

# ‘Háptico’: una coreografía que explora las posibilidades creativas de Feldenkrais en la danza

**El desmontaje<sup>1</sup> de una obra chilena de danza contemporánea que se basó en premisas del Método Feldenkrais y su ‘continuación’ a través de laboratorios que ahondan en esa experiencia creativa, son la base de la investigación de la coreógrafa Ana Carvajal, quien está sistematizando sus hallazgos como parte de su paso por la Maestría en Investigación de la Danza en el CENIDI Danza de José Limón, México.**

## Ana Carvajal

‘Háptico’ es una obra de danza contemporánea que se estrenó a finales de 2018 en Santiago de Chile, la que corresponde a la parte final de lo que llamé la ‘Trilogía del Pequeño Placer’, un proyecto coreográfico que desarrollé a partir de ideas intuitivas acerca de la importancia del tacto en mi disciplina. Algo que, a su vez, nació bajo mi experiencia formándome como practitioner en el Método Feldenkrais (MF) en Cali Colombia, entre 2012 y 2016.

La ‘Trilogía’ incluía ‘POGO’, una coreografía con 60 bailarines en la Estación Mapocho de Santiago y un posteriormente premiado video-danza (premio del jurado a la Mejor Coreografía en el Festival Inshadows de Lisboa y premio de la audiencia «Festival Favorite», en el Festival Opine Dance Film de Estados Unidos), que exploraba el ‘toque’ en el típico baile de conciertos punk (llamado ‘pogo’); ‘Solaz’ [www.solaz.cl](http://www.solaz.cl), una experiencia online (anterior a la pandemia) que invitaba a reconocer los pequeños placeres del tacto y ‘Háptico’, una coreografía más ‘tradicional’, con cinco performers (tres bailarines: Kamille Gutiérrez, Javier Muñoz y Elizabeth Tejo, un actor: Manuel González; y una persona amateur: Teresa Díaz, quién además presenta una enfermedad a la visión llamada retinitis pigmentosa), en la que se buscaba explícitamente introducir el tacto como protagonista escénico y el MF como su principal inspiración creativa.

La metodología de creación coreográfica de ‘Háptico’ consistió en la realización de distintos ATMs por sesión, elegidos conforme los énfasis corporales que se querían explorar cada vez, para luego pasar a improvisar a partir de distintos juegos o premisas de movimiento. Cuando iban surgiendo elementos interesantes, estos se ‘fijaban’, no como estructuras rígidas, sino como un conjunto de consignas a seguir, con algunas pocas reglas, para luego improvisar sobre esas estructuras.

La decisión coreográfica más fuerte fue la de privar a los cinco performers de Háptico del sentido de la vista, en el entendido de que eso, más las ATMs que buscaban acentuar la conciencia de sus propios movimientos corporales, iba a dar como resultado un movimiento en escena

---

<sup>1</sup> Para la teórica del Teatro, Ileana Diéguez (2009), ‘desmontar’ tiene relación con el discurso filosófico de ‘deconstrucción’ derridiana. La idea es problematizar el sistema estructural de la obra creada, discutiendo su consistencia, no como mera crítica, sino para dialogar, reconstruir y analizar el proceso creativo que le dio origen.

completamente desacostumbrado -tal vez inédito- para los estándares de la danza contemporánea en Chile. Al principio esta decisión se tomó para incluir a Teresa Díaz, una performer con discapacidad visual, quien con ello quedó en igualdad de condiciones que sus colegas.

La privación de la vista (y de la palabra, como acostumbra la danza) permitió un transcurso escénico en el que los performers resolvían escenas a través de una estructura que combinaba elementos fijos e improvisación, donde el tacto se transformó en un elemento crucial. Esto, pues los esfuerzos de los performers por desenvolverse en el espacio, comunicarse y desarrollar un trabajo colectivo se convirtió en un elemento protagónico, que produjo en el público una empatía no solo teórica, sino que somática, pues se podía 'sentir' en el propio cuerpo -en especial manos y pies- lo que los intérpretes estaban tratando de resolver en escena.

