dos fenómenos dancísticos: las danza Macabras europeas de los siglos XIII y XIV y el Ballet Triádico de Oskar Schlemmer (que retomó de una investigación de Alejandra Medellín) a principios del siglo XX.<sup>10</sup> Ambos ejercicios constituyeron esfuerzos interpretativos considerables sobre los referentes históricos que abordaron para intentar reconstruir la concepción de la corporalidad y su expresión en movimiento, una empresa harto difícil que demanda herramientas teórico metodológicas imaginativas para consolidar los conocimientos. Estas experiencias teóricas y de investigación de movimiento contextual, le ayudaron para emprender el marco de su siguiente investigación: *Afectos*.

Los lenguajes creativos que se convocaron para la obra tenían como premisa la expresión propia del colaborador acerca de ésta; así las imágenes que se presentan muestran una perspectiva subjetiva –en devenir– sobre lo observado, lo conversado en ensayos y lo indagado de la pieza de Hoyer. La siguiente imagen intenta que

---

<sup>9</sup> Esto es, muestra una forma de crear tomando en cuenta las corporalidades de otros tiempos, lo que sirve a los estudiantes de coreografía a abrir sus espectros temáticos creativos y sus percepciones sobre ello.

<sup>10</sup> Para dichas investigaciones realizó dos talleres de reejecución sobre cada uno de los fenómenos. Para el Triádico retomó una investigación de Medellín sobre este ballet y del que esta misma autora fue también la coordinadora.

permanezca la densidad a través de resaltar las texturas de la figura y del entorno como continuidad de lo emotivo.

**Imagen 1. Hilda**



Foto: RH

En la primera versión de *Afectos*, como un ejercicio creativo y de investigación corporal y documental, realizan una reconstrucción de las danzas de Hoyer.<sup>11</sup> Después de esa experiencia con la huella del movimiento en sus cuerpos, emprenden una búsqueda propia en donde las premisas fueron la “variación” y la “apropiación”;<sup>12</sup> esta investigación además de corporal teórica, implicó para la creadora un cuestionamiento sobre las posibilidades de la reconstrucción y el papel histórico como documento que ofrecen al espectador y al

<sup>11</sup> Hay que señalar que para cualquier presentación en público de las danzas de esta autora es necesario solicitar un permiso y realizar un período de entrenamiento con alguno de sus herederos intelectuales, miembros de su escuela. En esta etapa participaron con Hilda, Ana Lilia Chaparro y Tania Benhumea.

<sup>12</sup> Para esta nueva fase del proyecto de investigación añadió la pieza Deseo-Angustia. Participaron como intérpretes de esta versión: Bernardo Orellana y nuevamente Tania.

mismo creador hoy en día. Aquí se enfrentaron con una investigación que ya no solamente partía del testimonio dejado por Hoyer, sino con su propia exploración, en donde en el segundo paso, la variación, permaneciera aun una alusión a su fuente y para el tercero, el delgado hilo conector dejara percibir la inspiración, la resonancia, pero ya con su propio ímpetu, añadiendo nuevos referentes. El esmero en la reflexión en este proceso permitió que el abordaje corporal expresado y capturado en video y en imágenes fotográficas, fuera apreciado por los espectadores y lograra gran afluencia a la sala de exhibición. La apertura a nuevas formas de hacer danza está siendo cada vez más fructífera en ambos sentidos.

Para Hilda todo este trayecto de investigación teórica y corporal era necesario para que no se acotara solamente a la presentación escénica, su intención era mostrar de una forma evidente –incluso didáctica, aunque no fue su intención inicial– las diversas fuentes que consultaron y las que generaron, pues lo importante de resaltar era el proceso creativo, no únicamente el producto final como suele presentarse. De esta misma forma deseaba enfocar el proceso de Hoyer tratando de seguir su estela en su motivación productiva “aludiendo a su sentido experiencial, a su proceso de construcción estética” (Islas, 2014, p. 2). En ese sentido Islas nos comenta en entrevista:

*lo que me interesa de este proyecto, es justamente compartir el proceso como imaginativo y creativo, finalmente el hecho de presentar una obra en el teatro te da la obra, pero no te dice qué sucedió en el proceso y a mí eso es lo que me parece interesante y también como herramienta de decodificación para las personas que no hacen danza, entender un poco más de dónde salió todo eso. Me importa decirles oigan miren lo que se me ocurrió, lo que nos sucedió, lo que le sucedió a Tania, creo que puede tener más sentido que presentar la obra nada más, y entonces cambias el tiempo espacio de la experiencia. Con la museografía que estamos proponiendo se trata de que el visitante acceda a los modos de edición de alguna manera de las danzas, no solamente al producto final, sino a la manera en que se conforman, mínimamente y hacerle*

*entender que hubo un proceso imaginativo atrás e incluso que se puede compartir, porque todo mundo tiene capacidad de asociación.*

