

# Coreografía del terror. Abordajes compositivos y su influjo en la generación del miedo en el espectador

Cecilia Mariana Cavallero

Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, Argentina

ce.cavallero@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0006-5631-211X> 



e-ISSN: 3028-9718



Cecilia Mariana Cavallero, 2025.  
Publicado por la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático «Guillermo Ugarte Chamorro» (Lima, Perú). Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional

Citar como: Cavallero, C. M. (2024). Coreografía del terror. Abordajes compositivos y su influjo en la generación del miedo en el espectador. *Liminal*, 1(2). <https://doi.org/10.69746/liminal.a50>

Revisado por pares  
Recibido: 10-06-2024  
Aceptado: 19-12-2024

## Resumen

El presente estudio es la primera parte de un trabajo que expone los resultados de una experimentación práctica desarrollada en el campo de las artes escénicas, enmarcada dentro de una investigación mixta de diseño concurrente. En una primera etapa, se llevó a cabo la escenificación de una misma trama dramática mediante dos coreografías distintas, estructuradas a partir de enfoques compositivos divergentes. Estos enfoques fueron contruidos a partir de un marco teórico que contrasta, por un lado, elementos propios de la estética coreográfica de Pina Bausch, y por otro, principios característicos de la compañía Judson Dance Theater. En una segunda fase, se analizan los efectos provocados por ambas propuestas escénicas en el público, a través de la aplicación de herramientas como el estudio grafológico y el test de Lüscher. El propósito central de la investigación es explorar una posible relación de causalidad entre los componentes estructurales del hecho escénico y las respuestas emocionales del espectador, partiendo de la hipótesis de que el componente coreográfico, en sí mismo, puede ser generador de miedo. En este marco, se incorpora el concepto de corpografía para referirse a la inscripción simbólica del movimiento corporal en el espacio escénico y su repercusión perceptiva. Se concluye que las estrategias compositivas implementadas influyen de manera significativa en la respuesta emocional del público, y que ciertas configuraciones del movimiento —en particular aquellas inspiradas en el lenguaje de Bausch— tienden a producir un efecto corpográfico vinculado al miedo, perceptible en los registros expresivos analizados.

**Palabras clave:** Artes escénicas, coreografía, corpografía, percepción emocional, espectador, Judson Dance Theater, miedo, Pina Bausch

## Choreography of horror. Compositional approaches and their influence on generating fear in the spectator

### Abstract

This study is the first part of a research that presents the results of a practical experiment conducted in the field of performing arts, framed within a mixed-methods research design of concurrent structure. In the first phase, a single dramatic plot was staged through two distinct choreographic interpretations, each based on divergent compositional approaches. These approaches stem from a theoretical framework contrasting, on the one

hand, aesthetic elements characteristic of Pina Bausch's choreographic language, and on the other, principles associated with the Judson Dance Theater. The second phase focuses on analyzing the effects these performances produced in the audience, employing tools such as graphological analysis and the Lüscher test. The central aim is to investigate a possible causal relationship between the structural components of the stage phenomenon and the emotional responses of spectators, based on the hypothesis that the choreographic component alone may be capable of eliciting fear. Within this context, the concept of corpography is introduced to refer to the symbolic inscription of bodily movement in scenic space and its perceptual impact. The findings suggest that compositional strategies have a significant influence on the audience's emotional response, and that specific configurations of movement—particularly those inspired by Bausch—tend to produce a corpographic effect associated with fear, as evidenced by the expressive data collected.

**Keywords:** Corpography, choreography, emotional perception, fear, Judson Dance Theater, performing arts, Pina Bausch, spectator

## INTRODUCCIÓN

Los puntos de interés que motivaron el desarrollo de este trabajo surgieron a partir de una reflexión acerca del género *Teatro Musical* (TM). El análisis se centra en el cambio de rol que ha tenido la composición coreográfica a lo largo de la trayectoria del género, dejando de lado los demás componentes (música, canto, actuación), para enfocarse en la función dramática.

La coreografía pasó de desempeñar un papel 'decorativo' o 'de entretenimiento' a asumir una función dramática. Para que esto sucediera, fue necesario que se desligara de los géneros predecesores que configuraban, estilísticamente, los espectáculos de variedades, presentes desde la segunda mitad del siglo XIX y aún vigentes en las primeras décadas del siglo XX. El elemento argumental pasó a ser un componente central de la obra, desvinculándose de la música 'de éxito' o de la participación de artistas 'estrellas'. De la misma forma, se consolidó la fusión entre la palabra hablada y la cantada, y la resignificación de la coreografía para ser incorporada también como componente narrativo, desestimando la exigencia de la espectacularidad y del virtuosismo en el movimiento.

Estos antecedentes escénicos resultaron de vital importancia en el desarrollo del TM, pues cimentaron la interacción interdisciplinaria como esencia del género y formaron intérpretes capaces de integrar actuación, canto y danza. En su devenir alcanzó su núcleo estructural: una obra teatral cuyo libro se combina con letras, música y coreografía, de forma tal que el argumento se vea representado como elemento único integrado a través del discurso hablado y cantado y de la composición musical, coreográfica y 'corpográfica'.

La corpografía (del griego γραφία *graphía*, de la raíz de γράφειν *gráphein* 'escribir'), escritura o tratado del cuerpo, se presenta en el ámbito de la coreografía como una acentuación de la importancia que posee el lenguaje corporal dentro del componente creativo coreográfico. Entender el aporte creativo coreográfico desde su potencia corpográfica, es decir desde el uso consciente de las múltiples posibilidades interpretativas del cuerpo para la creación de sentido, le confiere a la composición coreográfica el debido compromiso y profundidad que requiere la red semántica multidisciplinaria, a partir de la cual se edifica el musical.<sup>1</sup>

La idea de que los cuerpos puedan ser 'leídos' desde una construcción cultural y, a la vez, convertirse en agentes de 'escritura', abre un panorama en la composición coreográfica como componente integral del musical. Esto le permite fundar un entramado de 'signos' que no solo responden a una construcción previa, sino que también configuran una nueva red semántica que sostiene la obra. El modo particular de articular ese entramado —estructurado interdisciplinariamente por el libro, la música y las letras— otorga al discurso argumental una organicidad creativa singular y confiere a la obra un valor artístico único e irrepetible.

---

<sup>1</sup> Véase Planella Ribera y Jiménez (2019) para el concepto en el campo de la pedagogía.

Se busca aquí destacar el valor argumental de la coreografía, indagando en la posibilidad de que el componente coreográfico del teatro musical, en lugar de limitarse a entretener o divertir, despierte en el público emociones más complejas. Si bien los dramas musicales, como se ha demostrado en éxitos como *Los Miserables*, pueden generar sentimientos de aflicción o tristeza, en este trabajo el foco se sitúa en la capacidad del teatro musical para provocar la emoción del miedo; es decir, que el espectador experimente un sentimiento genuino de temor en el momento mismo de la recepción artística.

La hipótesis central sostiene que el hecho escénico coreográfico puede suscitar la emoción del miedo en el espectador. Para que esto ocurra, se requiere un contexto escénico que predisponga al público a alcanzar dicho estado. Así como la literatura puede despertar el miedo en su lector, el procedimiento compositivo aquí planteado —inspirado en el análisis de la obra de Pina Bausch— apunta a indagar en la ‘veracidad’ del movimiento respecto al contenido expresado.

A partir de esta hipótesis, se despliega una experimentación práctica centrada en los aspectos coreográficos, con énfasis en la aplicación de rasgos del procedimiento compositivo de Bausch. Dichos rasgos se basan en la búsqueda de un movimiento ‘genuino’, es decir, coherente con el contenido expresivo. Se considera que este método podría intensificar la generación del miedo en el espectador, provocando reacciones físicas y psicológicas acordes con dicho estado emocional.

El presente trabajo expone parte de los resultados de una investigación experimental cuyo objetivo es proponer, desde la perspectiva coreográfica y atendiendo a su función argumental, posibles metodologías para la generación de miedo en el espectador; establecer el contexto escénico más pertinente para dicho propósito; y articular la composición escénica con otra disciplina artística, con el fin de elaborar una correlación metodológica acerca de los recursos que, en ambos lenguajes, producen este efecto emocional en el receptor.

Para alcanzar este propósito, se consideran las dimensiones psicológicas, físicas y neurológicas de la emoción del miedo. Asimismo, se examinan las particularidades de la literatura de terror —con especial atención a la narrativa de Mariana Enríquez— con el fin de establecer vínculos analíticos con el acontecimiento escénico coreográfico. El estudio incorpora, además, una revisión de diversos momentos históricos de la teoría y la práctica de la danza, lo que permite sustentar la selección de los procedimientos coreográficos aplicados. Estos lineamientos son verificados mediante la puesta en escena de un mismo episodio dramático en dos versiones coreográficas, cada una basada en procedimientos compositivos distintos extraídos del marco teórico planteado.

El estudio se define como exploratorio y se inscribe en un enfoque híbrido que admite ajustes y reflexiones a lo largo de su desarrollo. La metodología propuesta promueve un desplazamiento constante entre la práctica experimental, el muestreo, el procesamiento y el análisis de los datos recabados. La interpretación de estos genera una serie de resultados, denominados “observaciones derivadas” o “metainferencias” (Hernández Sampieri, 2014, p. 547), que permiten esbozar una primera respuesta a la hipótesis inicial. A su vez, dichos hallazgos abren nuevas líneas de indagación y posibilitan la formulación de teorizaciones e hipótesis para futuras investigaciones.

## EL MIEDO

### El miedo entre las emociones

Zaragoza Bernal demuestra que, en todos los enfoques y disciplinas dedicados al estudio de las emociones, aparece una disputa recurrente originada en la falta de una adecuada problematización del concepto mismo, la cual se caracteriza por la posibilidad de atribuirles dos definiciones: “una que afirma que son hechos naturales y, por lo tanto, carentes de historia, y otra que afirma todo lo contrario, que son constructos sociales sujetos a variaciones históricas. En definitiva, la vieja disputa entre cultura y naturaleza” (Alberti, 2006, como se cito en Zaragoza Bernal, 213, p. 2).

Estas dos vertientes son enlazadas a través de lo que se percibe como emoción: el hecho de que se encuentran vinculados un aspecto externo, causante de determinada sensación, y un aspecto interno, significativo, representativo y ostensible de tal sensación. Considerando, también, la primera definición de ‘emoción’ de la lengua española, “una alteración del ánimo intensa y pasajera, agradable o penosa, que va acompañada de cierta conmoción somática,”<sup>2</sup> quedan en evidencia las distintas nociones que aparecen habitualmente en discusión: la idea del ánimo, como una suerte de disposición temperamental resultante; la idea de lo somático, relacionado a una parte material o corporal; y la idea de alteración, como lo que denota una modificación, un removimiento, a partir de algo que posee la facultad de alterar.

Desde la neurociencia, han aparecido controversias respecto del grado de consciencia de la emoción. Melamed propone examinar la discusión actual sobre las formas de caracterizar las emociones a partir de dos perspectivas: la corriente cognitiva y la corriente perceptiva; y concluye, sobre la tesis fundamental del enfoque perceptivo, que “las emociones son sensaciones de cambios corporales que se siguen a partir del contacto con ciertos tipos de estímulos” (Melamed, 2016, p. 19).<sup>3</sup> Destaca la idea de que lo perceptivo no implica una pasividad o carencia de actividad mental, así como lo cognitivo no implica una conciencia, racionalidad o intención por parte del individuo. Asimismo, el neurocientífico Joseph LeDoux materializa esta conciliación entre las diferentes corrientes debatidas: tras analizar las dos vías cerebrales que captan la emoción del miedo, señala que la ‘vía baja’, a pesar de no brindar una información del todo certera, “habilita al sujeto a responder emotivamente a estímulos potencialmente peligrosos antes de tener un conocimiento completo del estímulo” (Melamed, 2016, p. 31).

Respecto de la supervivencia, se puede considerar el miedo como la emoción primordial, de mayor relevancia, encargada de mantener la existencia de la especie humana. Los estudios competentes en este tema fueron herencia de la gran influencia de las investigaciones fundacionales de Charles Darwin<sup>4</sup> quien considera el miedo una emoción primitiva, innata y común en todos los seres humanos (Darwin, 1902, p. 37). En general, se reconoce que cada cambio en el organismo humano asociado a la emoción del miedo tiene como propósito principal permitir al individuo la huida o el enfrentamiento ante una situación de peligro.