La decisión me llevó también a entender (e intentar de subvertir) lo que el historiador estadounidense Martín Jay llama el 'oculocentrismo', que es la preeminencia del sentido de la vista en las artes, habiendo colonizado fuertemente la danza, al menos desde el ballet, encasillando la disciplina en las artes escénicas. Algo que antes no era así, pues la danza -un arte 'primitivo' y ritual- iba mucho más allá de lo visual, siendo lo táctil -lo háptico, en un sentido más amplio-, uno de sus elementos más característicos y olvidados.

### **La segunda vida de 'Háptico'**

'Háptico' tuvo un desarrollo 'normal' para un ciclo de vida de una obra de danza contemporánea en el subdesarrollado Chile (al menos en esa disciplina); creación, estreno, temporada y olvido. La obra -pese a ser mostrada en los importantes centros GAM (2018) y Matucana 100 (2019)-, tal vez no tuvo todo el impacto que yo esperaba, pues suponía innovaciones conceptuales relevantes tanto en el movimiento resultante como en la discusión que proponía. En cambio, tal vez, la obra se vio lenta y todo lo contrario a lo que se espera de un virtuoso 'espectáculo' de danza (nótese la etimología de esa palabra contiene 'óculo' en su sintaxis).

Es por eso que en la Maestría de Investigación de la Danza en el CENIDI Danza de José Limón, México, decidí aventurar mi investigación-creación en torno a 'Háptico' y las posibilidades creativas y de composición del Método Feldenkrais. Algo que, hasta ese momento, había sido explorado sólo de manera más o menos intuitiva.

En la elaboración del estado del arte me encontré de manera abundante con aportes del MF a la danza a nivel terapéutico y de análisis del movimiento, por lo que se ha entendido bastante como un aporte instrumental. Sin embargo, algunos creadores sí reconocen los aportes más generales de la educación somática y del MF. Es el caso de los bailarines de Judson Church en los años 60 en Manhattan, Joan Skinner, Trisha Brown y Steve Paxton, quienes se dedicaron a la experimentación en danza influenciados por la ideokinesis, la Técnica Alexander, el Método Feldenkrais, la eutonía, las artes marciales, el yoga, las danzas típicas orientales y la investigación de Laban-Bartenieff.

Fue en el programa de CENIDID de investigación-creación -una poderosa modalidad dada a los creadores, para investigar en su propia obra-, que llegué a la herramienta del 'desmontaje', lo que me permitió revisar retrospectiva y sistemáticamente el proceso de creación, con lo que me fue posible ahondar en la importancia que ahí tuvo el MF.

El desmontaje fue complementado con una serie de cuatro nuevos laboratorios que llamé 'Hapticando', los cuales buscaban profundizar y encontrar nuevos hallazgos, a partir de lo desarrollado en el desmontaje. En estos laboratorios, nuevamente fue relevante los ATMs con que se iniciaban, los cuales me llevaron a formular una nueva herramienta que llamé TOMAR (Timing, Orientación, Manipulación, Atención, Resonancia), la cual me permitió sistematizar más y analizar mejor el proceso creativo en torno al sentido háptico.

Esto se basa en la idea de Feldenkrais de que toda acción tiene un Timing, Orientación y Manipulación (TOM). A la sigla TOM, agregué los conceptos de Atención y Resonancia (TOMAR), porque creo que, al trabajar con otros, estos dos factores deben estar muy presentes, tanto para que exista diálogo.

La 'atención' es comprendida dentro de lo que la psicóloga española Soledad Ballesteros plantea como un "estado de observación y de alerta que nos permite tomar conciencia de lo que ocurre en nuestro entorno" (2000, pág. 170), mientras que 'resonancia' está en diálogo con el principio estructural de tensegridad de la arquitectura, y que el MF retoma, para explicar que los cambios que se dan en un punto de la estructura del esqueleto tienen efecto en otras de sus partes.

