

Oir Lo Invisible

GARCIA-HUIDOBRO, Maria Francisca Morand¹.

¿Cómo hablar de lo que sentimos al movernos? ¿cómo transformar estas experiencias en material artístico? ¿qué emerge cuando pensamos en lo táctil como impulsor de la experiencia sensorial y el movimiento? ¿qué acontecimiento audible ocurre dentro y sobre el cuerpo cuando se mueve? ¿qué tipo de sonoridades y cómo podrían ser oídas? ¿qué imágenes y palabras surgen de estas experiencias? ¿qué narrativas emergen de la experiencia sonora y el movimiento? De estas primeras preguntas surge el proyecto “Somaestética”, cuyo proceso creativo y desarrollo se concretó en la obra de danza “InVisible”, pieza que interrelaciona danza, sonido y video. Las relaciones sensación-percepción-cuerpo-movimiento-sonido crean el engranaje dramático de InVisible, con una diversidad de materiales asociados, como movimiento danzado y sonificado, voz y texto hablado, voz-sonido y video, relatando la multiplicidad de la experiencia sentida.

1.

Titulada de Profesor Especializado en Danza de la Universidad de Chile, tiene además un M.A. en danza de American University (2001) y certificada como Analista del Movimiento en el Instituto Laban-Bartenieff de Estudios del Movimiento, en la ciudad de Nueva York. Se inicia profesionalmente como intérprete de danza contemporánea en compañías independientes de Santiago de Chile, en conjunto con su labor pedagógica. Sus áreas de interés han sido las técnicas contemporáneas, la Improvisación de Contacto y posteriormente los sistemas Somáticos aplicados a la formación de artistas de la danza, investigación que profundiza en su posgrado y en la especialización en análisis del movimiento. Comienza a desarrollarse en el campo de la creación coreográfica a partir del 2001, realizando residencias artísticas en American University y George Washington University en Estados Unidos, y principalmente en conjunto con Eduardo Osorio, con quien ha creado “Territorio Compartido” (2004, Premio Altazor 2005), “Catálogo” (Fondart 2006) e “Invisible” (Fondart 2012). Actualmente está desarrollando el proyecto interdisciplinar “Emovere”, en conjunto con el Prof. Javier Jaimovich, que interrelaciona danza, sonido, tecnología y emoción. Realiza principalmente docencia universitaria en diversas carreras de danza en Santiago y actualmente es académica del Departamento de Danza de la Universidad de Chile.

<http://www.artes.uchile.cl/portal/danza/departamento-de-danza/40945/cuerpo-academico>

<http://morandosorio.blogspot.com/>

El presente texto presenta las ideas originales que basaron el proyecto, los puntos de partida y varios procesos de desarrollo de esas ideas en la conformación de los materiales fundamentales de la obra. Los ejes temáticos que guiaron el proceso creativo, lo táctil y lo sonoro como formas de hablar del cuerpo sentido, fueron sintetizados en el concepto que dará nombre al proyecto: Somaestética, que a su vez también guiará los procesos, aproximaciones metodológicas y tomas de decisiones, lo que nos llevó a componer una obra múltiple en materiales y perspectivas, todas en torno a un eje central: la sensorialidad como conformadora de subjetividad.

Somaestética

El proyecto “Somaestética” toma como punto de partida la sensorialidad, como forma de experiencia y de construcción de sentido e identidad en el proceso de percibir y habitar el cuerpo, el movimiento y la danza. Se basa en la tensión entre la sensación subjetiva y la percepción objetiva; entre la experiencia interna y lo que se ve del cuerpo en movimiento: hacer visible lo invisible como lo ausente, lo oculto, lo no evidente, lo micro, “*lo invisible como lo cercano a nuestros cuerpos*” .

El objetivo del proyecto coreográfico fue exponer la percepción sensorial en el proceso del movimiento como uno de los elementos fundamentales de la danza. El deseo fue enfatizar y exponer estos procesos para develar lo interno del cuerpo en el habitar el movimiento, un proceso que es primordial en la danza, que la conforma sustancialmente, pero que gran parte del tiempo es obviado por el espectador quizás debido a la cantidad y variedad de elementos que confluyen en una obra. Se quiso hacer presente el cuerpo y sus sensaciones durante el movimiento y como éstas se entretujan con el pensamiento y la conformación del sentido de un sí mismo; hablar de las transformaciones internas, de los diferentes estados corporales que emergen al habitar el movimiento, poner un lente para que el espectador se enfoque en el movimiento, para que perciba kinestésicamente la relación entre lo interno y externo del cuerpo en el proceso de moverse y relacionarse con el ambiente y sí mismo.