Esto último tiene un valor fundamental en referencia al objetivo de este trabajo. La cuestión que se debe entender es: si la emoción del miedo es la encargada de generar la protección ante una amenaza real, ¿cómo es posible la existencia de las sensaciones suscitadas por tal emoción en una situación entendida racional y lógicamente como segura, cual lo es el acto de leer? Poner a la vista las características de esta disposición artística permite ubicar en una perspectiva semejante a la generación del miedo en el hecho escénico. Aún en ausencia de riesgo concreto o con certezas de irrealidad en el peligro que intenta asomar subsiste cierto temor debido al componente imaginario y a la permeabilidad del pensamiento para ser asociado rápidamente, aunque sea en base a recuerdos de experiencias vividas, a circunstancias propias de temor. Así, se hace habitual que, en medio de ambientes que fomenten una recepción ambivalente de señales, que favorezcan interpretaciones fabulosas (oscuridad, lluvia, viento, maullido, soledad), la mente humana desconfíe y cree situaciones amenazantes. Todo aquello que se presente como desconocido, a medio exponer o, incluso, las circunstancias reales o imaginarias que provoquen en el individuo la impresión de que exista una simple posibilidad de peligro o de atravesar algo no deseado, lo llevan directamente a la sensación de miedo.

Es, entonces, esta particularidad del ser humano la que da cuenta de la capacidad de encontrar en situaciones desprovistas de peligro real, como lo es leer narrativa de terror, sensaciones ligadas a la emoción del miedo. Las características internas del individuo y las externas a él, que lo posicionan en ese estado emocional, conforman el tipo de atmósfera más favorable en esta generación de emoción.

---

<sup>2</sup> Cf. Diccionario de la Lengua española, en línea, actualización 2020, s.v.

<sup>3</sup> Melamed (2016, p. 19). Para arribar a esa conclusión sigue al psicólogo W. James y al psicólogo social R. Zajonc.

<sup>4</sup> Cf. El origen de las especies (1859), El origen del hombre (1871), La expresión de las emociones en el hombre y en los animales (1872).

### El miedo a partir de Lovecraft

Para profundizar en la generación del miedo, se puede encarar la perspectiva de Lovecraft (1927), quien adjudica explícitamente el logro del terror más genuino al empleo de lo sobrenatural, igualando, prácticamente, el concepto de lo desconocido con el de lo humanamente inexplicable. En este sentido, explica que es fundamental la atmósfera de ansiedad ante lo desconocido.<sup>5</sup> Esta postura deja espacio para argumentar que cualquier otra fuerza que conlleve un tormento para la mente, que se presente como desconocido o a medio descubrir, que deje resquicio para la turbia imaginación, aunque sea totalmente independiente de lo sobrehumano, también encontraría la autenticidad de este tipo de literatura. Da lugar a esta argumentación cuando especifica la importancia de los arquetípicos escenarios e incidentes de la novela gótica, como “castillo gótico de tenebrosa antigüedad, vastas dimensiones y oscuros recovecos, salones desiertos o destartados, húmedos pasillos, catacumbas recónditas y espeluznantes, (...) cortinajes y luces extrañas, puertas enmohecidas, lámparas que se apagan, manuscritos antiguos, goznes chirriantes...” Lovecraft (1927, pp. 16-17). Asimismo, aporta grandes ejemplos de la literatura de terror en cuentos de Ann Radcliffe y su atmósfera espectral;<sup>6</sup> de Charles Brockden Brown y sus escenas macabras y mentes perturbadas;<sup>7</sup> o de Charles R. Maturin, con lo amenazador y tenebroso.<sup>8</sup> De igual forma, evoca el terror espeluznante de Emily Brontë, caracterizándolo con su “tensa expresión de la angustia del ser humano ante lo desconocido;” la persuasión al lector a través de “sucesos amenazantes (que) pueden ser verdaderos o algo cercano a la verdad” de Wilhelm Meinhold; y las “efusiones morbosas de una mente realista en estado patológico” de Guy de Maupassant. A Edgar Allan Poe le concede el logro de “el cuento de terror moderno en su forma final y perfecta” debido a su “comprensión de los fundamentos psicológicos del horror” y de la “mecánica y fisiología del miedo y la extrañeza”, así como a su “destreza científica que hace que cada detalle se ubique, con aparente facilidad, en relación con las conocidas miserias de la vida material” (Lovecraft, 1927, pp. 34, 36, 38, 41, 44, 46).

Por lo tanto, independientemente de su premisa fundamental sobre la literatura del terror, Lovecraft deja aparecer la relevancia que tiene el aportar en la narrativa de terror las experiencias temibles de la vida cotidiana y el agudo conocimiento de los factores que incrementan el desenvolvimiento de ellas.

### El miedo en la vinculación cuento / teatro: la neurociencia

Tanto el lector cuanto el espectador pueden adquirir miedo a través del componente pensante y psicológico. ¿Cuál es el enlace de las dos formas artísticas que se comparan aquí y que desarrolla la empatía emocional en ambos casos: en la puesta en escena, a partir de estímulos “reales”; y a través de la lectura de un cuento, a partir de lo generado puramente en la mente del individuo? Esto nos lleva a aportaciones de la neurociencia.

Esta mecánica remite a otra característica natural del ser humano y que responde al “cerebro social” (Goleman, 2006, p. 17). Goleman explica que la neurociencia ha descubierto la sociabilidad en el diseño mismo del cerebro, que es atraído a un íntimo enlace “cerebro a cerebro”; y que el cerebro representa el único sistema biológico en el cuerpo de un individuo que continuamente lo sintoniza con los demás y lo deja ser influido por el estado interno de éstos. Por lo tanto, cada vez que dos personas interactúan cara a cara, “voz a voz” o “piel a piel”, sus cerebros sociales se entrelazan (2006, p. 18).

Goleman explica que este momento de 'contagio' representa un notable hecho neurológico, logrado a través

<sup>5</sup> “La atmósfera es siempre el elemento más importante, por cuanto el criterio final de la autenticidad de un texto no reside en su argumento, sino en la creación de un estado de ánimo determinado” y que “debe respirarse (en los cuentos) una definida atmósfera de ansiedad e inexplicable temor ante lo ignoto y el más allá; ha de insinuarse la presencia de fuerzas desconocidas, y sugerir, con pinceladas concretas, ese concepto abrumador para la mente humana”. (Lovecraft 1927, p. 9).

<sup>6</sup> Ella presenta una “soberbia sensibilidad para la creación de una atmósfera espectral, amenazante, pese a la discutible costumbre de arruinar su fantasía con explicaciones racionalistas meticulosamente elaboradas”. Lovecraft (1927, p. 18).

<sup>7</sup> Cuenta con un “poder expresivo para conferir en sus escenas macabras, una tremenda vitalidad”, como también “sitúa los misterios en modernos escenarios americanos” y opta por utilizar la “descripción de estados mentales perturbados”. Cf. Lovecraft (1927, p. 20).

<sup>8</sup> Este autor huye del “reino de lo convencional para elevarse como una nube amenazadora sobre el sino de la humanidad”, desarrollando lo tenebroso de “un hombre (siendo) capaz de estremecerse a sí mismo”. Lovecraft (1927, p. 23).

de múltiples circuitos nerviosos que operan en paralelo dentro del cerebro de cada persona.<sup>9</sup>

Esto es de gran importancia en el desarrollo de la comunicación humana y, por lo tanto, se puede establecer que el logro auténtico de la percepción o interacción artística también encuentra sustento en esto, ya que los estados fisiológicos y mentales, inferidos por estas sintonizaciones entre las personas, constituyen el poder empático, es decir, la percepción de las emociones del otro.

Goleman explica que la notable facilidad con la que dos personas se entrelazan, aunque no se den cuenta conscientemente de cómo están sincronizando, parece obra de esta clase especial de “neuronas espejo”.<sup>10</sup>

Esta condición, entonces, se torna evidente respecto del encuentro escénico entre el intérprete y el espectador y permite comprender lo significativo de llevar la atención hacia los recursos escénicos y a las aptitudes interpretativas, así como a la predisposición o la competencia empática del espectador; haciendo del logro artístico de ese “aquí y ahora” un elevado momento emocional. Esto evidencia también la posibilidad de hablar de una respuesta empática general en un público entero o de cómo éste puede ir variando en el tiempo en que transcurre la obra, ya que cada espectador no sólo se encuentra sincronizando con lo que ocurre en la presentación escénica sino que también sincroniza con lo que les ocurre a los demás espectadores.<sup>11</sup>

El fenómeno de las neuronas espejo se manifiesta también durante la lectura de una narración de terror. Goleman señala que “cuando el cerebro reacciona a una situación imaginaria de la misma manera que reacciona a una situación real, la imaginaria tiene una consecuencia biológica” (2006, p. 33). Asimismo, sostiene que “simular un acto es, en el cerebro, lo mismo que llevarlo a cabo, excepto que la ejecución real está bloqueada” (2006, p. 64).

Existen investigaciones del área de la psicología y la neurociencia cognitiva que imparten conocimiento acerca del funcionamiento del cerebro y su relación con la lectura.<sup>12</sup> Una de las primeras reacciones perceptibles es la creación de “fotos” en la mente, es decir, la elaboración o el recuerdo de objetos que se asemejan a la descripción. “Cuando una persona lee que un personaje ficticio está realizando determinada actividad, las áreas del cerebro que se activan son las mismas que las que esa persona utiliza para llevar a cabo esa acción” (Llorente, 2016).

Todas estas características indican la concreción de la posibilidad empática y el alcance emocional ofrecidos por el arte literario, aunque, en este caso, los logros del “aquí y ahora” queden más estrictamente sujetos a la competencia y predisposición del lector y a los factores más o menos favorables del contexto en el que se lee.

### **El miedo en la literatura. Enríquez**

Respecto del miedo en la literatura, arte que se toma aquí aunque, evidentemente, también se puede generar miedo en la pintura, en la escultura, etc., se debe destacar las aportaciones de la misma Mariana Enríquez acerca de los elementos que ella considera relevantes en su poética del miedo: sintéticamente, lo siniestro, la vulnerabilidad, la muerte, el cuerpo, el poder, el empoderamiento. Se han tenido en cuenta en la experimentación que se expondrá.<sup>13</sup>

<sup>9</sup> “En términos de sistemas, durante este enlace los cerebros se ‘acoplan’; la salida de uno se convierte en la entrada para impulsar el funcionamiento del otro”. Goleman (2006, p. 61).

<sup>10</sup> El concepto es de Giacomo Rizzolatti y data de 1996. Indica que las “neuronas espejo”, “hacen exactamente eso: reflejan una acción que observamos en otra persona, haciéndonos imitar esa acción, o tener el impulso de hacerlo”, ya que “funcionan en la corteza premotora, que regula las actividades que van desde el habla y el movimiento hasta la simple intención de actuar (...) Como son adyacentes a las neuronas motoras, su ubicación significa que las zonas del cerebro que inician un movimiento, bien pueden comenzar a activarse incluso cuando observamos a alguien hacer el mismo movimiento”. Goleman (2006, pp. 62, 64).

<sup>11</sup> En referencia a esto, Goleman señala que “las neuronas espejo crean una sensibilidad compartida, llevando el afuera dentro de nosotros: para comprender a otro, nos convertimos en el otro, un poco, al menos. Ese sentido virtual de lo que experimenta otra persona encaja con una noción emergente de la filosofía de la mente: que entendemos a los otros traduciendo sus acciones al lenguaje nervioso que nos prepara para las mismas acciones y que nos permite experimentar lo mismo”. Goleman (2006: 65).

<sup>12</sup> Cf. el artículo publicado por la BBC Mundo en agosto de 2016, con aportaciones de Raymond Mar, Keith Oatley y Véronique Boulenger.

<sup>13</sup> Véanse Scherer (2020) a propósito de la impresión que causaron en Enríquez las obras de Stephen King, como así también sus inquietudes de infancia, las observaciones del ambiente, las lecturas de Brontë, Sábato, Rimbaud..., la literatura anglosajona y del oriente europeo, de la que toma, por ejemplo, la figura del vampiro.. Según Enríquez, en la literatura del terror argentina falta una

Su obra es una exposición de la vulnerabilidad de la vida misma, en tanto acercamiento a la muerte como algo de lo que es imposible escapar. En su narrativa, lo siniestro está abiertamente relacionado con lo avieso, lo malintencionado, lo funesto, lo sombrío y macabro y hasta con lo que involucra a la muerte, vinculado con *Das Unheimliche* de Sigmund Freud (1919), que amalgama lo familiar, lo hogareño, lo conocido, lo íntimo, lo confortable, con lo escondido, el misterio, el peligro, lo inquietante, el terror atroz (Errázuriz, 2001. p. 1). La vulnerabilidad trabajada en Enríquez presenta un mundo lleno de horrores cercanos, cotidianos, que se torna espeluznante por hacerse posible y mezclar una idea siniestra de la muerte que se deja entrever pero continúa oculta e inabordable.