Es importante señalar que la manera de tocar que he puesto en práctica en los laboratorios son versiones del trabajo de IF, transferido a otro espacio y otro propósito, con la idea de acompañar el movimiento, para que otro pueda entender su propia acción. De tal modo, el toque viene a 'iluminar' el lugar que está siendo tocado para que quien ejecuta el movimiento incorpore ese lugar a su autoimagen y de esta manera complete el movimiento incluyendo más partes de sí mismo.

## **Aportes**

La principal conclusión respecto del impacto del MF en este trabajo, es que la búsqueda de una conciencia corporal más profunda y reflexiva, lleva a la creación de una atmósfera sensorial diferente. Esto, dado su énfasis es el tacto, en la que el movimiento está al servicio de la realización de tareas gozosas, como lo son los juegos, y donde desaparece o se minimiza el 'ego escénico', al no poder ver los performers el entorno que los mira.

De tal modo, surge un movimiento de una calidad y cualidades distintos al canon -a mi juicio irreflexivo- que se fue fijando en la danza contemporánea, al menos en Chile.

Cuando digo 'calidad', me refiero a un movimiento -mejor o peor- realizado en términos de eficiencia. La eficiencia está asociada a la intención del movimiento y a la cantidad de esfuerzo necesaria para realizar esa acción.

Las 'cualidades' de movimiento, por su parte, las comprendo desde lo que propone Sigurd Leeder. Son ocho y surgen a partir de la combinación de los factores; espacio, tiempo y energía. Leeder modifica los principios originales de Rudolf Laban, apartando el flujo como factor de movimiento ya que este, según él, puede aplicarse a las ocho cualidades. Este trabajo fue conservado principalmente en el Centro de Danza Espiral de Santiago de Chile, fundado por Joan Jara y Patricio Bunster, que es donde estudié mi pregrado.

De todos modos, estas discusiones en torno al canon y el oculo-centrismo de la danza contemporánea, me llevó a lo que considero son algunos aportes relevantes que estoy haciendo a la disciplina. Así, emergió un movimiento lento y sutil, lo que tiene para mí gran importancia, pues considero que son elementos centrales de mi poética como coreógrafa.

También propuse una serie de 12 herramientas creativas asociados a juegos y otros procedimientos con consignas de movimiento, lo que establece una forma de crear escenas en las que solo son fijas las consignas del 'juego' que estructuran la herramienta, dejando el resto a la improvisación, que parece ser uno de los elementos más claros de la exploración del tacto, el que siempre avanza 'improvisando'.

Por ejemplo, 'Teléfono' es un juego-herramienta nacido de la obra en el que un performer fija un movimiento, el que éste quiera, disponiendo su estructura esquelética en una posición fija, por lo general, extravagante y/o divertidas, ante lo cual un segundo performer debía explorar con sus manos la disposición esquelética de su compañero, sin ver, para luego tratar de replicar su forma. Luego el segundo performer hacía una propuesta completamente nueva, para que un tercer performer lo explore con sus manos y lo imite. Y así, hasta que el quinto performer es imitado por el primero. Este 'juego' es una adaptación al tacto de un juego llamado así en que se hace eso mismo, pero con el oído.

En este 'juego' fue relevante el MF, pues también se inspira en un ejercicio realizado en mi formación en Cali, realizado en 2012 por Angelika Feldmann -quien es trainer alemana del MF, además de bailarina, quien junto a Alan Questel fueron las personas que más impactaron mi formación en el Método-, el que consistía en imitar posiciones de compañeros con los ojos cerrados, para sensibilizar el tacto para la realización de IFs.

Si bien no considero pertinente desarrollar mayormente el concepto de 'juego' en este artículo, me parece relevante decir que una de sus grandes aportaciones es su principio de 'autorregulación', mediante el cual, yo, como coreógrafa, solo entrego condiciones para que las personas puedan moverse cómoda y creativamente en la oscuridad, y que sea a partir de ellas mismas que surjan las composiciones. Esto está inspirado en el MF, pues el protagonismo nunca es del 'terapeuta', sino de quienes están experimentando la propiocepción y el tacto.