*Estamos compartiendo con el espectador incluso algunas metáforas, algunas evocaciones y que rebasan el ámbito de lo propiamente dancístico, por eso me parece que es integrador, porque finalmente hace reflexión escrita, diagramas, bitácoras, en fin, hay miles de materiales de trabajo adicionales al proceso que yo creo que valdría mucho la pena compartir.<sup>13</sup>*

Con este fin propone llevar a cabo una exposición en donde se conjugue el video, la fotografía, la multimedia y en lapsos establecidos un performance;<sup>14</sup> en esta multidimensionalidad en la vinculación con las artes visuales como estrategia expositiva Islas encontró el sentido de: “un paradigma de acción sobre el tiempo, el espacio, los materiales, que sería fundamental para exponer la complejidad de las reconstrucciones y reejecuciones dancísticas” (Islas, 2014b, p. 1); esto también la llevó a reflexionar sobre el tema de la autoría y la autenticidad de una obra. A través de esta puesta escénico-multimedia la autora abre la puerta del escenario tras bambalinas a los espectadores, les expone el itinerario para acercarlos al proceso de creación, privilegio que ofrece al público la oportunidad de aprender sobre el hecho dancístico y en esa medida tener una apreciación estética que los aproxime a este arte, pues generalmente resulta difícil para una gran parte de espectadores significar el movimiento corporal, se le reduce a una contemplación meramente plástica.

Aunque la intención no es educar públicos, en sentido estricto, la manera de presentar la obra y la misma perspectiva de conformación del proyecto, estimulan indudablemente al espectador a abrir su horizonte de aprehensión del hecho estético dancístico al compartir el proceso. La ruta de indagación, la presentación de

---

<sup>13</sup> Islas, entrevista febrero 20, 2014. Los testimonios estarán destacados en cursivas.

<sup>14</sup> La coreógrafa también generó un ensayo teórico en torno a la reflexión del proceso creativo de esta obra, trabajo que se toma en el presente texto como parte del proceso analítico, en tanto una forma de realizar una obra con un metadiscurso realizado por la propia creadora.

las fuentes de donde emanó la propuesta, los referentes teóricos, entre otros documentos, muestran el trayecto complejo de la derivación de ideas y formas de estructurar una obra, no solamente produciendo la parte dancística, sino en conjunto con otros lenguajes artísticos. Todo esto influye en la forma de acercamiento del espectador a la obra. El arte obliga a nuevas maneras de ver, de escuchar, de percibir, no solamente la propia materia artística, sino el entorno, mueve ideologías.

Las dimensiones de tiempo y espacio se difuminan, pero a la vez, no dejan de marcar una cronotopía en los cuerpos culturales, cotidianos y por ende los estetizados, que para capturarla, Islas propone desplegar estas coordenadas:

*desplegarlas en muchas dimensiones matéricas que manejan una temporalidad distinta, por ejemplo, lo que dije hace un minuto ya pasó, pero si hago un gráfico, o lo que estás grabando, eso es otra materia también, está tu voz y mi voz en audio, pero si no estuviéramos grabando esta materia [materia- lidad] ya hubiera desaparecido, mientras que si ahorita hago un dibujo ése se queda. Entonces el tiempo del habla y el tiempo de la escritura y el tiempo del video y el tiempo del olfato y el de la mirada son múltiples, los soportes materiales te llevan a vivir el tiempo espacio de una manera muy hetero- génea. En ese sentido la bitácora que estamos produciendo se está subiendo a Internet y digamos lo que te presenta Internet es la posibilidad de armar en un mismo espacio diversos modos espaciales y temporales porque en una misma página tu ves una imagen que puedes ver de una pasada, ahí la tienes enfrente y te puedes quedar viéndola dos horas y ver un video que todo el tiempo está cambiando y luego leer un texto, que es otro tiempo el de la lectura y la palabra tiene un soporte distinto al de la imagen fija y a la de movimiento, nos presenta este “despliegue” –me encantó la palabra que dijiste– de muchos tiempos y muchos espacios para hacer una bitácora.<sup>15</sup>*

---

<sup>15</sup> Islas, entrevista marzo 18, 2014.

Sobre este plano, la apuesta que la apropiación exige, resulta compleja, pues para realizar una copia es necesario apropiarse, sumergirse, en este caso en el movimiento, tratar de acercarse lo más posible, para *incorporar* sensaciones y emociones –hacerlas efectivamente corpóreas–, no es imitar y mucho menos simular. Esta apropiación fue la segunda etapa del proyecto y fue posible porque ya había un conocimiento sobre el material dancístico y extradancístico, es decir, las emociones habían estado estimuladas durante el lapso del trabajo sobre la copia, el detalle de la esteticidad, la reflexión pausada acompañó la experimentación en los propios horizontes de sentido de los intérpretes de esta versión.