Por otro lado, el cuerpo ofrece posibilidades para exhibir el deterioro, el sufrimiento, la violencia; en el cuerpo se da la vulnerabilidad; él es la única forma de vivenciar una aproximación real a la muerte abstracta, inaccesible, de permanencia oculta. El cuerpo permite a la escritora elaborar relaciones directas con el terror, no sólo por la posible inminencia de la muerte concreta en sus tramas, sino por la experiencia atravesada en los cuerpos de los personajes, que expone los estadios “previos” a una muerte próxima o los procedimientos que denotan lo vulnerado de sus existencias. Las tramas se desarrollan a través de situaciones donde los cuerpos se ven sometidos a explotaciones, desapariciones, mutilaciones, sustituciones y sufrimientos cargados de distintos tratamientos de violencia.

La importancia del empoderamiento en la generación del miedo radica en que, si existe quien pueda estar siendo vulnerado o corra el peligro de sufrir una vulneración atroz, también existe aquella fuerza que posea la potencia y facultad de ejercer esa transgresión. Enríquez vincula el poder con la política, a raíz de su vivencia de la dictadura, con ‘horrores sociales’ (Grazioli, 2020).

También toma Enríquez, de Lovecraft, la presencia de lo sobrenatural, del “terror cósmico”, lo que sobrepasa la experiencia humana y genera un horror macabro con efecto físico. Sin embargo, opone a esta visión la de Stephen King: “lo que tiene que tener es la instancia del *gore*, la instancia del momento que te impresiona, del momento de la emoción...”; “...el *gore* es el momento sangriento, el momento asqueroso; pero no se refiere solamente a eso, sino al momento del impacto emocional, de emoción de miedo...” (Enríquez, 2017). Hay así un factor de tormento que aflora en una ‘presión fóbica social’ como miedo que afecta a todos, que es el horror de tener que ser indiferente ante la desigualdad y el desamparo.

Independientemente de que la escritora utilice en mayor o menor medida el componente fantástico, la temática implica siempre un canal sólido que favorece la identificación de quien lee y de sus vivencias reales, despertando una empatía emocional que activa el temor de lo que ocurre o podría llegar a ocurrirle en la realidad.

Por lo tanto, las ideas de vulnerabilidad, de lo siniestro, de muerte, de cuerpo, de poder y de política, se considerarán fundamentales a la hora de abordar la correlación entre las expresiones artísticas para buscar la generación de la emoción del miedo en el espectador y de demarcar lo que serían las condiciones y los recursos que, siendo atravesados por estos mismos conceptos, proporcionen la forma más propicia de encarar el hecho escénico.

### **El miedo en el teatro**

Para vincular la narrativa de terror de Mariana Enríquez y la postulación de ciertas condiciones idóneas para la generación del miedo en espectadores de un hecho escénico, se abordan aquí diferentes temas, considerados convenientes para la búsqueda de esta posible efectividad emocional en la recepción artística.

En primer lugar, se trata lo referido a los ‘soportes’ de las artes en vinculación; es decir, se plantean los rasgos distintivos de aquellas circunstancias en las que se da el miedo en la lectura, para que ellos, tras ser identificados, puedan ser trasladados hacia el ámbito escénico-coreográfico, pudiendo establecer una estructura semejante que permita generar el mismo efecto emocional en el espectador.

---

consciente utilización de la cultura popular, de mitología local y de creencias supersticiosas. También influye en su narrativa el ejercicio profesional del periodismo cultural, que surge en la presencia de lo ‘mediático’.

En razón de esto, se debe también hacer referencia a la emoción del miedo en el ámbito específico del teatro, en el cual se da el componente coreográfico que se plantea en este trabajo como vinculado con la literatura. Para ello parece necesario centrarse en la *Poética* de Aristóteles. No obstante, es preciso dilucidar cuáles de los conceptos de la *Poética* han resultado pertinentes a la hora de encarar el objetivo aquí buscado y cuáles han dejado espacio para requerir la consideración de una nueva perspectiva principal, como es la de Mariana Enríquez.

La atención inicial fijada en Aristóteles se produce a partir de su definición de la tragedia, la que él diferencia de otras artes. Se sabe que él diferenció la epopeya del drama y, dentro de éste, la tragedia de la comedia. La tragedia imita lo noble mediante la 'fábula', la estructuración de los hechos, que es muy relevante porque en esta estructuración reside el medio por el cual se alcanza el fin primordial que tiene la tragedia griega: generar temor y compasión en el espectador. Es así como Aristóteles explica que la compasión y el temor deben nacer de la estructura de la fábula: "La fábula, en efecto, debe estar constituida de tal modo que, aun sin verlos, el que oiga el desarrollo de los hechos se horrorice y se compadezca..."<sup>14</sup>

Agrega también que la peripecia y la agnición intensifican la inspiración de la compasión y del temor, pero deben atenerse al hilo causal de la estructura dramática. Despierta más empatía el personaje que ni sobresale por su virtud y justicia ni cae en la desdicha por su bajeza y maldad, sino por algún yerro. Afirma, entonces, que la compasión es cierta pena por un mal manifiesto, destructivo o penoso, de quien no merece recibirlo; mal que también uno cree poder padecer o que puede padecer alguno de los suyos, y esto, cuando se muestre cercano. (Aristóteles, 1974, p. 343). De igual modo, Aristóteles explica que el temor es cierta pena o turbación ante la idea de un mal futuro, destructivo o penoso. Pues no se temen todos los males sino los que pueden causar grandes penas o destrucciones (Aristóteles, 1974, pp. 345, 347).

Estos conceptos aristotélicos tienen una clara relación con lo expuesto acerca de la perspectiva de Enríquez, como por ejemplo, lo referido a lo "corporal" de los males, como forma de materializar el peligro, el daño o la muerte; lo que respecta al poder y a la vulnerabilidad, ya sea advertido principalmente en lo físico o en cualquier clase de potestad que alguna persona pueda adquirir sobre otra; o lo relacionado con el factor social, la idiosincrasia del entorno y la proximidad a tales cuestiones, cuando se refiere a que también se siente compasión cuando lo terrible está cerca de uno.

Sin embargo, la finalidad máxima de la tragedia griega, que es mediada por la generación del temor y la compasión en el espectador, es la catarsis. El sentido otorgado en la *Poética* a esta función permite recalcar su discrepancia con la propuesta de este trabajo a partir de lo que se espera como "procedimiento" de generación de temor en el espectador. Al indicar Aristóteles que "la fábula, en efecto, debe estar constituida de tal modo que, aun sin verlos, el que oiga el desarrollo de los hechos se horrorice y se compadezca por lo que acontece" (Aristóteles, 1974, p. 173)., deja en claro que, a pesar de definir la instancia dramática propiamente dicha como el mejor método de identificación del espectador con la trama y los personajes, lo fundamental es lo racional de esa percepción: el espectador se sabe 'lógicamente' pasible de los perjuicios de la vida real. En este sentido, aunque el componente racional sea naturalmente participe en mayor o menor medida, queda plasmada, en la perspectiva aristotélica, la preponderancia de éste, para generar el temor en el espectador, por sobre el de la estimulación sensitiva, en el momento del hecho escénico.

<sup>14</sup> Aristóteles (1974, p. 173). Si bien Aristóteles se centra en el teatro de Sofocles, particularmente en *Edipo rey*, el temor aparece en todas las expresiones de la tragedia griega antigua y surge siempre de la acción misma (por ejemplo, la derrota en *Persas*, el fratricidio en *Siete contra Tebas*, el castigo de la impiedad en *Bacantes*), pero también mediante la palabra. En cuanto a la representación del temor en el teatro, un ejemplo importante es el de Ésquilo. En sus tragedias es el sentimiento más presente, combinado con la sorpresa, la esperanza, la angustia. La crítica lo considera un rasgo 'romántico'. El poeta hace una presentación realista, generalmente en boca del coro (que, como en todo drama griego antiguo, canta y danza), que insiste en el vocabulario vinculado a la idea del miedo. Pero también se hace una descripción detallada y metafórica que presenta el temor como una impresión interior: latidos acelerados, frío que hiela el corazón, cabellos erizados, palidez, aguijón interior; y como una perturbación general: ceguera, llanto, debilidad, imposibilidad de hablar. El miedo es presentado como un sentimiento involuntario, irreprimible, una fuerza irracional descontrolada, que provoca efectos físicos (actúa sobre el alma y el ánimo pero también en el corazón, el hígado, el pecho, el intestino). Se lo vincula con una sensación de culpa ante la noción de justicia, que preludia la cólera divina y causa angustia. Se lo diferencia del "buen temor", que es el respeto y veneración por lo superior. Pero todo esto está transmitido por el texto, por la palabra: como no hay descripción de danzas, sólo se puede suponer que el movimiento coreográfico acompañaba lo que se cantaba. Cf. de Romilly (1971) y de Romilly (1980).

La finalidad catártica de la tragedia prevalece sobre el temor genuino en el instante artístico; y, de este modo, se deja acentuada como contracara de la presentación dramática, el propósito cívico y social de moderación y mesura.<sup>15</sup> En esta perspectiva, el espectador no necesita ver que Yocasta se ahorca para compadecerse de ella y luego pensar que puede pasarle algo similar, lo cual le genera temor; mientras que en la perspectiva que aquí se plantea, el temor es una emoción que el espectador debería llegar a sentir instantáneamente al ver la escena coreográfica, al presenciar los estímulos provenientes del hecho artístico y no sentirse aliviado por ninguna catarsis.

### Conclusión parcial

Para identificar en la literatura las circunstancias y los mecanismos que le son funcionales en la generación del miedo y para procurar replicarlos en el campo escénico, el análisis de estos medios artísticos que se ha desarrollado hasta aquí permite extraer conclusiones en dos cuestiones que fueron consideradas al momento de plantear la experimentación práctica:

- La primera hace referencia al hecho de que, al no estar en presencia de un peligro o daño real, se requiere del espectador un mayor “compromiso”, un involucramiento regular y prolongado que sostenga su atención, percepción y disposición sensorial en toda la extensión del espectáculo. El espectador siempre podrá cortar ese compromiso, ese acuerdo implícito en cualquier obra artística; es por eso que, independientemente de su capacidad empática general o de su predisposición emocional en el momento mismo del hecho escénico, la propuesta artística cuyo objetivo sea provocar el estado emocional de miedo deberá recurrir a condiciones apropiadas para colocar al espectador en una posición de mayor acceso a este tipo de sensaciones, procurando emplear recursos que, por más 'sutiles' que parezcan, no despierten bruscamente la lógica protectora del espectador y lo devuelvan 'sano y salvo' al lugar de observador de lo simplemente representado, ficticio y no 'verdadero'. Esta propuesta deberá suponer una posición emocionalmente activa del espectador pero alcanzándose ésta a través de aquellos estímulos sensoriales que lo movilicen hacia el miedo por asociaciones psicológicas, de recuerdos e imaginación y conservando la modalidad tradicional de relación espectador-obra. Asimismo, se procurará rechazar los dispositivos escénicos de 'espectacularidad' que atraigan más la atención al artificio en sí mismo que a lo que represente o signifique dentro de la obra. Con esta modalidad, el fin será recrear una atmósfera de temor por la cual la noción de estar en el marco de un espectáculo quede en segundo plano en relación a lo recreado por lo imaginativo y psicológico.
- En segunda instancia, se hace referencia a la temática o al contenido: la propuesta contará con una temática que encarne la “presión fóbica social”, aquel miedo que es común a todos, considerando el contexto político y social de la obra, que le permita al espectador identificarse con temores actuales, con temores sociales heredados o antes experimentados y con aquellos que reflejen los peligros o situaciones dañinas que podrían llegar a sufrir. Deberá contar, también, con el momento gore, de impacto e impresión emocional y, por tal motivo, deberá implicar una manifestación 'material', física, visible en el cuerpo, de aquella vulneración; es decir, una muestra, en la escena, de quien está siendo vulnerado por algún daño o peligro. Se buscará la emoción del miedo en el espectador a través de su disponibilidad empática para con el miedo representado por el intérprete en la obra.

## LAS DOS PROPUESTAS POSIBLES

### Introducción

Ahora se debe que fijar el marco pertinente de la experimentación práctica que evidencie empíricamente el objetivo teórico de este trabajo y determine un modo de composición coreográfica que pueda influir más acertadamente en la generación del miedo en el público, asumiendo que la coreografía, al igual que las otras disciplinas que componen el TM, es un medio artístico comunicacional, por el cual el espectador accede a la trama narrativa.

<sup>15</sup> Véanse las interpretaciones de Pierre Corneille, de Samuel H. Butcher y de Manara Valgimigli, compendiadas en el Apéndice I en la edición trilingüe de la *Poética* de Valentín García Yebra.

