

Cuerpos instituyentes. Imaginario, imagen y creación en la danza teatral contemporánea

Ana Inés Lázzaro / anineslazzaro@gmail.com

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.



Recibido: 13-03-2012 • Aceptado: 15-04-2012

Resumen

Este artículo tiene como objetivo reflexionar acerca del modo de abordar la corporalidad en la Danza Teatral Contemporánea. Entendemos al cuerpo como un aspecto crucial a la hora de concebir la danza en tanto refiere al soporte material/objetivo del lenguaje coreográfico. Desde nuestra perspectiva, el cuerpo adquiere una relevancia central no sólo por ser la materialidad de la danza sino también porque refiere a un "imaginario social instituido". Así, concebimos al cuerpo como materia simbólica, portadora de significaciones sociales. Porque la Danza Teatral Contemporánea aspira a la creación de nuevas formas y sentidos en torno a la corporalidad, decimos que, lo que se pone en escena son cuerpos otros, cuerpos polisémicos, cuerpos instituyentes. De esta manera, se evidencia que lo "instituido" no está cristalizado de una vez y para siempre, sino que es susceptible de transformaciones tanto materiales como significativas. Por último, pensar al cuerpo como una materialidad no cerrada ni clausurada es también pensar a la subjetividad de modo abierto y en constante redefinición. Para nosotros, cuerpo y sujeto no datan de instancias separadas sino que refieren a una realidad única e indisoluble.

Palabras clave: Danza Teatral Contemporánea, cuerpo, imaginario, (re)creación.

The objective of this article is to think about the conceptions of corporality on Contemporary Theatrical Dance. We understand body is crucial in the art of dance since it refers to the material aspect of its language. From our perspective, the body acquires a main importance not only as the materiality of dance but also because it is an "instituted social imaginary". In this sense, we conceive body as a symbol that carries social meanings. Because Contemporary Theatrical Dance aims to create new forms and meanings around corporality, we state that it presents instituting bodies. What this shows is that the "instituted" is not crystallized once and for ever but is capable of material and significative transformations. Finally, we think that assuming the body as an open and endless materiality is to conceive subjectivity in the same way. From our view, body and subjectivity are not separated instances but a single inseparable reality.

Key words: Contemporary Theatrical Dance, body, imaginary, (re)creation.

Abstract

La Danza Teatral Contemporánea y sus imaginarios centrales

Este artículo propone una reflexión acerca de cómo se concibe la corporalidad en la Danza Teatral Contemporánea. Esta problemática ha sido y es discutida ampliamente, mas esto no debe impedir nuevos abordajes sobre la misma pues la cuestión sobre el cuerpo en la danza es, sencillamente, inacabada e inagotable.

Para ubicarnos brevemente, con Danza Teatral Contemporánea nos referimos a aquellas puestas en escenas, es decir, construcciones espacio-temporales que, basándose en el lenguaje del *cuerpo en movimiento*, se dirigen a un público presente. De aquí el calificativo “Teatral”, el cual hace alusión a una danza concebida *en y para* el escenario, esto es en tanto espectáculo para ser visto por otros. Por ello, consideramos la obra de danza como fenómeno discursivo. Asimismo, si bien se trata de un fenómeno de comunicación, refiere un lenguaje que no se basa en la palabra, en lo verbal escapando así, como aclara Beatriz Lábatte (2006), a la “lógica logocéntrica” y al “imperio del significado”.

Definimos al arte coreográfico como lenguaje artístico específico que se basa en el *cuerpo en movimiento*. En este sentido, alude a un lenguaje cuyo soporte material es el cuerpo, la corporalidad del sujeto danzante.

Por otra parte, hablar de *movimiento* implica hablar de un cuer-

po trasladándose en el espacio y en el tiempo. De esta manera, instamos considerar al cuerpo, espacio y tiempo como los tres aspectos materiales, formales y sensibles que constituyen y definen el lenguaje danzario.

Por cuestiones de extensión, en este artículo adentraremos con más detenimiento en uno de estos aspectos, quizás el más aprehensible, a saber: el cuerpo. Si bien cuerpo, espacio y tiempo constituyen una manifestación única e indisoluble, proponemos tal división en tanto apreciación de tipo analítica y no como una realidad observable en el orden de los hechos.

Re-creando: la constitución del lenguaje corporal en la danza

Para dar cuenta y entender más profundamente *qué* es la danza y *qué* es lo que se *crea* mediante la misma, debemos considerar al cuerpo como materialidad del lenguaje danzario en una dimensión no sólo formal sino también social. De esta manera, siguiendo a Castoriadis (1999) concebimos al cuerpo como “imaginario social instituido”, es decir, como formación simbólica portadora de representaciones y significados socialmente compartidos.

Referirnos al cuerpo no como una entidad meramente natural-física o biológicamente dada-sino símbolo convenido socialmente nos permite abordar la problemática de la danza como



una instancia fuertemente sociológica y no exclusivamente estética. O mejor dicho, nos permite situar la cuestión estética (de la forma, del dar forma) en profunda relación con la sociedad en que tal práctica se halla inserta.