Aquí la discusión también es sobre identidad, en tanto singularidad y en ello, sobre lo ético. El despliegue de una apropiación implica rebasar las fronteras de la identidad de esa obra, re-crear para expandir, con un compromiso ético que demanda una forma de vínculo peculiar, pues es a través de la obra fuente, con la autora originaria y con la obra misma, que se establece la relación; pero además, con esos otros que forman la sociedad, quizá experiencia totalizadora con los contemporáneos y con los antepasados, intuición a partir de los rastros depositados en los objetos que perduran de una u otra forma. Es en este juego –en el sentido relacional y como categoría– en donde se genera una exigencia de reconocimiento de la intensidad memorable de algunas piezas artísticas.

La singularidad empuja a una significación inesperada, es el acontecimiento que produce el corte, que lo crea, que logra formar la identidad,

nos encontramos a la vez en el estado de la máxima serenidad y de la máxima agitación, y nace entonces esa maravillosa emoción para la que el entendimiento carece de conceptos y el lenguaje de palabras. La libertad, a la que consideran con todo derecho la esencia de la belleza [en un sentido sensible], no consiste en carecer de leyes, sino en la armonía de las leyes, que no es arbitrariedad, sino suprema necesidad interna (Schiller, [1795 en el original], p. 24, 28).

La identidad como aprehensión del sentido de la diferencia, ámbito del reconocimiento del contraste que no se puede otorgar sino por medio de una categorización que asume el observar, el señalamiento de cualidades que toman su veracidad en lo temporal, en relación con una regla.

Mirar el arte ajeno a ordenamientos, a leyes, es concebirlo erróneamente, es someterlo a la liviandad, es desproveerlo de su fuerza disciplinaria, impulso de eficiencia absolutamente necesario para que el acontecimiento tenga cabida como deslumbramiento.

Lo que ha propiciado el dogma del conocimiento parcelario, es despojar al arte de la fuerza de veracidad como generador de conocimiento, sin un alentador más que el deseo de ser, esta es la diferencia con respecto a otros campos del saber, no el poder de su veracidad en términos explicativos, pero sí una verdad del orden de la experiencia estética. Tanto para el creador y los intérpretes como para el espectador la apertura de su horizonte experiencial aporta, no solamente un conocimiento sobre la apreciación del arte, sino, por mucho, amplía su visión del mundo posibilitando una sensibilidad para la interacción con su entorno, congéneres, sucesores y también con sus antecesores. Es esa necesaria e indescriptible sensibilidad que promueve una solidaridad, el vínculo con el otro.

## LA COPIA, EL JUEGO

Un procedimiento didáctico en artes como la música y la pintura es la copia, pero en danza no se veía como una posibilidad, pues comprometía la ética, la autenticidad, como señala Islas, en la actualidad ya es discutible. Por un lado por la importancia que ha cobrado la recuperación del pasado dentro de la cultura y por otro, la relevancia de las nuevas tecnologías y todo lo que estas últimas conllevan –no solamente como técnica, sino como lenguaje expresivo–, uno de los aspectos es la globalización que permea todos los ámbitos, cuyos efectos más visibles son el aceleramiento y la

obsolescencia presentes en los imaginarios y su objetivización en el hacer diario. Algunas propuestas del arte contemporáneo busca contrarrestar dichos efectos.

Desde hace décadas el mundo se ha regido por lo desechable de los objetos, significación que ha permeado incluso a las relaciones sociales, lo vertiginoso y lo efímero como cualidades que afectan tiempo y espacio, con ventajas y desventajas para las actividades, pero decididamente desventajosas para los vínculos. Si las redes comunicacionales se volvieron eficientes y las distancias geográficas se transformaron en temporalidad eficaz, el efecto en el lazo social —a pesar de la vasta comunicabilidad<sup>16</sup> ha sido devastador y quizá irreversible. Se establece otra forma de comunicación que conllevará maneras diferentes de relacionarse, cuyo efecto social es aún insospechado.

No obstante, en los últimos años se ha dado cabida a un retorno a la importancia de la memoria, casi como resistencia a lo acelerado, a lo trepidante del mundo postmoderno, el apaciguamiento del espíritu humano por diferentes vías es ahora una demanda de lo social; ante la incertidumbre vuelta en despiadada desesperanza, se vislumbra un horizonte de recuperación del pasado, del sentido del tiempo “denso”, en donde las calidades de las reminiscencias se acogen, ya que en algún punto dan sentido a los sucesos del presente. Ante los embates de esta época, resulta actual la reflexión de Schiller:

la ilustración del entendimiento sólo merece respeto si se refleja en el carácter, pero con eso no basta: surge también, en cierto modo, de ese mismo carácter, porque el camino hacia el intelecto lo abre el corazón. La necesidad más apremiante de la época es, pues, la educación de la sensibilidad, y no sólo porque sea un medio para hacer efectiva en la vida una inteligencia más perfecta, sino también porque contribuye a perfeccionar esa inteligencia (Schiller, [1795 en el original], p. 11).

---

<sup>16</sup> Habría que reflexionar sobre lo que se comunica y el tipo de intersubjetividad que se establece, ya que la comunicación *per se* no es garantía de un vínculo favorable.