Con estos criterios se establece el hecho de que los cuadros musicales pertenecientes a obras de este género interfieren, en términos generales, de manera activa en la estructuración dramática; adoptando como elemento característico lo que, en la *Poética* de Aristóteles, se expone acerca de la relación entre las partes y el todo de la obra.<sup>16</sup> Los cuadros musicales (los momentos de la obra que presentan mayor componente coreográfico) son comprendidos como parte del todo y esto implica que dentro de ellos la acción dramática sigue transcurriendo. El movimiento, como los demás elementos compositivos, trabaja en función del devenir dramático de la trama y es por esta razón que el experimento coreográfico de esta investigación mantendrá esta funcionalidad; es decir, exponiéndose como una escena extraída de una hipotética obra completa, pondrá de manifiesto una transformación dentro de la acción dramática: una transición y modificación entre la situación inicial y la situación final de la escena.

Es obvio que ha habido un ‘recorrido histórico’ de tendencias compositivas.<sup>17</sup> Por razones de espacio, se ha eludido revisarlo. Sólo se destacará aquí que para comprender la conformación estructural de la danza como arte, se debe considerar determinados paradigmas artísticos, los contextos sociales y culturales que han influido en ellos y sus formas de manifestación y recepción; como también se puede reconocer, de esta forma, cómo estas cuestiones han sido re-significadas con el paso del tiempo y cómo continúan resonando en la actualidad.

Todo ello marcó un camino hacia la autonomía de la danza, para lo cual debió llegar a la culminación del auto-reconocimiento y la autodeterminación y, “gracias a la sola experiencia vivida” (Tambutti, 2017, I, p. 30). determinar aquello que le es constitutivo –su especificidad– y así establecerse como arte independiente y eliminar de sus efectos específicos “todo aquello que hubiera podido ser pedido en préstamo” a las otras artes. (Greenberg, 2006, p. 112).

Según la teoría de Tambutti, hay tres momentos históricos que anteceden a la etapa llamada “posthistoria” o de la autonomía. Ellos tienen características propias cuyos lineamientos estéticos manifiestan la progresión del arte hacia su autonomía. Con el racionalismo estético y el neoclasicismo se logró la legitimación artística de la danza espectacular (Academia Real de la Danza, 1661). Desde fines del s. xix se priorizó la ‘expresión’ en la danza: ya no se intentaba representar una historia sino expresar algo, intensificar los estados emocionales dando valor a la forma particular en que los artistas exteriorizaban sus emociones. En un tercer momento (Estados Unidos 1940-1960) se llegó a la abstracción modernista que, como alternativa a los totalitarismos, pregonaba el estilo propio del arte ‘libre’ y ‘democrático’, la renuncia a los tradicionales métodos por los cuales la danza se configuraba siempre como ilustración de historias, como “reflejo especular de una realidad externa” o un “vehículo de una emoción” (Tambutti, 2008, p. 22), poniendo el foco, de una vez por todas, en la especificidad de su propio médium. A partir de este momento se consideró el movimiento como el lenguaje de este arte sin intencionalidad literaria o psicológica, aun cuando el movimiento está unido a la inseparable presencia del cuerpo y éste no puede ser aislado de la marca de la auto-expresión, porque todo ademán y gesto corporales conservan cierto residuo de figuración.

El presente trabajo se centra en la ‘posthistoria’ y sus procedimientos.

### Posthistoria

En la etapa contemporánea “post-histórica” aparece la conciencia de que “todo es posible” por el agotamiento de cualquier relato legitimador. La inseparable presencia del cuerpo respecto del movimiento y la imposibilidad de ocultar la ‘marca de la auto-expresión’ entran en sintonía con el criterio de experimentación de este trabajo, ya que el movimiento aquí planteado responde a la funcionalidad coreográfica de mediación comunicacional y simbólica y de acceso a la trama narrativa, que se imparte en TM y la cual se presenta como principal pauta para ser considerada aquí: así como en este género interdisciplinario la danza cumple su función compositiva

<sup>16</sup> “Es preciso, por tanto, que, así como en las demás artes imitativas una sola imitación es imitación de un solo objeto, así también la fábula, puesto que es imitación de una acción, lo sea de una sola y entera, y que las partes de los acontecimientos se ordenen de tal suerte que, si se traspone o suprime una parte, se altere y disloque el todo; pues aquello cuya presencia o ausencia no significa nada, no es parte alguna del todo” (Aristóteles 1974: 157).

<sup>17</sup> Cf. Tambutti (2017). El estudio histórico de Tambutti se constituye a partir de conceptos propuestos por los críticos de arte Arthur Danto y Clement Greenberg, en *Después del fin del arte* (1997) y *La pintura moderna* (1960), respectivamente.

desde la integración, interacción y complementación, ahora el movimiento, a partir de la conciencia histórica conseguida, es liberado de la condición de “subordinación” y es capaz de redescubrirse y re-significarse sin que implique una reducción de su valor; es decir, puede continuar desarrollando sus posibilidades, en favor de la experiencia artística.

Es preciso definir, entonces, dentro de la amplitud de direcciones que se han forjado en el inicio de este nuevo período, cuál es la perspectiva adecuada para establecer los criterios coreográficos en los que se ha de experimentar. Asimismo, el punto clave es el hecho de que la intencionalidad de estas cualidades apuntará a la generación del miedo en el espectador. Por lo tanto, se vuelve imprescindible no perder de vista, por un lado, que esta emoción corresponde a aquellas que son consideradas primarias, inconscientes y automáticas, independientes de cualquier aprehensión cultural; y por otro lado, que el ser humano porta naturalmente la característica referida a su “cerebro social”.

Estos temas dan cuenta de ciertos cuestionamientos que conforman los criterios compositivos que se confrontan en la experimentación, ya que ponen el foco de reflexión sobre los métodos de composición que pueden aportar mayor o menor ‘veracidad’ a la interpretación y a la representación en general y, así, verse reflejados con una mayor o menor intensidad en el enlace o vínculo entre el intérprete y el espectador.

Ya en el segundo momento antecedente, John Martin (1893-1985) estableció la idea de movimiento como sustancia esencial de la danza y, por otro lado el concepto de *metakinesis* empleado conscientemente; es decir que el movimiento, “en sí y de por sí, es un medio para la transferencia de un concepto estético y emocional desde la conciencia de un individuo a la de otro” (Martin, 1983, p. 23), configurando un acompañamiento “psíquico” al movimiento físico y estableciendo así una corriente de comunicación psicofísica a través de la cual el bailarín podría comunicar por medio del movimiento los estados emocionales más intangibles. De esta forma, se le otorga un lugar central al movimiento, ya que permite la comunicación de experiencias emocionales no ‘racionalizables’, hecho compatible con “cerebro social”. Asimismo, el logro ‘metakinestésico’ producido por la genuina relación entre el movimiento físico y la “intención mental o psíquica” o el estado emocional, se puede enlazar con la idea de una mejor “transferencia” emocional que permita la generación de miedo, a partir del empleo, en la composición, de gestos expresivos también genuinos provenientes del estado emocional. Se enlaza también, de esta forma, la aplicación consciente de estas propiedades del movimiento, por la que el bailarín o la bailarina pueden encontrar la habilidad o inclinación para “utilizar los significados implícitos de los movimientos y así mostrar a través de ellos su intención” (Martin, 1983, p. 26) con la idea de que las elecciones y decisiones compositivas estén fundadas en una “intencionalidad” sustraída de las expresiones somáticas “naturales” y “auténticas” de la emoción del miedo. Esto serviría como guía para pensar una coreografía con más disposición a la generación del miedo en el espectador, pudiendo basarse en un criterio “mensurable” de lejanía o cercanía respecto de aquellas expresiones somáticas, aun establecido el hecho de que el miedo en el intérprete no sería realmente sentido ni habría peligros o riesgos reales en el momento del hecho escénico.<sup>18</sup>

Por lo tanto, teniendo en cuenta que la cualidad prístina de la emoción del miedo repercute expresivamente en los cuerpos con patrones somáticos universales, podría plantearse una relación causal entre un mayor ajuste de los rasgos interpretativos a aquellos patrones y una mejor vinculación emocional durante el hecho escénico, que acreciente la generación de la emoción del miedo en el público.

Para esta indagación sobre métodos compositivos pertenecientes al período post-histórico, en el que queda establecido que “el gesto corporal, incluso el movimiento más insignificante, conserva cierto residuo de figuración” (Tambutti, 2017, III, p. 41), resuena, entonces, lo enunciado por Martin y se resignifica como un llamado de atención acerca de la intencionalidad de los movimientos, de su “trasfondo”, del proceso por el

<sup>18</sup> Lo primordial, para Martin, estaba en el hecho de que el movimiento corporal expresa una experiencia emocional. “La base de cada composición en este médium reside en la visión de algo en la experiencia humana que toca lo sublime. Su exteriorización en alguna forma que puede ser aprehendida por otros no viene de una planificación intelectual, sino de un ‘sentir a través’ con un cuerpo sensitivo. El primer resultado de este tipo de creación es la aparición de movimientos completamente auténticos los cuales están estrechamente unidos a la experiencia emocional, como puede estarlo el retroceder instintivamente ante la experiencia de temor...”. Martin (1983: 26).

cual se originan. Estos trasfondos y procesos se convierten en pilares de indagación en la experimentación coreográfica que se ha realizado ya que, en ésta, se determina cuál de las tendencias compositivas que se comparan involucra una “figuración” de los gestos expresivos que más se sujetan a interpretaciones unívocas (más fieles y genuinas) respecto a la emoción que encarnan.<sup>19</sup>

Se marcan, así, las diferencias entre las dos tendencias compositivas consideradas; se indaga sobre tendencias que se han manifestado tanto en Estados Unidos cuanto en Alemania, porque se tiene en cuenta la gran influencia y predominio que estos ambientes significaron entre todos los ámbitos en que floreció la ‘posthistoria’.

### **Las tendencias compositivas que se confrontan**

Hemos puesto el foco, por un lado, en el colectivo artístico Judson Dance Theater y en las perspectivas de composición de sus integrantes más representativos y, por otro, en la bailarina y coreógrafa Pina Bausch.

En ambas tendencias, la libertad de la danza implicó un despojo de la necesidad de una línea legitimadora; se abrió paso a la visualización de temáticas referidas al género, la etnicidad, la diversidad cultural, que hasta ese momento no habían sido exploradas de forma destacada; fueron dismanteladas las fronteras tradicionales, abandonando una diferenciación firme entre lo que era *high dance* y *low dance*; y comenzaron a incorporarse a la escenificación movimientos, imágenes y situaciones que se aproximaban a la cotidianidad.

Estas y otras características aúnan a las dos tendencias. Pero hay que marcar diferencias en los “trasfondos” de movimiento –quintaesencia de esta expresión artística– utilizados en aquéllas. Se verán las intencionalidades que suscitaron compositivamente aquellos movimientos, hayan sido éstas basadas en motivaciones intelectuales, experimentales o viscerales o hayan reflejado, más o menos explícitamente, sus potencias contestatarias, respecto de sus contextos sociales y políticos; condiciones coyunturales que, de alguna manera, pudieron dar forma a los procedimientos y a los impulsos creadores de dichos movimientos. En los Estados Unidos se destaca la pulsión de reaccionar ante el logro de la “depuración modernista” y de reflejar el panorama convulsionado de cambios sociales y revoluciones. En Alemania, se puede distinguir una cierta recuperación de la memoria histórica y cultural, acompañada de una incorporación de visiones críticas de la sociedad y del reflejo de la herencia de las últimas manifestaciones de la *Ausdruckstanz*, originando lo que se concibió como neo-expresionismo.

Para sintetizar la confrontación teórica de ambas perspectivas de composición del movimiento que se pretende desarrollar aquí, basada en las influencias coyunturales más significativas de las distintas posiciones, pueden estas últimas englobarse con el título de “tradición germánica y modernidad estética” (Tambutti, 2017, IV, p. 3), para la perspectiva de Pina Bausch; y, en cuanto al colectivo artístico Judson Dance Theater, con el título de “danza de la contracultura”. (Tambutti, 2017, IV, p. 12).

### **Judson Dance Theater: la contracultura**

Hablar de contracultura en referencia a este conjunto de artistas y sus prácticas más distintivas requiere una redirección del foco de atención hacia las corrientes ideológicas que eran preponderantes en el grupo y que estaban cimentadas, naturalmente, en las circunstancias sociales del momento de su inicio y en la forma de abordar los procedimientos artísticos, en algún punto, “contestataria”, con respecto a la influencia producida por el formalismo durante la década anterior.

Se observa que “en algunos de sus gestos rupturistas latía el viejo *dictum* de que cada nueva forma de 'expresar los tiempos' debía ser superior a la anterior” (Tambutti, 2017, IV, p. 48). Se pone en primer plano, ante todo, el motivo –en tanto “causa o razón que mueve para algo”– por el que se produce el movimiento.