Entonces, si consideramos a la danza como lenguaje del *cuerpo en movimiento*, siendo el cuerpo el soporte material/objetivo de este lenguaje; y estimamos a la corporalidad como un “imaginario social instituido”, -como símbolo compartido colectivamente-; podemos comenzar a entrelazar con qué cuestiones se enfrenta el coreógrafo a la hora de crear en danza y de crear *su* danza.

Es necesario hacer otra aclaración: en el quehacer dancístico no sólo se trabaja con la corporalidad en tanto instancia material y simbólica cotidiana, es decir, definida por el contexto sociohistórico en cuestión. El cuerpo tiene también su propia definición dentro de la esfera dancística, en tanto la Danza es una Institución dentro del campo general del Arte, con sus leyes y reglas específicas, con su historia y sus definiciones canónicas. Ejemplo de ellos son las técnicas corporales (como la danza Clásica, Moderna, Release, entre muchas otras) como parte innegable dentro del arte coreográfico y lo que cada una de estas propuestas implica a la hora de concebir la corporalidad.

De este modo, el artista aborda el proceso creativo teniendo como base una plataforma solidificada en varios aspectos, pues el “objeto” para su creación ya se encuentra instituido, tanto artística como socialmente. No obstante, tales definiciones serán, en la Danza Teatral Contemporánea, condicionamientos inevitables y necesarios pero no determinantes absolutos.

La creación de imágenes/ figuras/ formas

En primer lugar, es importante aclarar que las obras de Danza Teatral Contemporánea no proponen un lenguaje corporal que se ajuste a una técnica de movimiento específica. Aún sirviéndose y valiéndose de las técnicas corporales consagradas, estéticas y estilos ya existentes, el lenguaje corporal que

se formaliza (la forma que adquiere la danza) no se corresponde a un código dancístico predeterminado.

En este sentido, el lenguaje creado en y a través de la Danza Teatral Contemporánea supone la emergencia de imágenes/figuras/formas novedosas. Ahora, ¿Cómo se lleva a cabo este proceso de constitución de un *nuevo* lenguaje corporal? ¿Cuál es el procedimiento que conduce a “suspensión” de lo instituido para dar lugar a la aparición de nuevas imágenes/figuras/formas corporales en movimiento?

Uno de los recursos mayoritariamente utilizado para la creación de materiales (1) en el lenguaje coreográfico es la improvisación: proceso en y desde el cual emergen figuras kinéticas (2) imprevistas, formas de movimientos impensadas.

Haciendo una suerte de analogía con el lenguaje verbal se podría decir que lo que se crea, a partir de las improvisaciones, es el “vocabulario” mismo del lenguaje danzado. Las improvisaciones suponen una instancia metodológica netamente vivencial en la cual el bailarín realiza un ejercicio de auto-extrañamiento respecto del lenguaje corporal propio (tanto del cotidiano, como del adquirido mediante la formación técnica).

Las improvisaciones pueden generarse a partir de una diversidad de pautas, pues improvisar en danza es precisamente: poner al cuerpo en movimiento a partir de algún estímulo guía. El mismo será una elección del mismo coreógrafo y estará vinculado a sus objetivos, deseos, intereses, gustos, etc. De este modo, el artista puede y debe estipular previamente aquello que dispare y guíe el ejercicio mas lo que no puede saber de antemano es *qué* surgirá a partir de la improvisación. Se trata justamente de eso, de permitir al bailarín liberar el movimiento, soltarlo, permitiendo su flujo espontáneo a partir de pautas que operan como guías para la acción, pero no la determinan.

Si bien uno de los objetivos de la improvisación es “extrañar” al cuerpo y a los movimientos de los esquemas habituales y cotidianos, tal extrañamiento nunca ha de lograrse por completo ya que esto requeriría alcanzar una total abstracción de la corporalidad. Más bien, improvisar implica dislocar la configuración corporal canónica y las pautas de mo-

vimiento convencionales, para permitir la aparición de lo diferente, de lo impensado e impredecible, incluso para el mismo bailarín.

Esta suerte de liberación corporal conlleva inevitablemente una situación en la cual toda la subjetividad se compromete. Más que en ningún otro momento del proceso creativo, tiene lugar la aparición de la *pulsión*: lo inconsciente irrumpe, emerge y se hace visible dando lugar a nuevas e inesperadas formas de mover el cuerpo y de organizarlo.

Esto no implica un total abandono sobre el flujo del movimiento corporal. Por el contrario, se trata de una nueva búsqueda sobre la corporalidad como material que constituye el lenguaje danzario. Las improvisaciones suponen la búsqueda y pretensión de poner entre paréntesis lo dado, lo normal y reglado para lo cual se vuelve necesaria la suspensión del pensamiento racional como guía de la acción y de la conducta. Pues abandonar la especulación racional es condición necesaria para dar lugar a la emergencia de la dimensión inconsciente del sujeto.