Recurrir a lo histórico no sólo como evocación, sino tomándolo como fundamento, eje, o punto de partida, son aspectos que mueven el sentido de la copia en el arte y la sensibilidad de su aportación. El proceso de copiar conlleva una apropiación del objeto, un delimitamiento de su identidad que se pretende abordar y “contener”, pues ahí está la clave de la ejecución. Es ahí donde la noción de juego aporta a la aproximación.

Para Schiller es importante que en el *impulso*<sup>17</sup> *sensible* exista una variación en donde el tiempo se llene de contenido de la forma, pues para este autor “el hombre debe transformar en mundo todo lo que es mera forma, dar realidad a todas sus disposiciones” (Schiller, [1795 en el original], p. 16). Así entre este *impulso sensible* y el *impulso formal* o de la razón existe una inherente interrelación de la que deriva un *impulso de juego*, donde el tiempo se torna peculiar, es “conciliar el devenir con el ser absoluto, la variación con la identidad” (Schiller, [1795 en el original], p. 21). El juego conlleva regulación y un acontecer (variación), esta experiencia enriquece lo sensible y la calidad reflexiva, con su cualidad extracotidiana, en experiencia estética, en donde las leyes de la razón se liberan del constreñimiento moral, diría Schiller.

Es así como el proceso de *Afectos* es motivo de reflexión sobre lo involucrado en los elementos didácticos de la copia, sobre todo en la aproximación-interpretación-aprehensión corporal que ésta puede generar y que deviene en un aprendizaje sobre esos cuerpos del pasado, en este caso, en otros los motivos pueden ser distintos.

Tanto la capacidad de aprendizaje-enseñanza como la de memoración y la de impulso creativo constituyen fuentes para estimular las reconstrucciones o reposiciones,<sup>18</sup> según sea el caso, y

---

<sup>17</sup> El impulso tiene una cualidad de fuerza, como es sabido.

<sup>18</sup> La reposición la lleva a cabo el autor de la obra, alguno del elenco quien conoce la totalidad o el *reggiseur*. En el proceso de reconstrucción se recopila información para volver a construir la pieza siguiendo referencias, pues quien lo realiza es ajeno a la versión original.

creaciones, todas inmersas en el *impulso del juego*, con el rigor de la disciplina y regulaciones propias de ambos,

*a mí lo que me llamaba la atención era recorrer, dice Paul Ricoeur, en la traducción puedes ser muy fiel al material, pero la verdad eso es imposible, entonces a mí se me ocurría más bien darme cuenta de los grados de los apegos y desapegos de ese material fuente. Yo creo que sería bueno poder nombrar el material que copias y decir lo estoy copiando, por ejemplo los chilenos en Leder tienden mucho a citarse: este ejercicio es de fulanita y te lo enseñan, pero lo citan como una cita textual y lo reconocen. Creo que cuando se da esta situación del supuesto plagio es cuando la gente de repente no enuncia que está tomando cierto material.*

*Si uno tiene una mirada más fina acerca de cuando copias y cuando te desapegas, en primer lugar te puedes desapegar más, porque si no te das cuenta que estás copiando vas a seguir en las mismas [...], esto es tomar conciencia siempre te permite tener otra opción, más claramente, más deliberadamente. Yo no digo que no haya cosas que se vayan resolviendo sobre la marcha, pero obviamente si le añades una forma de enunciación en lo que haces puedes plantearte hacerlo de otra manera. Uno mismo tiene muletillas, tu distingues a un autor, tiene un estilo, en música se llama ritornellos, cosas que se repiten, reiteraciones, porque uno no puede dejar lo que uno es, si reconoces cómo te reiteras, cómo reiteras las formas, entonces puedes variarle, si no te sigues repitiendo, no está mal, pero si quieres tener conciencias de qué es lo que reiteras y qué variás, pues entonces si hay que meterle a la bitacoriación y a la enunciación de eso.<sup>19</sup>*

Los derechos de autor son un aspecto que también se tiene que tomar en cuenta, si es “cita” de un fragmento o si es una reconstrucción, ya que en el sistema de las creaciones artísticas existen leyes que salvaguardan los créditos de las obras registradas ante las dependencias competentes. Hay países en los que las regalías

---

<sup>19</sup> Islas, entrevista marzo 18, 2014.

también son un motivo de cuidado, en México esta situación no aplica, como reconoce Islas.

Reposición, reejecución, remontaje, copia y reconstrucción, se consideran versiones, con leves matices que se marcan más en las dos últimas, por el grado de alejamiento con respecto al hecho dancístico, más que en términos temporales es en cuanto movimiento y la conceptualización corporal. Cabe resaltar que por más intentos de fidelidad a la obra original que se tenga, es imposible que sea idéntica, incluso por los mismos intérpretes en una presentación con obra original no lo es, menos aun cuando se trata de otra versión. En la repetición hay una peculiar diferencia –como paradoja– inherente a ésta.