Entonces, en 1962, al momento del surgimiento de la agrupación, el afán de composición se encontraba

<sup>19</sup> Martin identificó el punto más alto de desarrollo de la relación movimiento / experiencia personal en “los alemanes”, debido a que ellos “han comprendido su valor, a tal punto, que llamaron a su danza, en general, ‘expresionista’”, siendo ésta la que “expresa a través del movimiento los sentimientos del bailarín”; y dejó entrever la lejanía de estos conceptos respecto de las tendencias que se han revelado del lado americano, enunciando que es “manifiestamente imposible la enseñanza del mismo tipo de movimiento para todos” y que, por lo tanto, la educación ideal es “aquella que entrena al estudiante para encontrar su propio tipo de movimiento”. Martin (1983, p. 23).

desprendido de los principios formalistas, debido a que el logro modernista en éstos se basaba justamente en la autorreferencialidad de la danza y en su condición de no estar articulada con cuestiones externas, como el entorno social. Se vio como una necesidad hacer valer una función propia de la danza dentro de la sociedad, en un contexto en el que se cuestionaba la autonomía del arte dentro de la sociedad burguesa.

Influía el pensamiento de Martin, que concebía el formalismo en la danza como “el resultado de una sociedad capitalista basada en la división del trabajo y en el rendimiento económico” (Tambutti, 2017, IV. p. 12) y entendía, en consecuencia, que el deber de una “danza auténtica” era oponerse a toda racionalización. El arte en general se encontraba en inherente concordancia con surgimientos intelectuales y corrientes ideológicas que transformaron la escena política a través de nuevos actores sociales. Se puso en tela de juicio todo aquello que estaba institucionalmente instaurado y que significaba un aval para las mismas obras y prácticas artísticas.

Se entiende, entonces, así, que la esfera artística de la danza también se haya desarrollado en función de este cuestionamiento y que, bajo el nuevo interrogante “¿cuándo la danza es arte?”, se haya incorporado al panorama escénico la “disolución territorial de las fronteras artísticas”, no sólo en lo que respecta al desdibujamiento interdisciplinario, sino también, a qué movimientos eran propiamente considerados como ‘danza’ y a qué personas (o qué cuerpos) eran capaces de hacer y experimentar danza y se encontraban con el aval de participar dentro del circuito de producción y distribución de este arte.

La agrupación Judson Dance Theater aportó el “ataque contra la danza ya aceptada e incluida en la cultura de la clase media”, lo cual conllevaba “la necesidad de trabajar con formas no familiares, la intención experimental, la búsqueda deliberada de inquietar al público, escandalizarlo, sacudirlo y hasta transformarlo...” (Tambutti (2017, IV, p. 15). El colectivo artístico, cuya insignia fue la carencia de homogeneidad estilística, se distinguió, principalmente, por rasgos “antimodernistas”, sobreponiendo el rechazo a restricciones compositivas y de presentación, abogando por tratamientos no convencionales en sus prácticas y experimentaciones y ubicando, en el centro de este ideario, la transgresión a los criterios que respaldaban la forma ya legitimada de moverse y de cuerpo habilitado para tal fin.

Su intención contracultural configuró la “motivación” de los movimientos como “motor” de la carga comunicacional y de suma importancia en la generación de emociones en el espectador.

Las motivaciones que impulsaron las composiciones de dicha agrupación estaban ligadas a una vertiente rupturista y, en cierto sentido, doctrinal. Sally Banes identificó esta inclinación compositiva con el nombre de danza post-moderna (1987, p. 1). Ella categoriza la danza post-moderna de acuerdo con ciertas diferenciaciones percibidas entre las décadas de los años sesenta, setenta y ochenta; diferenciaciones que, si bien marcan precisos cambios contextuales y, a su vez, evidencian las múltiples direcciones posibles en la era de la contemporaneidad de la danza siguen respondiendo, según la autora, al término ‘post-moderno’ por el aspecto vanguardista que las atraviesan.

Los coreógrafos, entonces, encarnaron cuestionamientos de la definición de la danza, examinando nuevos usos del tiempo, del espacio y, primordialmente, del cuerpo, tanto desde el abordaje conceptual a partir de su “poderoso sentido social” (Banes, 1987, p. 4) cuanto desde la incorporación de la relajación, la pérdida de control y el hallazgo de un “cuerpo natural”, en sentido adverso respecto de las características de la danza occidental ya reconocida.

En la década del setenta se ponía el foco en el movimiento *per se*, ofreciendo a la audiencia “movimientos sin carga de expresión, sin efectos ilusorios ni referencialidad”, de modo que elementos tales como música, diseño de iluminación, vestuario y escenografía fueron rechazados, siendo incorporados, en cambio, el silencio, la sencillez de la puesta, la vestimenta cotidiana o ropa funcional, deportiva, etc. Característica central de estas danzas es su alineación con las “consumadamente modernistas arte visual y escultura minimalista”, alineación a la cual le atribuye el rechazo a la musicalidad, a la organización rítmica y a “los principios de los fraseos dramáticos del conflicto y la resolución”; e identifica incluso su apego a nociones postmodernistas presentes en otras artes. Por otro lado, una segunda línea desarrollada en la década de los setenta es titulada como “Metáfora y metafísica”, que alude al “aspecto espiritual del ascetismo” implicado en la simplicidad de los movimientos, por la apreciación de la danza no occidental y por la atención puesta en otras disciplinas, como

las artes marciales. Las danzas comenzaron a expresar los vínculos sociales arraigados a estas influencias y sí incluyeron vestuario, iluminación, música, caracteres, etc. (Banes, 1987, pp. 2-8).

Finalmente, en la década de los ochenta Banes ve “El renacimiento del contenido”. Las perspectivas y prácticas generadas en aquel momento aparecieron como reacción a que la danza post-moderna analítica “tendía a convertirse en un ejercicio de formalismo vacío”. Para escaparle a ese sinsentido se buscó reinstalar el significado y manifestó divergencias respecto de las décadas anteriores, en cuestiones como “el virtuosismo técnico, la permanencia del repertorio, los elementos de teatralidad, los usos de otros medios, la relación entre danza y música, la influencia de la cultura de masas, y (...) los lugares de representación” (Banes, 1987, p. 8). Gran parte de las coreografías de la época buscó un “contenido externo al médium de la danza”, apropiándose del lenguaje verbal y de otros “sistemas parecidos al lenguaje” (Banes, 1987, p. 12), lo cual propició un cierto interés por las estructuras narrativas aunque el contenido emocional o narrativo permaneció elusivo y fragmentado y el significado de la danza fue mostrado en dimensiones varias.

Se hace entonces aquí la lectura de los procedimientos compositivos propuestos por las exponentes de estas tendencias, Rainer y Brown, centrados en las primeras dos décadas, con el fin de recalcar las manifestaciones que de manera más “depurada” evidenciaron la “voluntaria separación de la línea principal de la danza teatral” (Banes, 1987, p. 8) que caracterizaba a la danza post-moderna.

La propuesta aquí planteada supone dilucidar cómo las cuestiones políticas y el afán contracultural tenían más peso en el propósito de los proyectos y en las formas de abordar el movimiento, que la emocionalidad del coreógrafo y de los intérpretes, puesta en función de una comunicación intencional.

### ***Rainer y Brown. Sus procedimientos: intención contracultural y recursos innovadores***

Se señalan, entonces, algunas de las expresiones más icónicas que llevaron adelante las artistas Yvonne Rainer (1934) y Trisha Brown (1936). Yvonne Rainer promovió el derribamiento de la idea de que “la cualidad estética de una obra de danza era expresión de una experiencia del creador” (Tambutti, 2017, IV, p. 11), y procuró el empleo de nuevos métodos performáticos que modificaran la “relación” tradicional entre el intérprete y el espectador. Las nuevas prácticas dejaban de ser actividades contemplativas para comenzar a ser experiencias perceptuales.<sup>20</sup> Rechazando las nociones de ‘virtuosismo’, ‘seducción’ y ‘espectáculo’ la agrupación incluyó cuerpos que no estaban entrenados ni familiarizados con las técnicas tradicionales y validadas hasta ese entonces; eliminó la idea de danza como medio de despliegue erótico y sensual; e incorporó a la escena coreográfica cualquier tipo de movimientos, concibiendo, como movimientos posibles, los gestos mínimos y las acciones corporales de la vida diaria y hasta incluso, los propios momentos de quietud corporal.

En el proceso de creación se comenzó a exponer notas coreográficas, bocetos y cuerpos “sin técnica” y se dio lugar a la improvisación y a experiencias que sobrepusieran el valor de la espontaneidad y de lo genuino del momento, ante lo planificado, cerrado y hermético. La coreógrafa implementó como consignas la presentación de las distintas etapas típicas de una creación coreográfica: el momento de aprendizaje, el ensayo, la realización “bosquejada” de lo aprendido y la ejecución vigorosa y completa de la obra. Asimismo, incorporó comportamientos ‘reales’ (espontáneos) y ‘coreográficos’ (aprendidos, editados, estilizados) y la presentación de posibles tipos de interacción entre los intérpretes y el material de movimiento.

Otro de los procedimientos está relacionado con la inclusión de movimientos que no estuvieran insertos dentro de los lenguajes legitimados y cuya ejecución tampoco respondiera a ninguno de los criterios pertenecientes a aquellos lenguajes. Las obras performáticas eran llevadas a cabo por ejecutantes ‘neutrales’, es decir, por personas que simplemente debían efectuar la actividad o la acción, sin necesidad de haber aprendido o adquirido una habilidad o técnica determinada. Rainer concibe la *performance* como un *collage*, en el sentido de incorporar a la obra materiales de diversas procedencias. Tiene una postura minimalista porque rechaza la composición organicista y favorece el principio de ‘un movimiento después de otro’.

<sup>20</sup> Cf. el *Manifiesto del no*, de 1965: “NO al espectáculo NO al virtuosismo NO a las transformaciones y a la magia y al hacer creer No al glamour y a la trascendencia de la imagen de la estrella No a lo heroico No a lo anti-heroico No al imaginario basura NO al involucrarse del intérprete o del espectador No al estilo No al camp NO a la seducción del espectador mediante trucos del intérprete NO a la excentricidad NO a moverse o ser movido”. Rainer (1974, p. 51).

Trisha Brown, una de las cofundadoras de la agrupación, muestra una clara concordancia con algunos criterios de Rainer direccionados a lo experimental, a los trabajos en conjunto, a las investigaciones grupales y las colaboraciones. Entre esos rasgos se puede considerar la incorporación de movimientos ordinarios, como lo son correr, caminar, acostarse, sentarse; los cuales dejaban al descubierto la manifestación de simplicidad, compartiendo carácter con las tendencias minimalistas y de rechazo a patrones de movimientos ya codificados. Asimismo, la idea de inmediatez fue de gran importancia dentro de sus producciones favoreciendo la atención activa y la participación del público. La improvisación, entonces, ocupaba un lugar privilegiado y, a través de diversos procedimientos y consignas, lograba determinarse como una formación estructurada, como pieza coreográfica precisa. Podían incluirse instrucciones lúdicas, “descomposiciones” del material que iba surgiendo, reiteración de las ejecuciones de ese mismo material de movimiento, aceleración, lentificación, mezcla, combinación, entre otros tratamientos. También en las creaciones de Brown, era recurrente la utilización de textos, en tanto elementos constitutivos y esenciales de la obra misma. Una de las características más distintivas dentro de las creaciones de Brown fue la utilización de métodos a partir de los cuales los cuerpos que “ejecutaban” las piezas coreográficas se encontraban en posiciones “ilógicas” en relación a la fuerza de gravedad. Asimismo, la utilización de espacios específicos; esto es, la presentación como “espacio escénico” de un determinado sitio urbano no convencional. También recurrió a la colaboración de ingenieros y otros especialistas en obras en las cuales primaba la indagación tecnológica como elemento o recurso compositivo; y en las que la integración de luz, sonido y movimiento, como producto del empleo de estas herramientas técnicas, comenzaba a ocupar un lugar de gran valor creativo.

### **Pina Bausch: el movimiento genuino**

La figura fundante de la segunda tendencia que debemos cotejar, Philippine Bausch (Solingen, Alemania, 1940), formada en su patria y en los Estados Unidos, cobró relevancia internacional al ser nombrada directora del Tanztheater Wuppertal.

Su experiencia personal desde la niñez le hizo tomar conciencia de la potencialidad expresiva y comunicativa del movimiento, del cuerpo, por atender a la necesidad de manifestación corporal propia y por observación de la gente que la rodeaba, en el contexto de la guerra y del exigente trabajo de sus padres. Fue contratada por el New American Ballet y por la Metropolitan Opera de Nueva York, recibió instrucción en diferentes técnicas y corrientes de danza y absorbió gran variedad de propuestas artísticas ofrecidas en la que era una de las ciudades más importantes respecto de la producción dancística. Regresó a Essen, al re-bautizado ballet Folkwang y coreografió también independientemente. Se hizo “capaz de cartografiar las miserias y los temores más universales, de manera no razonada, sino corporeizada” (Pastor Prada, 2017, p. 207), porque supo captar el mensaje no verbal que conllevan los cuerpos a través de los movimientos involuntarios. Esto influyó en su búsqueda artística, la corporización en y mediante el movimiento y la observación de otros cuerpos para brindar espacios de creación colectiva: hablar a través de su cuerpo de aquel sufrimiento traumático, que era el de todos.<sup>21</sup> Se encuentra así con “temor, espanto, pavor, pánico, desasosiego, desazón, el miedo somatizado” y produce una “catarsis en movimiento, catarsis que se origina desde el pensamiento y desde el sentimiento” (Pastor Prada, 2017, p. 212), brindada colectivamente, incluso a los espectadores.