El nombre, “Somaestética”, cita al concepto acuñado por Richard Shusterman, y se refiere al “estudio crítico y el cultivo de mejoramiento de cómo experimentamos y vivimos el cuerpo vivo (o soma) como un lugar de apreciación sensorial (estética) y de construcción creativa de la propia identidad.” (Shusterman, 2008: 1) El término de Shusterman hace directa referencia a la somática a través de una estética del uso del cuerpo. Mientras que la somática es un campo de prácticas que organizan su conocimiento en torno al cuerpo y la “experiencia vivida”, la

filosofía de Shusterman entrelaza a la somática con la estética al defender la condición somática-corporal inherente de la estética y relacionarla con la vida diaria. “El término soma indica un cuerpo vivo, sensible y emocional, más que un cuerpo puramente físico, mientras que lo estético desde Somaesthetics tiene el doble papel de enfatizar el rol perceptual del “soma” y su experiencia estética en la construcción de identidad y en la percepción de lo otro.” (Shusterman, 2008: 1)

Los sistemas somáticos, que ya tiene una historia de casi un siglo de desarrollo y como técnicas auto-reflexivas, están estructuradas para transformar la experiencia del “sí mismo” en el mundo a través de la ejercitación de la conciencia durante el proceso del movimiento. Estos sistemas y su filosofía tienen conexiones con la fenomenología, el pragmatismo y prácticas del cultivo del sí mismo en oriente, además de estar conectadas fuertemente con las nuevas teorías de las neurociencias. Estos sistemas enfatizan en los sistemas propioceptivo (percepción interna del cuerpo), kinestésico (percepción del cuerpo en el movimiento) y en el sentido háptico (combinación de la percepción táctil y kinestésica; tacto activo). Hoy en día antiguas y algunas relativamente nuevas técnicas (Feldenkrais, Técnica Alexander, Klein-Mahler, Body Mind Centering, Laban/Fundamentos Bartenieff, Rolfing), tienen una íntima relación con las prácticas de movimiento y escénicas. Estas investigaciones de carácter meditativo dan paso a una experiencia alternativa del sí mismo, no como el que comanda la acción, sino como el que observa el movimiento en el proceso.

La somática coincide con recientes estudios de las neurociencias y anteriores de la filosofía proponiendo a la percepción arraigada en los procesos sensoriales corporales como la gran constructora de la subjetividad. Los procesos somáticos se producen en una continuidad de cambio, donde el sistema nervioso y las estructuras propioceptivas, corporales viscerales y musculoesqueléticas, a través de regulaciones internas y de imágenes efímeras, van moldeando el cuerpo y al sí mismo.

El cuerpo, en el acto de percibir y moverse va generando trayectorias de significación a través de los espacios, tacto, manipulación e interacción. Dichas trayectorias o patrones significativos van variando constantemente y nos sirven para representar y expresar, creando relaciones metafóricas, que son la base del lenguaje. Éstas metáforas tienen la función de representar y proyectar las experiencias del cuerpo, por lo que la significación corporal está basada en la capacidad imaginativa (memoria, relación, reproducción) humana.

En este curso de investigaciones las percepciones de los sistemas propioceptivo, kinestésico y háptico han suscitado enorme interés por su capacidad de relacionar y organizar varios sentidos a la vez, integrando información sobre posición, movimiento, orientación con la información visual, audición y táctil para cons-

truir el sentido del propio cuerpo en el mundo. Además estos estudios han establecido que el movimiento contiene la promesa de expandir la conciencia al tener un rol tan importante en la percepción y la extracción de información del ambiente, lo que puede conducir a nuevos conocimientos y comprensión de la realidad, además de estar íntimamente conectada con el campo emocional del sistema nervioso.

Entonces “Somaesthetics” de Shusterman enriquece el campo de la estética al reclamar la experiencia vivida del cuerpo y particularmente la noción de cultivo del sí mismo a través de la atención a esta experiencia, siendo un precedente para la escenificación al aludir la importancia de la “experiencia” para producir o accionar la respuesta estética.

El Tacto Como Lo Invisible:

“movimiento que toca y movimiento que es tocado.”