Aquí es importante mencionar que en la danza clásica y en la folklórica es una práctica común, pero en la danza contemporánea esporádicamente se da esta situación, sólo cuando son compañías en donde uno de los objetivos de su repertorio incluye las reposiciones de importantes coreógrafos o del legado dejado expresamente a la agrupación. Pero en el caso en el que un creador ajeno a dicho grupo pretenda realizar una reconstrucción de una obra, no siempre tiene buena acogida. Con esto se puede observar que la danza contemporánea se ha visto en la exigencia de la innovación total y constante, como punto fundamental para su reconocimiento dentro del circuito artístico internacional. Estas lógicas son llevadas al salón de clases, acotando así formas diversas de exploración creativa.

Dentro de esta exploración, en la imagen que se presenta a continuación se intentó capturar una reminiscencia de la obra de Hoyer agregando el elemento blanco de aquel contexto con la interpretación ya en el estatus de variación de Orellana. Con esta referencia se pretendió hacer síntesis entre pasado y presente, significación que se aprehende a partir de la visualización del conjunto de la obra, pues si no se cuenta con información de la obra de Hoyer este recurso memorístico no es apreciado por el espectador, no obstante, la propuesta estética está ahí como un plano de aprehensión.

**Imagen 2. Bernardo Orellana**



Foto: RH

**VARIACIONES, LA AUTONOMÍA**

La obsolescencia orienta a la práctica de la danza contemporánea, no obstante y como contrapartida ha habido desde hace algunos años un interés por retomar el acervo del pasado, centrado en la idea de dejar testimonio en soportes materiales como el video, en el intento de contrarrestar la cualidad efímera de la danza, del mismo modo se observa el aprecio didáctico.<sup>20</sup> En este sentido, una parte importante que posibilita una “organización” creativa es el uso de la bitácora, también aprovechable como herramienta didáctica, ya que brinda información de mucho de lo acontecido en el proceso creativo, documento invaluable tanto para el creador como

---

<sup>20</sup> Una importante labor al respecto fue la de Josefina Lavalle y Ana Mérida en los años 70's y 80's, cada una con un proyecto diferente, llevaron a cabo un rescate del olvido obras de la época de oro de la danza moderna mexicana, reposiciones realizadas por los propios autores.

para quienes puedan consultar posteriormente este documento. En *Afectos* la bitácora fue esencial,

*era necesaria la bitácora para retomar el siguiente ensayo, entonces cada ensayo era un registro del material que había cuajado, porque hay momentos en que improvisas y otros en que estabilizas. La bitácora tenía que ver con lo que se estabilizaba y algunas ideas que este material detonaba para explorar en la siguiente sesión.*

*[La bitácora] es darle rienda suelta a la escucha de las evocaciones no dancísticas que tiene el material de movimiento. Tengo un ejemplo muy claro de la danza de Deseo de Dore Hoyer, las primeras reconstrucciones fueron más de bloque muy superficiales y después de un tiempo que estás sintiendo ese movimiento, es cuando empiezas a sentir energías más finas que logras captar a través del video. Con ciertas imágenes hago la conexión inmediatamente con la danza, conexión que seguramente no tuvo Hoyer, esa es mi evocación, pero ahora me permito retomar esos elementos no dancísticos para incorporarlos a una propuesta dancística futura. Entonces cómo conectar ese que es mi deseo con la danza de Dore Hoyer, ese es el trabajo que hay que recorrer, es lo que hay que bitacornizar, ahora es otro el carácter de la bitácora. La bitácora es como un alejamiento relativo del proceso vivido, de la experiencia y en ese sentido te permite elaborar, tener un cierto margen de elaboración no vivido para regresar a la vivencia con un elemento nuevo.*

*Es un método de registro e instrumento de creación y de evocación, detonador, no es lo mismo crear sin bitácora que con bitácora, creas distinto, la bitácora no es el retrato del proceso de creación, sino que es parte del proceso de la creación.<sup>21</sup>*

Las temporalidades y espacialidades que proporciona un proceso creativo difícilmente se advierten, es el *juego* del hacer creativo el que va propiciando correlaciones, yuxtaposiciones y toda clase de reminiscencias (sensoriales, memorísticas, etc.), material de gran valor y que también forma parte del rigor disciplinario,

---

<sup>21</sup> Islas, entrevista marzo 18, 2014.

*con los medios electrónicos hay otros juegos, es increíble poder meter los tres videos de las tres versiones de una obra [en un blog]. De la danza de la Vanidad, yo la formalicé, es decir, la volví una forma [...] así derivé una estructura, entonces algunos instrumentos de bitacorización te permiten ser un mucho más incisivo en el desciframiento de las danzas. Después de ver mucho el video pude realizar un diseño de piso, entonces ya está convertido en un gráfico. De manera que la temporalidad, digamos cuando se trata de la bitacorización está ampliada a estos lapsos de tiempo en los que tu repites y produces lo que le llamaría una transposición y a partir de esa transposición tu puedes producir otra transposición del video y sacar una estructura formal y esa estructura formal te permite derivar el diseño de piso y te permite ir colocando fotografías de lo que se te ocurra sobre ese diseño de piso, por ejemplo. Esta mutación de materias te permite regresar al movimiento de una manera mucho más enriquecida.*<sup>22</sup>

Videos e imágenes se integraron al blog, tanto como parte del proceso a modo de bitácora, como lo generado, ahí permanece una fina línea temporal. En los ensayos la atención que se generó atrás de la lente de la cámara demandaba el entorno desprovisto de todo elemento que no fuera la emoción que la figuración de la bailarina proporcionaba, justo en consonancia con el recuerdo del entorno de Hoyer; era la neutralidad del blanco que desbordaba mi imaginación al trabajar la imagen, era su proyección y en cierta medida el efecto que la bitácora producía.