Esta experiencia le permitió establecer los métodos creativos que pusieron en primer lugar el hallazgo de un movimiento auténtico. Concebía este movimiento como manifestación o canal de la carga emotiva, del contenido a expresar. En el hallazgo de los movimientos auténticos de cada intérprete, lograba también la universalización de los avatares del alma humana, la sensación de una emotividad compartida colectivamente. Lleva a escena las experiencias de su pasado que quedaron codificadas corporalmente”, posibilitando el hecho de “pensar a través del movimiento, sentir, reflexionar, dejar al cuerpo encontrar su gesto, personal e inconfundible, desde lo más profundo de su emoción” (Pastor Prada, 2017, p. 212).

En este sentido, queda comprendida, dentro de la propuesta compositiva de Bausch, la noción de que “las emociones modelan nuestra realidad, nuestros pensamientos, nuestra mente, nuestro cuerpo, nuestras acciones y movimientos” y queda establecido, quizás como fundamento insustituible, que aquello que

<sup>21</sup> Cf. el análisis del psiquiatra Van der Kolk en *El cuerpo lleva la cuenta*, quien destaca que el cuerpo ‘registra’ los episodios traumáticos de la vida.

“conmueve por dentro es el origen de todo lo demás” (Pastor Prada, 2017, p. 212). Queda, así, asentada más claramente la perspectiva de estas tendencias coreográficas acerca de la autenticidad y veracidad de la presencia corporal y su significación intencional en la composición de la pieza artística.

Entonces, desde esta perspectiva y aproximación al movimiento, se torna entendible la llegada al escenario de “situaciones de la vida real, experiencias vitales que son personales e íntimas” pero que, mediante el proceso llevado a cabo por los artistas de reencontrarse ellos mismos genuinamente con estas experiencias, terminan siendo reconocidas como comunes y compartidas. Bausch busca llegar “a la pasión que nos conmueve para encontrar la expresión, el movimiento, el gesto más verídico y puro, ese gesto universal”, gestos que “antropológicamente nos pertenecen como especie gracias a la evolución humana” y que se manifiestan como puentes para “encontrar aquello que nos vincula desde nuestros ancestros, pero no de manera razonada, sino corporeizada” (Pastor Prada, 2017, p. 212).

Los procedimientos y métodos más significativos de la perspectiva coreográfica y compositiva de Bausch parten del hecho de entender el movimiento como manifestación y medio genuino para la expresión y, a la vez, el de concebir ese contenido a expresar como el pilar moldeador de aquel movimiento genuino; movimiento que, naturalmente, se torna particular para cada persona o grupo de personas inmersas en el mismo proceso creativo.

En la emblemática frase “no me interesa cómo se mueve la gente, sino qué los mueve”, a la cual Bausch remitía, es dónde se compendian los pilares fundantes de su forma de percibir y encarnar la danza, así como también, de componer; es decir, de suscitar el movimiento en aquellos que se encontraban dentro de procesos creativos guiados por ella misma. Esta frase no debe ser entendida como si, dentro de la perspectiva de Bausch, no importara cómo termina siendo efectivamente el movimiento sino que es justamente la motivación, el qué, lo que impera en la elección –en el encuentro– de los movimientos; dejando, así, sin validez, el recorrido inverso: no se encuentra el movimiento desde la forma *per se*, desde la imposición de diseños; no impera lo externo, lo establecido sino lo interior, lo particular, lo personal.

### ***Bausch: el 'escrito literario' y el 'escrito corporal'***

Resulta pertinente, por tanto, incorporar algunos puntos de vista del estudio realizado por Luz Godínez, en el cual propone una comparación entre el campo de la literatura y el de las artes escénicas, posicionándose “precisamente en aquello que tienen en común: el cuerpo” (2014, p. 82). La autora refiere a aquello que comparten “desde el origen: un cuerpo que desea”, presentando el “papel fundamental” que juega el cuerpo tanto en la literatura como en la danza, ya que “el deseo reside en la escritura”, “aparece con el cuerpo y lo sobrepasa” y su “condición imaginaria [...] transfigura al cuerpo y se convierte en fuerza productiva” (2014, pp. 71-72). Godínez apunta a problematizar la idea de cuerpo y escritura “a partir del artefacto entendido como ‘soporte’ de la grafía, instrumento que modifica la percepción y crea subjetividades”, entendiendo que a partir de la coreografía, es decir, la grafía de la danza”, “la escritura de los cuerpos [...], literatura y danza convergen en el cuerpo como texto” (2014, p. 14).

### ***El 'cuerpo performativo' de Bausch y sus antecedentes***

Desde la premisa primordial de que es el cuerpo la fuente productora, la “materia esencial de la escena [...] aun cuando se presente confundido con los materiales, referido, representado y/o evocado de forma indirecta”, cuya “presencia en un espacio determinado [es] lo que distingue el evento escénico del resto de las artes”, Godínez reafirma que “hay escena porque hay cuerpo: material vivo con el que se producen espacios de ficción, de pensamiento, de poesía, de introspección” (2014, p. 26).

Llama ‘performativa’ “a esta fuerza del cuerpo que se expone en la danza-teatro como un modo de pensar y estar frente al otro”, por la que “los bailarines recuperan su cuerpo y su ciudadanía, se preguntan por qué se mueven y de qué forma se mueven, tanto en la danza, como en la vida, pública y privada”. Esta fuerza permitió que la coreógrafa comenzara a infiltrar la danza “en el resto de las artes escénicas” (2014, p. 44).

La obra de Bausch demuestra que los cuerpos “son performativos en el sentido que son cuerpos capaces de producir no sólo sentimientos y significados a través de la escena, sino también otro espectro de realidades indefinidas más próximas a lo que podemos llamar sombras, invisibilidad, fantasma o rastro. Poniendo énfasis

en la capacidad productiva, los cuerpos performativos crean, generan, hacen que algo suceda” (Godínez 2014, p. 44).<sup>22</sup>

En la danza, según Godínez, ‘evocar’ querría decir “hacer venir por el cuerpo” (2014, p. 54). El actor debe reconocer y saber mover lo que Artaud llama musculatura afectiva “que repercute en un doble, en un otro”; siendo ese doble “donde el teatro influye”, ya que “es la imagen espectral la que se modela en escena, de este modo el actor da lugar al espectro” (2014, p. 52). Es decir, dio “lugar a los espectros para permitirnos como público percibir lo invisible del cuerpo, lo otro en su alteridad más profunda e invisible que nos asedia” (2014, p. 67).

Se entiende, entonces, que es por esto que, en los procedimientos coreográficos, Bausch acudió y dio lugar a los mecanismos del cuerpo para evocar, para hacer visible lo invisible; aquella misma tarea que, para Artaud, debía cumplir el actor: como “auténtico mediador” entre lo visible y lo invisible, debía explorar “la zona de la sombra” y provocar “la ebriedad que hace surgir un espacio-tiempo nuevo, una realidad nueva (...) estar en condiciones de efectuar el tránsito de uno a otro lado” (Godínez, 2014, p. 54).

### ***Métodos y procedimientos compositivos de Bausch***

Algunos de los métodos y procedimientos compositivos más distintivos de la coreógrafa son:

#### **- Creación y participación colectiva**

Una de las características más emblemáticas de los procesos creativos de Bausch es la participación colectiva, es decir, el hecho de proporcionar mecanismos para que los intérpretes lleven adelante su propia exploración –individual y conjuntamente– y de ensamblar en la pieza los aportes personales brindados por ellos. De esta forma, aquello que se originaba durante el proceso creativo, pasaba a convertirse, como material de potencialidad creativa, en un tiempo-espacio sagrado, en donde, al dar lugar a “las reflexiones y preocupaciones de los propios bailarines”, se recobraba “el papel político de la danza-teatro [...] la condición mínima de la política”: esto es “nuestra relación con los otros”. Así, con esta pauta de acción, se “interroga los límites de lo representacional” y se abre “un juego constante entre presencia y representación. Los cuerpos exponen en la escena género [...] lengua, edad, cultura y, además, relaciones con otros cuerpos, deseos, insatisfacciones, luchas, caricias, encuentros” (Godínez 2014, p. 16).

A partir de la construcción de aquel método basado, principalmente, en llevar a los ensayos preguntas y reflexiones, Bausch “modificó el cuerpo de los bailarines involucrándolos en la creación”: ellos “proponían movimientos o actos inmóviles, palabras o canciones, objetos o gestos que ella anotaba y grababa en video para después montar coreografías con un punto de vista casi cinematográfico”; iba atesorando el material, cada fracción y los “iba tejiendo con maestría”; de modo que hacía “visibles las singularidades y las personalidades de sus bailarines”, destacando las miradas personales, tanto la propia como las de ellos (Godínez, 2014, pp. 16, 199, 36).

#### **- Evocación del pasado individual de cada bailarín**

La vida real se hace presente porque es el cuerpo el que se manifiesta con su realidad en la escena. Pero los procedimientos basados principalmente en preguntas y consignas de exploración profunda presentan “lo maravilloso del oficio de Pina”, que es “ver a los bailarines regresar de pronto a ciertos pasados, ciertas historias que quizá no tienen nada que ver con aquellas que fueron ‘realmente’ vividas, sino que pertenecen a un tiempo de devenir”. El material personal del intérprete, la evocación que se manifiesta corporizada –independientemente de que se ajuste o no a una experiencia ‘realmente vivida’–, puesto en función de un orden creativo, se exhibe como una realidad en la escena de Bausch. Hay un cruce de lo real y lo imaginario que invita a recrear novedosamente los propios recuerdos.

<sup>22</sup> Ve en Pina legados de Adolphe Appia, Antonin Artaud y Peter Brook, quienes “buscaban que la escena fuera el lugar para la visibilidad de lo invisible o para la aparición del fantasma”. Godínez (2014: 61).

#### - Trabajo de compañía

Una de las características más distintivas del trabajo de Bausch está basada en el trabajo continuo junto a las mismas personas, lo que se vio manifestado en el trabajo prolongado, con el correr de los años, con aquellos que han conformado la compañía. Esta característica ha sido una demostración de la importancia del cuerpo en su totalidad, como medio de exploración y de producción. El cuerpo es el eje esencial de la búsqueda creativa y, a la vez, manifestación de la composición, la pieza artística misma, la presencia real en escena, ya que todo se edifica desde el cuerpo. Se puede entender este modo como una suerte de alianza entre la coreógrafa y los intérpretes y también entre ellos; un método que permite traspasar más vehementemente los límites de aquellos mismos cuerpos e ir entendiendo el trabajo pasado –lo ya transitado por el cuerpo– como una acumulación que propicia la ampliación de la fuente creativa propuesta por la coreógrafa.

#### - Preguntas que motivan la improvisación

Esta alianza y este compromiso se ven más afianzados, también, a partir de los procedimientos compositivos que propiciaban el trabajo colectivo. Bausch tenía su mesa de trabajo llena de papeles, libros y un cuaderno donde anotaba preguntas, palabras, frases que proponía a los bailarines para que improvisaran. Anotaba las respuestas. Es una tarea de reflexión, imaginación y participación.

#### - Disponibilidad de tiempo para la exploración

Estos métodos tan presentes en sus trabajos se ven enriquecidos por la actitud de los intérpretes: no sólo la habilidad para responder ante los procesos, que se va consolidando en ellos, sino también el ofrecimiento del tiempo necesario para habitar la exploración. Esa importancia dada al proceso personal –y, a su vez, grupal– que se hacía presente en la paciencia de esperar la manifestación corporal más genuina dentro del proceso de creación de una pieza, como patrón mínimo, se ve demostrada, más notablemente, en la estada prolongada de los intérpretes en la compañía, es decir en la estabilidad de su conformación. De esta forma, Bausch “creaba espacio para aquellos que compartían el proceso y se realizaban como creadores” y las piezas se tornaban el resultado de largos procesos creativos en los que los bailarines debían tomarse el tiempo necesario para responder con su sentimiento genuino. Así se convertían en productores de significados cuyo territorio de exploración pasaba por el cuerpo (Godínez, 2014, p. 203).