(Merleau-Ponty, 1964: 314)

El primer eje temático del proyecto se fundamenta en el tacto como generador de movimiento, el percibir y moverse en una constante relación. Este sentido es fundamental en el aprendizaje somático ya que provee una sensación unificada del sujeto además de sustentar el resto de los sentidos. En la inmediatez del tacto-nunca hay “algo” entre el que toca y lo tocado, hace que el tacto sea parte inescapable de la sensibilidad humana, una forma fundamental de conocer el mundo.

La piel nos sostiene y conecta el conocimiento de nosotros mismos y de nuestro mundo; es un lugar de encuentro, borde y superficie de intercambio entre nosotros mismos y lo que nos rodea; es una ventana que deja entrar y salir el toque del mundo. Los receptores de la piel tienen la cualidad de deformarse; el contacto produce presión, la presión produce, aunque mínimamente, el fenómeno de la deformación. Entonces realmente “cedemos” al tocar el mundo, nos adaptamos para poder re-conocer desde la piel.

Recordemos que la piel no es una membrana superficial, si no que tiene densidad; que se extiende indefinidamente dentro del interior del cuerpo: esta es la razón por la cual las sensaciones táctiles se localizan unos cuantos milímetros dentro de la piel y no en su superficie. Esto es lo que permite la formación del espacio de piel máquina interior-(o materia atmosférica): una máquina interfacial situada entre un interior orgánico que tiende a desaparecer y uno exterior que tiende a ocuparlo completamente. Ahora, este espacio permite que corran libres afectos librados, así como cualquier otra materia que sea atraída por éste-pensamiento, emoción, madera, mineral, ser supernatural, ancestro: todos ellos tienden a fluir en el cuerpo del bailarín. Entonces podemos hablar sobre un cuerpo de emociones o un cuerpo de intensidades.” (Gil, 2010:101)

El conocimiento ganado por un sujeto no comienza ni termina con el discernimiento de lo que está tocando. Las deformaciones de la estructura están en el corazón del conocimiento de sí mismo como del conocimiento del mundo. El tacto “activo”, como definió el fisiólogo J. Gibson al proceso objetivo y subjetivo que se produce en el acto de tocar, provoca la experiencia atender a uno mismo mientras nos dejamos invadir por las sensaciones de lo tocado, método muy usado en los sistemas somáticos para la adquisición de conocimiento y auto-transformación.

La piel tiene directa relación con nuestro sistema nervioso, musculatura, y por lo tanto interviene en procesos conscientes e inconscientes, como la percepción de nuestro entorno así como en las sensaciones internas de nuestro cuerpo. “Se toca, se ve. Y por esto es capaz de tocar o ver algo, es decir de estar abierto a cosas en las que lee sus modificaciones. El tocarse, el verse: “conocimiento por sentimiento””. (Merleau-Ponty, 1964: 300)

Aunque la percepción por el tacto no es una emoción, produce respuestas emocionales debido a la complejidad e interrelación con otros órganos sensoriales. Entonces la piel aparece como una interfase porosa que permite fusionar lo interno con lo externo, produciendo una amplificación del cuerpo hacia el espacio, haciendo que el cuerpo se transforme en sí en espacio. El tacto, como dice Ponty, es movimiento, es transformación constante entre las estructuras del organismo y lo que toca, es el diálogo en mutación, es comunicación.

Desde el Tacto al Movimiento de Invisible

Las condiciones de la cualidad de atención y consciencia en relación a la experiencia estética que fundamenta la Somaestética fue un núcleo muy importante y punto de partida para las propuestas metodológicas que sostendrían gran parte del proceso creativo y el montaje de InVisible. Como bailarina he profundizado en los sistemas somáticos e integrado conocimientos en los procesos técnicos desde hace más de 10 años. Esta experiencia me llevó a formularme un proceso coreográfico que reconociera las percepciones del cuerpo en movimiento no solamente como una manera de buscar y desarrollar lenguaje, sino que también como hilo conductor y concepto que articulara toda la obra. ¿cómo exponer un proceso y una vivencia tan interna? ¿cómo mostrar ésta experiencia del movimiento, la kinestesia y la conciencia como experiencias fundamentales en la conformación del sí mismo? ¿qué metáforas, representaciones, creencias, emociones, estados, conocimientos objetivos sobre el cuerpo aparecen desde la experiencia somática y se

convierten en materia para la danza? ¿cómo el conocimiento somático puede llevarme a la forma? ¿cómo es esa forma? ¿cómo estructurar y exponer esta forma?...