La bitácora registra el camino creativo, es la memoria de éste, pero también es una parte importante proyectiva, pues genera horizontes de sentido e *impulsa el juego* en términos de Schiller, dice Islas:

*son herramientas para sacar lo que está sucediendo en ti, acerca de un material que tienes enfrente inspirador, un poema, poder plasmar en un material objetivo cómo estás procesándolo para luego convertirlo en otra cosa, esta escucha atenta a tu propio proceso y la utilización de ciertos, que pueden*

---

<sup>22</sup> Islas, entrevista marzo 18, 2014.

**Imagen 3. Tania Benhumea**



Foto: RH

*ser miles, pero de ciertos recursos gráficos que te permitan tu mismo tomar conciencia de qué está sucediendo contigo frente a un material y cómo lo procesas, cómo lo conviertes en otra cosa.*<sup>23</sup>

La bitácora evidencia planos sensitivos que fomentan a búsquedas innovadoras de transmisión del enunciado en escena, las exigencias actuales implican un involucramiento mayor de todas las posibilidades corporales en el hacer y en el espectral. Si siempre han estado comprometidos los sentidos directa o indirectamente si no todos, casi todos, hoy esto se está tornando fundamental. En este trabajo creativo de Islas el empleo de diferentes fuentes estimulantes sensoriales provocaron un desdibujamiento de fronteras expresivas, los lenguajes confluyeron creando una atmósfera que englobaba, traspasaba –transpositora, diría Islas– y creaba nuevas *formas* en escena, lo matérico<sup>24</sup> otorgaba el sentido. No es ajeno que el cómo y

---

<sup>23</sup> Islas, entrevista marzo 18, 2014.

<sup>24</sup> Cualidades objetuales, con sus calidades, texturas, espacio-temporales, que implican aprehensión y discernimiento diferenciales.

el qué se condensan, son lo expresivo estético. En *Afectos* parecería que el cuerpo se vio rebasado en el poder de manifestación, pero fue al contrario, se expandió a los demás lenguajes con todo su poder enunciativo “dimensional”, magnitudes en diversos planos de acción y, por lo tanto, de expectación.

La proximidad que alienta el performance actúa como detonante de un sentido que en escena difícilmente está tan directamente presente: el tacto. Si bien, no hay contacto, esta cercanía con los cuerpos que ejecutan desencadenan los efectos de otro nivel proxémico. Adicional a esto, gracias a esta condición, se produce como corolario el delineamiento “palpable” de la trayectoria que va de la ejecución de 1962 de Hoyer mostrada en cápsulas de video, a la de 2014 de Islas en las acciones corporales *in situ*.

Ocasiona un *extrañamiento*<sup>25</sup> que por ende orienta a la reflexión. Al elegir la museografía como medio de confluencia estética empujó a la densificación de lo corporal, pues se abre el espectro de su percepción en diferentes planos, el tridimensional (performance) y el bidimensional (fotografía y video) con sus consecuencias fenomenológicas, pues al exponerse al unísono generan una *plasticidad* al momento de dicha percepción por la “multisensorialidad” (Islas, 2014, p. 121) que suscita. Todo esto fue producto del afán de compartir las experiencias que propició una reflexión sobre las posibilidades de la traducción, trayectoria que siguieron Islas, Orellana y Benhumea.

Retornar a obras del pasado para intentar reconstruirlas es un proceso complejo, el concepto de traducción utilizada por Islas refiere a un acercamiento sobre la significación, no sólo de la coreografía, sino del concepto de cuerpo y lo que conlleva. Lo que suscita un dogma es considerar que existe una manera de crear danza, es decir, un tipo de danza que goza del aprecio del gremio y no atender esta forma de apreciación es motivo de cierta marginalidad,

---

<sup>25</sup> Desde la óptica que justamente promueve a la reflexión por las cualidades sobre los objetos del mundo que pone en discusión al exponerlas a la percepción como tales, no desde el enfoque que alude al distanciamiento que promueve.