#### - El cuerpo como indicio del tiempo y de la evolución personal

*Kontakthof* –estrenada, originalmente, en 1978– “sugiere la transformación del ser humano visible en cada cuerpo y en diferentes edades” y la decisión de recurrir a la reposición en dos instancias diferentes –en el año 2000 y en el 2008– con diferentes grupos de *performers*, muestra “cómo cambia el cuerpo con el tiempo, cómo evolucionamos en él” (Godínez, 2014, p. 130). Bausch no dirige sino que inicia el recorrido en el que los bailarines ‘cuentan’ sus historias.

#### - Incorporación de lo multicultural

Otra propiedad compositiva presente en gran parte de la obra de Bausch es el hecho de abordar la propuesta escénica desde una exploración a lo cultural, a lo idiosincrático, de diferentes lugares del mundo, a partir de co-producciones y de particulares “itinerarios por diversas ciudades” que encabezaban, muchas veces, los procesos creativos (Godínez, 2014, p. 18). Es por esto que los viajes que emprendía la compañía resultaban de gran importancia: los *performers* de la Wuppertal y Pina Bausch volvían “enriquecidos de experiencias, de música, de intensidades y de ritmos nuevos. Como si el encuentro con otras culturas creciera el espectro del cuerpo, aumentando la intencionalidad, es decir, el deseo” (Godínez, 2014, p. 260). Los artistas, por ende, con más intencionalidad, poseían más cuerpo para contar.

#### - Contenido político aludido

En el trabajo de Bausch no hay contenido explícito. Es decir, las escenas son solamente alusivas y pueden ser vistas como referidas a diversas situaciones de la historia y del mundo.

#### - Música intemporal y supracultural

El entrecruzamiento de varias culturas se hace naturalmente visible en las piezas de Bausch puesto que la música que se escucha, habitualmente contrastante, pertenece a cualquier época y lugar del mundo; se considera que todas las danzas buscan lo universal del corazón humano.

#### - La palabra como cuerpo

La perspectiva de centrar el foco en el cuerpo, en la experiencia corporal, como medio y manifestación creativa es aplicada también en el uso de la voz y las palabras, que son entendidas como ademanes, gestos, elementos físicos y visuales producidos por el cuerpo. Se dice y se grita con el cuerpo. Esto va en paralelo con las propuestas escritas (reflexiones, consignas, preguntas) llevadas a los ensayos, que son una forma de registrar las exploraciones que iban surgiendo. En sus óperas-danza aparece el “lenguaje coreográfico entendido como flujo de movimiento constante y coherente, basado en un texto previo” (Godínez, 2014, p. 151-152), pero el cuerpo tiene un papel dramático esencial<sup>23</sup> que le da primacía sobre el texto. La danza incluye no sólo los movimientos sino también los gestos y ademanes de los bailarines y además las palabras, llantos y gritos.

#### - Bailarines-cantantes

La dimensión corporal se hace concreta en el trabajo de Bausch con cada uno de los intérpretes de la obra, sean, en este caso, bailarines o cantantes. El cantante no sólo recita un texto sino que también está presente con toda su corporalidad, ya sea porque abraza, toca a los bailarines, se interpone, recorre el escenario, se ubica de pie, de rodillas o acostado. El objetivo es dejar ver a la persona en su dolor humano y sobrehumano que genera extenuación (Godínez, 2014, p. 154).

#### - Los gestos y su fenomenología

Los gestos surgen de habilidades y capacidades que fueron desarrolladas desde muy temprana edad a partir de fuertes experiencias, por las que Bausch fue testigo de vestigios humanos que podían retratar los más profundos tormentos. Aprendió a escuchar y entender a la gente a partir de sus actitudes corporales en sus mínimos detalles. Hay en ello influjo de Antonin Artaud y de Bertolt Brecht.

#### - La repetición performática

El movimiento es llevado al límite de la repetición, que Godínez denomina como “repetición performática o dinámica” y describe como “elemento técnico que Pina exploró constantemente” y que da lugar a que haya modificaciones, pues cada decisión y procedimiento creativo estaba inmerso en la idea central de concebir el cuerpo y sus modos de aparición como medio y manifestación más genuina de emociones y contenido a expresar. El repetir permite recordar, rever, reintentar. Los cambios dinámicos, los juegos de velocidad, intensidad, duración, etc., muestran al cuerpo en su condición de modificador de la idea de historia, de portador de la experiencia que es ‘experimentada’ desde su singularidad. Se muestran comportamientos cotidianos a veces contradictorios que revelan emociones auténticas y falsas. El elemento coreográfico es utilizado en pos de revelar en escena el transcurrir de la experiencia.

La fuerza que el protagonismo de la experiencia adquiere en la escena de Bausch permite entender, también, la fuerza con la que se amplía la percepción del público en favor de una vivencia compartida por todos los participantes del hecho escénico. En este sentido, en la capacidad sensual, expresiva y perceptiva, se quiebra la división entre el hecho escénico y la vida cotidiana.

#### - Escenografía, utilería y vestuario en función del cuerpo

El vestuario, la utilería y la escenografía se desarrollan en función del cuerpo como campo de exploración y producción; lo realzan, lo estimulan en su realidad física y, por tanto, emocional; son prolongaciones de él y, a la vez, aquello que lo vuelve a ubicar en un lugar protagonista; son productores y sostenedores del tiempo y del espacio propuestos por Bausch, aquellos que propician la aparición del cuerpo y sus múltiples formas, así como también de lo que es invocado por él. Apareció así el escenario cubierto con tierra (*La consagración*

<sup>23</sup> Cf. Kay (1988, p. 11), Godínez (2014, p. 153).

de la primavera, 1976) o con hojas secas (*Barba Azul*, 1977) o con agua (*Arien*, 1979) o con cientos de claveles (1980); en *TanzabendII* (1991) hizo caer nieve; en *Palermo, Palermo* (1989) hay muro, escombros, polvo, ruido de derrumbe. Todo esto pretende potenciar lo performativo en los intérpretes y también en la audiencia y a poner en primer plano la autenticidad de la sensualidad corporal en pos del argumento.

### **Por qué proponer a Pina**

#### ***Similitudes y diferencias***

Ramsay Burt busca una base común entre las danzas europea y estadounidense y señala que Bausch y Brown tienen en común el proponer un desafío a las ideas relacionadas con la 'danza pura' y contradecir la estética convencional. Aunque señala como diversos la investigación profunda de las raíces del funcionamiento motriz en Brown y el 'esfuerzo' puesto en el espacio con recursos miméticos y dramáticos que incluyen repeticiones de acciones, en Bausch, destaca que ambas se acercan por sus procedimientos de improvisación (Burt, 2006, p. 2).

En un sentido opuesto, la búsqueda del presente trabajo está centrada en aquello que, consustancialmente a sendos procedimientos compositivos, sí pone en evidencia la divergencia entre ellos. Es relevante tener en vista la disimilitud entre hablar de fundar nuevos lazos entre el movimiento y la motivación creativa que guía el proceso compositivo, en Bausch, y hablar de un alejamiento de la tradición, en Brown, como si la motivación creativa misma fuera reemplazar los procedimientos antecesores de producción y representación escénica.

En este sentido, mientras en una tendencia se asimilaba procedimientos y resultados escénicos nuevos a raíz de dismantlar los métodos imperantes hasta ese momento, en la otra se abría la concepción de una danza que, también con incorporaciones innovadoras, se presentaba arraigada a una conciencia corporal que, a su vez, daba lugar a las diferentes formas en las que podían materializarse las motivaciones creativas de cada obra.

#### ***Diferencias entre ambos procedimientos compositivos: la veracidad del movimiento***

Si bien ambas formas ven el cuerpo y la conciencia corporal como el elemento que posibilita una liberación de los viejos modos, Rainer propone una pista importante para comprender las diferencias decisivas entre ambos procedimientos compositivos, aunque sean éstos manifestaciones de una misma inquietud artística.

Se toma como punto de partida la distinción que ella propone entre energía real y energía aparente. Ya no importa el virtuosismo técnico sino que los bailarines debían buscar un compromiso con acciones y movimientos que requiera del cuerpo una exigencia menos espectacular (Rainer, 1983, p. 3). Esto implica un dismantamiento de los lenguajes institucionalizados. La 'verdad', a través de la conciencia de la 'física', el peso y la 'des-espectacularidad' de los movimientos, se encontraba en el hecho de adjudicar a dichos lenguajes, lo vacío y el sinsentido; siendo entendible, de esta forma, lo radical y emblemático de la incorporación y utilización de actividades, tareas y acciones ordinarias, como nuevo paradigma.

La conciencia corporal, también presente en el trabajo de Bausch, estaba basada en lo que aquí se plantea como motivación creativa intencional, desde un punto de vista comunicacional; esto es, entendiendo que el 'motor' del mismo movimiento, respondiera a esa causa –emocional, narrativa, conceptual, etc.– que quisiera ser transmitida, expresada, puesta en escena. Desde este lugar, la conciencia de la 'física', lo verídico del cuerpo en escena, serían dispuestos en función de aquella motivación, desde una perspectiva 'constructiva' respecto del contenido que ha de ser expresado y no en función de la promoción de una nueva dinámica entre el espectador y la obra y de una nueva forma –'correcta'– de concebir la danza.

Si bien la obra de Bausch desafiaba las ideas convencionales relativas al significado social y cultural del cuerpo y proponía una experiencia encarnada al igual que la tendencia americana, hay una diferencia con ésta. Bausch está en medio del expresionismo temprano y el antiexpresionismo de Rainer. No es el expresionismo metafórico del cuerpo que pretende la universalidad del sentimiento, sino una experiencia física encarnada metonímicamente que pone el acento en la particularidad.

Bausch se acerca al movimiento 'metonímico' pero está entre medio de estos términos, porque sus trabajos

no implicaban la ‘obstaculización’ de ideales expresivos, incluso abiertos a metáforas; no se requería una especial relación entre sus propuestas y las formas visibles de la experiencia ordinaria, cotidiana del cuerpo, para que prevaleciera la veracidad del movimiento respecto al contenido a ser expresado, ya que, como señala Phelan “para el arte mismo de la *performance*, el referente es siempre el cuerpo agonizante y relevante del *performer*”.<sup>24</sup>

### **Una clave: la 'teatralidad' de Bausch: el valor intencional**

Se podría establecer que la forma artística creada por Bausch –congruentemente con el nombre de dicha forma: *Tanztheater*– es la teatralidad. Esto la aleja de la tendencia representada por la Judson; pero no por asumir una postura minimalista, dado que en una ‘verdadera’ obra, la apreciación estética es “un proceso instantáneo” y no una percepción “duracional”.<sup>25</sup>

Aunque eso pueda ser considerado ‘teatral’, no es la teatralidad de Bausch. Patrice Pavis, en su *Diccionario del teatro*, sostiene que la teatralidad “puede oponerse al texto dramático leído o concebido sin la representación mental de una puesta en escena”. Citando a Barthes, la teatralidad “es el teatro menos el texto, es una espesura de signos y de sensaciones que se edifica sobre el escenario a partir del argumento escrito, es una especie de percepción ecuménica de los artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge al texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior”.<sup>26</sup> No es meramente una escena espectacular e impresionante sino la enunciación teatral, la artificialidad de la representación; “la proyección en el mundo sensible de los estados y de las imágenes que constituyen sus resortes ocultos (...) la manifestación del contenido oculto, latente, donde germina soterradamente el drama”.<sup>27</sup> Por su etimología, *théatron* es “un punto de vista sobre un acontecimiento: una mirada, un ángulo de visión” (Pavis, 1998, p. 435). La teatralidad ya no aparece como una cualidad o una ‘esencia’ inherente a un texto, sino como una utilización pragmática de la herramienta escénica, de modo tal que los componentes de la representación se valoren recíprocamente y hagan estallar la linealidad del texto y de la palabra.

Todo teatro supone un espacio donde se representa, uno desde donde se puede mirar, un(os) actor(es), espectadores, una ficción opuesta a la realidad y una comunicación entre actor y público. La diferencia entre la tendencia representada por Bausch y la representada por la Judson esté basada en el valor de la teatralidad. No se quiere aquí abrir debate respecto a los géneros escénicos en los que pueden estar incluidas ambas tendencias ni analizar características de aquellos géneros posibles, sino proponer la disimilitud en torno a la virtud teatral con la cual eran abordadas las obras de Pina, desde la concepción del movimiento mismo. Se entiende, así, que lo intrínseco de esta tendencia no está presente en la exhibición e instrucción de los nuevos procedimientos y recursos creativos y de la nueva dinámica en la que se relacionan todos aquellos que participen del hecho escénico, sino en el impulso intencional que, a través de aquellos procedimientos, recursos y dinámicas –a través del propio movimiento– manifiesta el contenido a ser expresado. A partir de este contenido se ‘edifica sobre el escenario’ la ‘espesura de signos y sensaciones’ y que entran en vigor ‘los artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces’. Independientemente de que en la tendencia de la Judson exista la significación inherente a la corporalidad presente en escena y a la declaración política o ideológica que el desmantelamiento de lenguajes y métodos precedentes conlleva, la significación en Bausch estaría configurada desde una perspectiva afirmativa y a partir de lo preconcebido, del punto inicial creativo por el cual se desprenden los procesos compositivos.