El proyecto se inició focalizando en el tacto como generador de movimiento y relaciones. Trabajamos trayendo metodologías de sistemas somáticos a exploraciones desde premisas de improvisación, enfatizando información perceptual que emerge de dichas experiencias. Las exploraciones estaban fundadas en movimiento, imágenes y pensamiento que emerge desde experiencias principalmente hápticas basadas en percepción de diferentes estructuras y sistemas corporales, la percepción de las particularidades subjetivas del propio cuerpo y relaciones con otro cuerpo. Trabajamos pensando en la proyección energética de la piel, como una manera de relacionarnos, de comunicar y recibir, como una forma concreta pero de emociones libres de narrativa para constituir una forma propia de crear estructuras de lenguaje. “La piel posee una gran transmisión eléctrica que da paso a la “radiación”. La radiación constituye el campo eléctrico que rodea a todo cuerpo vivo... Una forma de contacto es precisamente por radiación, donde nos tornamos conscientes de la energía que irradia nuestro cuerpo... Además el contacto radiante, al ser la expansión de la consciencia de toda la piel en el espacio exterior” (Madrid 2010: 24) permite conectar nuestro cuerpo con el espacio y otros cuerpos.

La metodología usada en primera instancia consistió en atender a lo que sucede, sin juicio ni expectativas, dando paso al pensamiento asociativo, conexiones inesperadas, flujo de datos y movimiento. El proceso dio tiempo e importancia a la experiencia sensorial, estar en contacto con el cuerpo, hacer lo que intuitivamente parece más adecuado, para dar paso a un desarrollo del movimiento desde intensiones internas y subjetivas. Esta forma de trabajo está íntimamente relacionada con los procedimientos en “primera persona” de los sistemas somáticos, muy similares a procesos dancísticos basados en la improvisación y exploración individual y colectiva.

En esta sección del proceso creativo se dio espacio para discutir las experiencias desde un plano subjetivo, vivencial y en asociación con los deseos, percepciones e historia particular. A su vez en esta etapa se incorporó en momentos la escritura libre, la cual ayudó a la conciencia de la acción corporal, los pensamientos e imágenes que emergen y la recolección de una escritura que sirvió de base para los textos que se utilizaron en la obra.

Las exploraciones se basaron en la imagen “tocada” desde diferentes capas del cuerpo: piel, fascia, músculos y huesos. Nos preocupamos de las diferentes maneras de tocar, la pro-

fundidad e intención, como las diferentes “intensidades” producían experiencias corporales con matices variados que resultaban en una movilidad con cualidades particulares. Así iba a pareciendo un material corporal donde la percepción y la autopercepción confluían en el proceso y en el resultado; el acto de percibir y de moverse como parte del mismo lenguaje. Un cuerpo que bailaba, pero que se percibía en ese danzar, en el diálogo con otros cuerpos, en una modificación constante de intensidades que mantienen la atención y el cambio como premisas del movimiento. La escritura libre durante algunos ensayos nos permitió expresar y compartir percepciones internas y trabajar luego sobre ellas, unas especies de bitácoras inmediatas desde cuyas anotaciones se abrían materiales que desarrollar.²

Las intensidades también aparecieron desde las acciones, los verbos del tacto, las diferentes intensiones que tienen los más variados actos de comunicarse con otro cuerpo a través de la piel. Acariciar, rozar, abrazar, masajear, trazar, sobar, lengüetear, tantear, apretar, hacer cosquillas, estirar, aplastar, presionar, restregar, manosear, raspar, frotar, comprimir, tomar, torcer, empujar, golpear, pinchar, manipular, coger, estrujar, soltar, sacudir, encajar, rascar, machacar, calar, digitar, friccionar, pegar, doblar, pellizcar... Aparecen diferentes materiales de movimiento: gestos que nos remiten a lo concreto y cotidiano, relaciones objetuales, imágenes abstractas de un cuerpo que se expande, se distorsiona, se conmueve, que transita de objeto a sujeto.

La forma aparece, pero como conservar el acontecer es el desafío. Creamos estructuras semi-fijas para establecer secuencias que tuvieran aspectos predecibles e impredecibles a la vez; especies de sistemas dinámicos pero con ciertos límites que nos permitieran seguir profundizando en el material seleccionado. Una de esas estructuras, “el trío tacto”, se basa en una serie en orden constructivo y progresivo de relaciones de proyección

2.