*aunque sigas al pie de la letra el último manual de coreografía y las últimas estrategias creativas posmo[dermas], las cartografías, allá en la sierra tarahumara no van a valer un carambas. Entonces hay que ser muy respetuosos en ese sentido y muy humildes, la danza que yo hago es esta danza y no “la danza”; me gustaría respirar algo que no he respirado mucho, esta relativización de los haceres y el respeto por otras danzas diferentes. Generalmente se pelea, como en todos lados, se pelea por el derecho a: yo soy lo de hoy, soy lo último, lo más nuevo, esa danza es vieja, esa danza es caduca, entonces bueno, yo creo que ubicándose en el terreno valdría la pena ser más humildes.*<sup>26</sup>

Es necesario considerar que para que una obra artística sea donada –en su más profundo sentido– debe estar despojada de arrogancia; el cometido de los educadores es formar con esta convicción para que las creaciones, en esencia, contengan este impulso, una aspiración de ser creaciones para “nada”,<sup>27</sup> en ello está la fuerza de la libertad.

#### NOTAS FINALES

Hay que destacar la importancia de las nociones de proceso y de disciplina en la creación artística como dinámicas fundamentales para el ejercicio eficiente en términos de la *tékne*, que otorga, como paradoja, la libertad. Comprender esto requiere de tiempo en el aprendizaje, y aunque es preciso para todas las ramas del saber, en el arte es cardinal, pues el instrumento –directo o no– es el cuerpo; el cuerpo que se moldea en las artes escénicas, incluida la música, y en las artes visuales y de escritura se establece una entera complementareidad con las herramientas, que al unísono con el ojo, con la mano, ejercen su fuerza para volverse forma.

---

<sup>26</sup> Islas, entrevista febrero 20, 2014.

<sup>27</sup> En términos de Duvignaud del don de nada, como premisa de la gratuidad y de ahí el poder de lo invaluable, como lo que escapa al sometimiento del mercado.

Unidas inevitablemente a estas nociones está la imaginación, no existe cognición sin este potente aspecto,

sabemos que el grado de sensibilidad del ánimo depende de la viveza de la imaginación, y su extensión de la riqueza imaginativa. Pero el predominio de la facultad analítica desposee necesariamente a la fantasía de su fuerza y de su energía, tanto como un campo de acción más limitado la empobrece. Por ello, el pensador abstracto posee casi siempre un corazón frío, porque fracciona las impresiones, que sin embargo sólo conmueven al alma cuando constituyen un todo; el hombre práctico tiene con mucha frecuencia un corazón rígido porque su imaginación, recluida en el ámbito uniforme de su actividad, no es capaz de extenderse hacia otras formas de representación. (Schiller, [1795 en el original], p. 8).

Pero a lo largo de la historia del conocimiento, la discusión eterna y lamentable por sus consecuencias para la formación del sujeto, ha sido la separación entre pensamiento e imaginación, como si ambos elementos en el proceso de la cognición pudieran escindirse. Uno de tantos resultados ha sido justamente el dogma sobre la supuesta objetividad de la ciencia que se enaltece como verdad y como inteligencia enarbolada y en donde la imaginación ha sido excluida por considerarse inaceptable y del orden de lo subjetivo, de la invención desde una visión peyorativa. Hoy en día esto está siendo cada vez más discutible, de hecho erradicado, a partir de la segunda mitad del siglo XX ha habido un acercamiento entre ciencia y arte, no obstante todavía hay quienes estiman que el arte es producto de la sola sensibilidad, de talento y habilidades, en donde la inteligencia no figura, nada más alejado a esto,

cualquier idea que ignore el papel necesario de la inteligencia en la producción de obras de arte está basada en la identificación del pensamiento con el uso de una clase especial de material, signos verbales y palabras. Pensar efectivamente en términos de relaciones de cualidades, es una demanda tan rigurosa para el pensamiento, como lo es pensar en términos

de símbolos verbales y matemáticos. De hecho, puesto que las palabras se manipulan fácilmente de modo mecánico, la producción de una obra de arte genuina reclama probablemente más inteligencia que la que se denomina pensamiento entre aquellos que se jactan de ser “intelectuales” (Dewey, 2008, p. 53).

Es la percepción de las relaciones, afirma Dewey, una cualidad esencial para crear, y esto sólo se puede dar en el proceso cognitivo, mismo en donde interviene la imaginación. Este señalamiento no es nuevo, desde Kant y aun siglos antes, esto era conocido, conocimiento que se desvirtuó en aras de marcar fronteras para justificar saberes, jerarquizar políticamente y hasta falsear méritos en la generación de los propios conocimientos. Existen diferencias metodológicas, por supuesto, pero ambas áreas emplean el poder del pensamiento para gestar nuevas formas de ver y estar en el mundo.

En este trayecto cognitivo, la experiencia interviene en la creación con su fuerza evocativa, de memoria corporal, tanto en su plano más físico, como en el de saberes adquiridos, trasciende como conocimiento para edificar nuevas formas de ser. En *Afectos* Hilda conectó lo donado por Hoyer, eco de un sentir, con lo que ahora recoge de esta sociedad como síntomas, formas de vínculos, entre sujetos, con objetos, significaciones que edifican y destruyen. En esta posibilidad creativa y como método de rememoración la bitácora fue medular, ya que no solamente es un registro, sino que fija ideas, potencia otras, genera relaciones, abre incógnitas para seguimiento, muestra huellas y destaca rutas, entre otras aportaciones. Esta forma de provocación impulsa al juego<sup>28</sup> como régimen que demanda reglas para su despliegue lúdico, que impulsa en términos de Schiller el propio proceso creativo y que la bitácora puede capturar, irradiar e incitar.