Por eso se establece, aquí, que la teatralidad presente en las obras de Bausch marca la diferencia primordial en este cotejo, porque éstas son abordadas como ‘la proyección en el mundo sensible de los estados y de las imágenes que constituyen sus resortes ocultos’; son ‘la manifestación del contenido oculto, latente’, de la

<sup>24</sup> Peggy Phelan, *Unmarked; The Politics of Performance*, New York-London, Routledge, 1993, p.150. Como se citó en Burt (2006, p. 15).

<sup>25</sup> Cf. Michael Fried, "Art and objecthood", en Gregory Battcock ed. *Minimal Art: A Critical Anthology*, London, Studio Vista, 1969, p. 144; como se citó en Burt (2006, p. 10). La cualidad duracional es “el tiempo real que utiliza el peso real del cuerpo para ejecutar los movimientos indicados” Rainer (1974, p. 67); Burt (2006, p. 10).

<sup>26</sup> Barthes (1964, pp. 41-42); Pavis (1998, p. 434).

<sup>27</sup> Adamov (1964, p. 13); Pavis (1998, p. 435).

motivación misma de la obra; de modo que ‘los componentes de la representación se valoran recíprocamente’ y hacen ‘estallar’ dicha motivación.

Aunque esta motivación intencional no proponga una dirección ‘argumentativa’ lineal, aunque no sea unívoca y concreta y aunque la lectura por parte de los espectadores pueda, naturalmente, cobrar diversas interpretaciones, sí deja vislumbrar una potencia identitaria y genuina de la obra en sí. En este sentido, se podría entender que, teniendo la intención de transmitir o generar una emocionalidad específica en el espectador, entonces, desde esta tendencia compositiva, la ‘constitución de un mundo ficticio en el escenario’ y, por tanto, la ‘corriente de comunicación’ podrían alcanzar, de forma más lograda, la ‘buscada’ repercusión emocional en el espectador.

### ***El movimiento genuino por encima del género escénico***

Al haber planteado la teatralidad como principal disparidad con respecto a la tendencia previamente expuesta resulta primordial hacer hincapié en que la búsqueda concreta de procedimientos compositivos que desarrollen movimientos más genuinos respecto de la emocionalidad que se intenta expresar y generar en el espectador no está sujeta necesariamente a determinados géneros o tipos de espectáculos escénicos.

La misma Bausch decía “yo no creo estar dentro de una categoría; yo no quiero estar dentro de una categoría [...] ¿Teatro o danza? He aquí una pregunta que, a decir verdad, yo no me hago nunca”.<sup>28</sup> En este sentido, la amalgama entre danza y teatro se configura con la inclusión “de ese teatro que, desde los aportes de Antonin Artaud en la década de 1930, viene proponiendo una ‘teatralidad energética’. Teatralidad que no se apoya, en forma excluyente, en los mecanismos de desplazamiento y sustitución sino también –y sobre todo– en una energética del cuerpo del actor, de la voz concebida también como energética corporal más que como elemento transmisor de un sentido primordial dado por la articulación del lenguaje hablado” (Lábatte, 2006, p. 19).

Esta modalidad aspira a una producción escénica en donde “los materiales de la escena” son “trabajados más por las sensaciones y asociaciones que desencadenan que por los significados que instalan” (Lábatte, 2006, p. 19). Implica la presencialidad ineludible del cuerpo en escena, la reintroducción del relato y su reinserción en la producción de sentido; hay así un ‘relato coreográfico’ en el que el sentido se organiza mediante fragmentos y repeticiones, instalado en el cuerpo y en la historia de vida de cada intérprete. Esto deja aparecer “una realidad múltiple de especificidad difusa” (Lábatte, 2006, p. 19).

Si las obras de teatro-danza parten de un texto escrito con anterioridad, ese texto funciona, generalmente, como un elemento ‘provocador’, como una fuente de inspiración más entre otras y como punto de partida para la creación escénica, rescatando reflexiones, historias, fragmentos, caracteres, tonos, relaciones, imágenes, estructuras, referencias ajenas a la danza, que se tornan materialidad escénica (Lábatte, 2006, p. 36).

Lábatte explica que la coreógrafa “se ha liberado de la obligación de ‘interpretar libretos’, de ‘coreografiar material’, de ‘traducir música al movimiento’ para tratar directamente con energías físicas y contar sus historias como una historia del cuerpo” (2006, p. 45). Se deja de lado la literatura para desarrollar posibilidades físicas miméticas y gestuales, de modo tal que el teatro de movimiento es una comunicación de los sentidos. Las escenas se asocian libremente, hay quiebre de la continuidad de la trama, se abandona la ‘psicología del personaje’, no hay causalidad ni significado definido ni coherencia.

En la perspectiva planteada en este trabajo, resulta imprescindible apartarse de los rótulos absolutos de los géneros, así como de la correlación rígida entre determinados géneros y específicos procesos de composición. Bajo esta consideración –y atendiendo a la hibridación generalizada que caracteriza las producciones escénicas contemporáneas– se descartan posturas arbitrarias. Se rechaza, por ejemplo, la contraposición directa entre la danza-teatro y sus procedimientos para abordar el movimiento y la posibilidad de crear un sentido más encauzado; del mismo modo, se desestima la oposición entre otros géneros con bases argumentativas más concretas y la viabilidad de desplegar un proceso signifiicante. En consecuencia, se cuestiona la noción según

---

<sup>28</sup> Entrevista con la crítica y periodista Leonetta Bentivoglio; dichos que fueron incorporados al libro *Danza contemporánea y teatralidad*, de Michele Febvre.

la cual las obras configuradas a partir de una linealidad argumental impedirían el “ida y vuelta constante entre sensación y sentido”, así como el desarrollo de cualidades alegóricas, simbólicas o metafóricas que amplían y profundizan las interpretaciones posibles.

Se reafirma, en este marco, la fuerza del movimiento como unidad de sentido: no solo aquel derivado de la presencia corporal inherente, sino también el intencionado, ya sea a partir de un patrón mínimo de movimiento o mediante una explicitud mayor o menor. De ello se desprende la consideración de la composición coreográfica en su totalidad como portadora de sentido.

En este contexto, se busca visibilizar que el abordaje propuesto por Pina Bausch puede aplicarse a composiciones de cualquier género, independientemente de la relación establecida entre la expresión y comunicación del movimiento y el sentido global de la obra. Ello resulta pertinente incluso en el teatro musical, formato en el que se inscribe la experimentación coreográfica del presente estudio, en tanto el trabajo escénico se aborda como un número musical: con una acción dramática que, a su vez, se integra al desarrollo narrativo de la obra.

La fuerza de la contraposición de tendencias compositivas que este trabajo procura mostrar se sustenta en distinguir, dentro de las motivaciones del movimiento creado, entre la carga intencionalmente expresiva —de orden comunicacional, orientada a transmitir un contenido o fuente emocional— y aquella otra que, reconociendo el riesgo de un “efecto absorbente” de la expresión o representación, privilegia la innovación, la exploración de nuevos recursos y la indagación sobre el propio médium. Esta última se orienta, así, hacia una ruptura explícita con los modos de producción y representación hasta entonces vigentes y legitimados.

En consecuencia, se sostiene que el procedimiento coreográfico basado en el abordaje compositivo de Pina Bausch —es decir, la motivación intencional con la que se concibe el movimiento— resulta más funcional para la generación de determinadas emocionalidades en el espectador, en virtud de la significación que organiza dicho movimiento, independientemente de que esta significación se integre o no en una linealidad narrativa.

El enfoque compositivo inspirado en Pina Bausch demuestra que el movimiento, concebido como portador de sentido en sí mismo, trasciende los límites de los géneros y formatos escénicos. Su fuerza radica en articular emocionalidad e innovación sin depender de estructuras narrativas lineales, consolidando así una vía creativa abierta a la hibridación y a la generación de múltiples interpretaciones en el espectador.

**Contribución de autoría:**

Cecilia Mariana Cavallero es responsable de la redacción, revisión y versión final del artículo.

**Potenciales conflictos de interés:**

Ninguno.

**Financiamiento:**

Autofinanciado.

## Referencias

- Aristóteles (1974) *Poética*. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Gredos.
- Banes, S. (1987) *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*. Wesleyan University Press.
- Burt, R. (2006) *Judson Dance Theater. Performative traces*. Routledge, London y New York.
- Darwin, C. (1902) *La expresión de las emociones en el hombre y en los animales*. Valencia. F. Sempere y C.<sup>a</sup> Editores.
- Freud, S. (1919) *Lo siniestro*. Apud librodot.com. <https://www.ucm.es/docs>.
- Godínez Rivas, G. (2014) *Cuerpo: efectos escénicos y literarios*. Pina Bausch. Tesis doctoral. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Departamento de Filología Española, Clásica y Árabe. Programa de Literatura y Teoría de la Literatura.
- Goleman, D. (2006) *Inteligencia social, La nueva ciencia para mejorar las relaciones humanas*. Editorial Planeta Mexicana, S.A. de C.V.
- Greenberg, C. (2006) *La pintura moderna y otros ensayos*. Edición de Félix Fanés. Ed. Siruela S.A.
- Hernández Sampieri, R., y otros. (2014). *Metodología de la Investigación*. Mc Graw Hill (Sexta Edición).
- Lábatte, B. (2006) “Teatro-danza, los pensamientos y las prácticas”. En *Cuadernos de Picadero*, Año 3-nº10/ Septiembre 2006.
- Martin, J. (1983) “Danza como un medio de comunicación”, en R. Copeland y M. Cohen (Eds.), *What is dance? Readings In Theory And Criticism*. Oxford University Press.
- Pastor Prada, R. (2017) “Pina Bausch. Lo que el cuerpo sabe de la guerra y otros desastres”. En *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación para inclusión social* 12, pp. 207-217. Ediciones Complutense.
- Pavis, P. (1998) *Diccionario del teatro*. Traducción de Jaume Melendres. Ed. Paidós Ibérica, S.A.
- Planella, J. y Jiménez, J. (2019) “Gramáticas de un mundo sensible. De corpógrafos y corpografías”. En *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 24(87), pp. 16-26.
- Rainer, Y. (1983) “Un quasi inventario de algunas tendencias ‘minimalistas’ en la cuantitativa actividad de danza minimalista en medio del exceso, o un análisis del Trío A”. En R. Copeland y M. Cohen (Eds.), *What is dance? Readings In Theory And Criticism*. Oxford University Press.
- Romilly, J. de (1971) *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*, Paris, Les Belles Lettres.
- Romilly, J. de (1980) *L'évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide*, Paris, Les Belles Lettres.
- Tambutti, S. (2008) “Itinerarios Teóricos de la Danza”. En *Aisthesis* 43, pp.11-26.
- Tambutti, S. (2017) *Itinerarios Teóricos de la Danza*. Ficha de la cátedra Historia

## Fuentes electrónicas

- Enríquez, M. (2017) “Escrituras: creatividad humana y comunicación”. Conferencia sobre narrativa de terror, curso de postgrado internacional, en FLACSO Argentina <https://www.youtube.com/watch?v=bHdM7Wq6fe4>
- Errázuriz, P. (2001). “El Rostro Siniestro de lo Familiar: Memoria y Olvido”. En *Cyber Humanitatis*. <https://cyberhumanitatis.uchile.cl/index.php/RCH/article/view/8894/8750> Filatelia cultura blog: <http://filateliacultura.blogspot.com/2018/09/104-pinabausch.html>
- Filatelia cultura blog: <http://filateliacultura.blogspot.com/2018/09/104-pina-bausch.html>

- Grazioli, G. (2020) "Mariana Enríquez: la dama argentina del terror gótico". En *Clarín. Revista Viva*. 5-01-2020 [https://www.clarin.com/viva/marianaenriquez-dama-argentina-terror-gotico\\_0\\_IS2f8Sfw.html](https://www.clarin.com/viva/marianaenriquez-dama-argentina-terror-gotico_0_IS2f8Sfw.html)
- Llorente, A. (2016) "¿Qué pasa en nuestro cerebro cuando leemos?" En BBC News Mundo. 29-08-2016. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-36960389>
- Melamed, A. F. (2016) "Las teorías de las emociones y su relación con la cognición: un análisis desde la filosofía de la mente". En *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales* 49, pp. 13-38 [fecha de consulta 22 de febrero de 2020]. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18551075001>
- Scherer, F. (2020) "Mariana Enríquez, la reina del realismo gótico". En *La Nación*. 19-1-2020. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/mariana-enriquez-reinadel-realismo-gotico-nid2324952>
- Zaragoza Bernal, J. M. (2013) "Historia de las emociones: una corriente historiográfica en expansión". En *Asclepio* 65/1: e012.