Experiencia sobre movimiento desde la piel (Bitácora Francisca Morand 3/4/2012): “poros que se dilatan, decodificación del sentido, invitan a la sutileza, levedad, la transparencia de la membrana. La piel percibe como un camino de hormigas que tiene dirección y fuerza, liviana y suave. A veces complejo y envolvente, a veces directo y claro. Muchas voces susurrantes que me invitan muy sutilmente a un lugar indefinido, flotante, disperso...el calor me guía. Me silencio muscularmente, para sentir me fragilizo, toco el aire, me transparente. ¿y si tocar sobre la piel me transporta a otros lugares que no son el lugar concreto del cuerpo?”

Experiencia sobre movimiento desde la percepción de la fascia

(Bitácora Francisca Morand 5/4/2012):

“irradiación nerviosa, inundación eléctrica, presión y tensión, el movimiento recorre con rapidez, camino resbaladizo, rutas apresuradas interconectadas, a veces sin dirección, cimbreadas, temblorosas. Ansiedad, tristeza, placer, confusión, preparación, alerta, cambios sin control ni progresión.”

y respuesta de intensidades de tono corporal entre un líder y dos seguidores³. Estas estructuras se fueron configurando en núcleos organizados en torno a premisas que compusieron el material de movimiento en todo InVisible.

Cuerpo Resonante: Expresión de lo Invisible

La segunda y más compleja de las etapas del proceso creativo fue dado por el trabajo con la tecnología sonora. Esta segunda etapa fue guiada por la atención en la transformación de la percepción del cuerpo a través de la relación con el sonido (voz, sonidos del cuerpo, texto). El objetivo de este eje temático del proyecto es exponer esta multiplicidad de procesos perceptivos y sensoriales que se producen en el movimiento, principalmente durante procesos táctiles, relacionando el cuerpo en escena con otros elementos que ayuden a lograr una reconfiguración de la experiencia física y sensorial, proponiendo otros planos, interpretando, intensificando, proyectando, amplificando, contrastando, interrogando y cuestionando la realidad presentada por el cuerpo y el movimiento en escena.

La confrontación del cuerpo en movimiento con otros elementos escénicos y “nuevos medios”, da la posibilidad de la emergencia de materialidades híbridas que conformen una propuesta coreográfica que se defina por el encuentro entre varias disciplinas artísticas, pero alrededor de una problemática que es propia de la danza. El cuerpo y su sensorialidad hoy en día están fuertemente mediados, ya no nos imaginamos sin una serie de aparatos que reformulan nuestra sensorialidad y la percepción de nuestro entorno, y el arte actual reconoce las nuevas corporalidades que emergen de éstos encuentros. La percepción de lo que nos rodea mediada por la tecnología permite una conformación de un sí mismo de carácter más múltiple y rizomático, lo que fue una base importante para el proceso coreográfico.

3.

<i>Líder</i>	<i>Seguidor</i>
A Propone tonos	responde con imitación
B Propone tonos	responde con otros o contrasta
C manipula (sutilmente)	la continua o la opone
D busca apoyo o soporte	responde como soporte
E es soporte	busca apoyo o soporte

Esta estructura base es combinada en diferentes órdenes (A+B+C/B+D+E+A/B+E+C, etc.). La complejidad aparece en las diferentes elecciones, interpretaciones, y tiempos en que cada intérprete se relaciona con la ecuación dada para la improvisación. De estas exploraciones surgieron otras posibilidades que fueron integrándose a la estructura original, como: cambios de líder dentro de la estructura, separación física pero con la intención de seguir “tocando”, cambio de roles dentro de la misma estructura.

Basándose en la idea del tacto activo como generador de la materialidad fundamental del proyecto, el artista sonoro, Ariel Bustamante, compuso mecanismos desde instrumentos relativamente simples (micrófonos de contacto puestos directamente sobre la piel y conectados a sistema de micrófonos inalámbricos) que son activados por el tacto directo, posibilitando amplificar el sonido real de las acciones. Además estos micrófonos posibilitan el acceso a ciertos sonidos internos del cuerpo sin distorsiones relevantes durante el movimiento, a través de variación en la sensibilidad de los elementos electrónicos.

Los dispositivos tecnológicos propuestos por el artista sonoro construyen un “cuerpo resonante” que genera la exaltación del gesto mientras los intérpretes perciben y actúan con el sistema. La resonancia implica varios significados; desde la intensificación y alargamiento de un sonido por vibración y/o reverberación en concordancia con otros objetos o personas, como además el generar o evocar imágenes, memorias, afectos y emociones.

Es aquí que el concepto de “cuerpo resonante”, que está en el centro de esta intervención, adquiere un significado como expresión audible y manifestación de la relación entre movimiento y sensación. El sonido producido por las acciones táctiles de los intérpretes vienen del cuerpo real, una manifestación de estas acciones, una nueva organización de la percepción sensorial desarrollada a partir de la integración tecnológica.