---

<sup>28</sup> Cuya cualidad es del orden del *mimicry* en términos de Roger Callois, quien distingue cuatro formas de juegos: *agon* (competencia), *alea* (azar), *ilinx* (vértigo) y *mimicry* (simulacro), pueden mezclarse, pero predominará alguno. En estos está el principio común de la diversión, la turbulencia y la fantasía (*paidia*).

La relación del proceso creativo con la bitácora en el arte es generalmente apreciada, no así en el ámbito de otras áreas de conocimiento, ya que la conexión con lo creativo y lúdico es susceptible de considerarse contrapuesta a los cánones y propósitos buscados. Este es parte del dogma sobre la jerarquización de los conocimientos, lo que aún es un lastre y cuyas consecuencias restringen la estimación, implementación y recortes presupuestales. La implementación se refiere al escaso interés por integrar a los planes de estudio desde el nivel de guarderías hasta el bachillerato la educación artística, pieza fundamental en el desarrollo cognitivo de los sujetos (incluyendo todo lo inherente a las diferentes capacidades de los sujetos, esto es, la articulación con todas las áreas de la vida), el desconocimiento de la estrecha relación entre sistema nervioso central y periférico<sup>29</sup> y el movimiento en el desenvolvimiento de las destrezas, impide que le otorguen la importancia en la formación de los sujetos, individual y colectivamente, no solamente en el aprovechamiento del conocimiento generado en sí desde el propio arte, sino el que suscita fisiológicamente para la aprehensión de otras competencias de conocimiento.

De ahí también la falta de apreciación y disfrute profundo de las diferentes propuestas artísticas, en detrimento del alcance estético de la sociedad. Son los sujetos que desea formar el Estado, el ímpetu de la inventiva les asusta, la libertad creadora potencialmente crítica lo coloca en el cuestionamiento necesario para el cambio, contra eso aplican las estrategias de control y represión expresadas en el recorte presupuestal a la cultura. Sujetos enseñados a no pensar ni sentir con el cuerpo, estos son los individuos que desean delinear.

El itinerario creativo de Islas (copia, apropiación y variación) fue una interesante ruta, suscitó en este texto un abordaje como

---

<sup>29</sup> Como ejemplo, pues todos los sistemas (óseo, digestivo, etc.) que componen el cuerpo son beneficiados adquiriendo una conciencia corporal y su ejercitación por la vía del movimiento.

una especie de diálogo para interpretar los dogmas que existen en unas zonas del aprendizaje en el arte y con relación a otros campos del saber. Casi como un recurso metafórico, resaltó algunos procesos que ocurren en la enseñanza como absolutos.

Este recorrido se construyó siguiendo el ímpetu de la dimensión pragmática y se fueron articulando tres problemáticas subyacentes entre sí: la desvalorización de las profesiones artísticas de acuerdo con la exigencia de una función procedente del sistema de mercado; la valoración del rigor investigativo inherente al proceso creativo de las obras artísticas y sus diferentes posibilidades de generarlas y el desconocimiento y desinterés sobre la educación artística y estética en la formación de los sujetos en perjuicio de su desarrollo en los ámbitos personal y académico y como menoscabo de la apreciación de la potencialidad del arte por la sociedad. Todo esto expuesto a partir del proceso de una obra que alumbró estas relaciones como en una espiral.

## REFERENCIAS

- Callois, R. (1994). *Los juegos y los hombres: la máscara y el vértigo*. México: FCE.
- Castoriadis, C. (2013). *La institución imaginaria de la sociedad*. México: Tusquets.
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.
- Halbwachs, M. (2011). *La memoria colectiva*. Buenos Aires: Miñó y Dávila.
- Islas, H. (2014). *Entre la restauración y la apropiación del movimiento. Apuntes y estrategias para interrogar al pasado desde las prácticas dancísticas del presente [mecanografiado]*[Primera versión]. México: Cenidi-Danza.
- Islas, H. (2014b). *Afectos humanos (recargado) 1962-2014*. Recuperado el 22 de abril de 2014 de <[www.blancoenlasrocas.com](http://www.blancoenlasrocas.com)>.
- Islas, H. (feb. 20, 2014 y mar. 18, 2014).
- Mier, R. (2015). *Seminario de antropología y estética [apuntes]*. México: ENAH.
- Schiller, F. [1795 en el original]. *Cartas sobre la educación estética del hombre (1795)*. Recuperado el 18 de mayo de 2015 de <http://notocarporfavor.files.wordpress.com/2013/02/cartas-sobre-la-educaciocc81n-estecc81tica-del-hombre-pdf>.