La somaestética que sustenta el proyecto entonces se produce en varios niveles. La experiencia exaltada del movimiento sonorizado produce en los intérpretes una experiencia estética que provoca un estar completamente presente en el movimiento, una somaestética concretizada en la sonoridad de la composición de sus acciones.

Al trabajar sobre el cuerpo resonante es posible intervenirlo, renovarlo en los aspectos sensoriales y además de hacer aparecer varias dimensiones de su danza. Esta experiencia de componer sonido y movimiento a la vez permite que aparezcan los micro-movimientos con la misma fuerza que los grandes desplazamientos; produce en el intérprete una revalorización de sus sensaciones al moverse, donde cada acción de encuentro, roce y tacto tiene la misma relevancia como material expresivo.

Pero este cuerpo resonante no se crea solamente por la interacción del dispositivo y los cuerpos, si no que interviene la subjetividad del artista sonoro que va proponiendo en sincronía diferentes texturas (efectos sobre el sonido real captado) que va componiendo, mediante una sonoridad pura y austera, la sucesión de imágenes y metáforas que reconfiguran los cuerpos para el espectador. La complejidad aparece en que los micrófonos trabajan con umbrales definidos por los grados de sensibilidad dados por los programas computacionales y el

nivel de presión dado por los intérpretes. Así la composición sonora no está solamente dada por las decisiones de los intérpretes si no que en conjunto con el artista sonoro, que puede incluso proponer cuando y como aparece el sonido.

A su vez, las diferentes texturas que se componen para movimientos y situaciones específicas singularizan los diferentes momentos, aunque sean pequeños detalles. El movimiento además se diferencia por su sonorización específica, las diferentes texturas compuestas para cada momento, lo que provoca un enmarcación del movimiento para que sea mejor captado por el espectador. Estas texturas están compuestas por sonidos cercanos a lo “real” captado por los micrófonos de contacto, con distintos grados de manipulación de efectos y distorsiones. La elección de sonidos produce un campo sonoro o textura base levemente desplazada de lo real, donde las variaciones sonoras también van creando otras dimensiones que se alejan y se acercan de la corporalidad concreta presentada en InVisible.

La perfecta sincronía entre movimiento-tacto y sonido produce varios efectos en el espectador que reconfigura su percepción de lo que va ocurriendo con los cuerpos en escena. La danza que se conforma por el roce, encuentros, presiones y todas las acciones de tacto, produce un movimiento sonorizado que se extiende, se dilata hacia el espacio, creando un “otro movimiento”, uno que va “más allá” del solamente visto. Entonces esta capacidad del sonido de inundar el espacio inmaterialmente produce una imagen ampliada, proyectada del cuerpo en movimiento en esta sonorización directa de la acción.

Lo que se plantea para el espectador en InVisible es que tiene que poner en acción no simplemente una percepción óptico-visual o auditiva del sonido, si no que una mirada sinestésica, un modo de escucha, una relación activa de los sentidos. Debe configurar los cuerpos de otra manera con el fin de recibir estas señales. Aparece el ver por los oídos y escuchar el movimiento, creando una dimensión táctil del sonido. Esta experiencia táctil del sonido se acentúa además con la propuesta de intensidad, que usa principalmente énfasis en el volumen y alturas graves para producir una reverberación que alcanza a los asistentes, produciendo la experiencia somática y estética en los espectadores a través de su propio cuerpo resonante.

REFERENCIAS

GIL, José: (2009) “Paradoxical Body”. Artículo en *Planes of Composition: Dance, Theory and the Global*. Ed. André Lepecki y Jenn Joy. Seagul Books, Calcuta, India.

MADRID, Marisol del Carmen (2010): “*Investigación Teórica: Comprensión y Entendimiento Corporal en la Danza. El Testimonio del Aprendizaje*”. Tesis para optar al Título Profesional del Profesor(a) de Danza. Escuela de Danza, Universidad de Arte y Ciencias Sociales ARCIS. Santiago, Chile.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1966): “*Lo Visible y Lo Invisible*”. Ed. Seix Barral, Barcelona, España.

SHEETS-JOHNSTONE, Maxine (2009): “*The Corporeal Turn: An Interdisciplinary Reader*”. Imprint Academic, Charlottesville, VA, Estados Unidos.

SHUSTERMAN, Richard (2008): “*Body Consciousness: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*”. Cambridge University Press, NY, Estados Unidos.