Raymundo Mier arroja luz sobre este asunto al hablar de la aparición de “lo pulsional en el dominio simbólico”. El autor plantea que:

...la pulsión establece la posibilidad de representar los patrones de comportamiento energético del cuerpo que, a su vez, se orientan según los cauces establecidos por la disposición psíquica. Así, al transitar al orden de la representación, la calidad energética queda sometida a los ordenamientos simbólicos, aunque es irreductible a ellos; los trastoca, los desborda, los fragmenta, los torna opacos: juego de signos, composición inaudita de significantes y significados articulado en composiciones puramente relacionales. La pulsión como objetivación en el dominio simbólico de lo energético. (...) La modalidad de construir el significado como creación no es ajena a la estructura pulsional que orienta el impulso de la representación al objeto; surge con ello la fuerza perturbadora del deseo expresada en el dominio simbólico pero ajena a su regulación y abierta a mutaciones y

a dislocamientos cambiantes, inauditos, imposibles de anticipar. (Mier, 2008: 103).

Sería ingenuo, de todos modos, postular que improvisar implica una liberación absoluta de todo dominio simbólico. Se trata más bien de una apertura por parte del bailarín a su propio deseo, a su pulsión, pero nunca la abolición total del régimen simbólico, de su consciencia, su pensamiento y menos aún, de su subjetividad instituida.

En pocas palabras, improvisar en danza significa permitir un rango de libertad al *cuerpo en movimiento* e impulsar al bailarín a un estado de extrañeza de su corporalidad con respecto a la vida cotidiana, como así también al canon dancístico.

El procedimiento de la improvisación permite al artista dar a luz a formas kinéticas no especuladas racionalmente. No obstante, una vez obtenido los primeros materiales (el llamado “vocabulario”) para crear el lenguaje danzario, el coreógrafo se zambullirá en un proceso cada vez más signado por la intelección.

En primer lugar porque, para hacer uso e intervenir sobre los materiales kinéticos creados, el bailarín debe observarse a sí mismo, observar su propia producción como algo fuera de él –que no es él-, para lo cual es sumamente necesario generar un distanciamiento del “producto”.

En esta nueva instancia -más analítica- el artista dispondrá de modo consciente y deliberado de los materiales kinéticos surgidos, trabajándolos desde diversas perspectivas: espacialmente, temporalmente, desentrañando sus mecanismos físicos, alterando dinámicas, velocidades, calidades de movimiento, reconociendo aquellas remisiones significativas que tal o cual movimiento conlleva, etc.

Lo que se va delineando es un proceso de reflexión sobre el lenguaje corporal y con ello sobre la corporalidad. Por esta razón, la vuelta reflexiva sobre el movimiento creado es, de algún modo, una vuelta sobre la subjetividad que lo produjo.

Es importante acentuar que el distanciamiento que lleva a cabo el bailarín en relación a su danza no puede ser nunca plenamente logrado, lo que tampoco implica que el mismo se encuentre alienado en su

propio quehacer. Se trata más bien de un proceso de ida y vuelta entre el hacer –la danza- y la observación/autobservación.

La coincidencia entre el instrumento y el instrumentador que caracteriza a este lenguaje (el cuerpo: como soporte material de la danza y también de la subjetividad), hace del trabajo colectivo una instancia sumamente necesaria en el proceso creativo. Por esto, uno de los modos de autoobservación es a partir de la mirada del otro, un otro cuyo punto de vista sea capaz de recrear la imagen que el bailarín está creando y proyectando en y a través de la danza, en pos de devolvérsela interpretada.

En las etapas finales de la composición y estructuración de una obra -como discurso dirigido a los espectadores- el proceso va adquiriendo un tinte más racional y reflexivo, pues se trata de crear un sistema de relación entre elementos que contenga una coherencia propia. En esta fase, el coreógrafo sitúa su atención en la puesta en escena, teniendo en cuenta la presencia de ese otro que es el público y a quien la obra se presenta como instancia para la construcción de sentidos. De aquí que, tanto *lo otro* (lo no conocido) como *el otro* (como subjetividad), sean partes constitutivas del lenguaje coreográfico.

La imagen/ figura/ forma como creación

¿Qué es, pues, la danza? ¿Es un medio material –un lenguaje- a partir del cual se crean imágenes/ figuras/formas? ¿Es vehículo y puesta en escena de imaginarios compartidos? ¿Es un discurso propuesto en aras de producir significaciones?

Si se permite la ambigüedad, es algo de esto, pero no sólo esto.

Más aún, la Danza Teatral Contemporánea no se propone como ‘medio de...’ otra realidad -material o ideal- y a la cual representa más o menos fielmente, sino que ella misma es *lo* creado. La danza es un hacer que se hace a si mismo y se rehace en su propio devenir. “Waldeen pensó a la danza como una ‘imagen de creación continua’ No un hecho, sino un *hacer* que es un *hacer-se*” (Rosales, 2007: 14). Bajo estas consideraciones es pertinente decir que, en la

Danza Teatral Contemporánea, proceso y producto, medio y fin, instrumento e instrumentador, son instancias coincidentes e indivisibles. La danza es el medio -el lenguaje- y el fin (el sentido). Una danza en la que imagen y concepto no tienen una frontera definida. De este modo, podría decirse la danza no crea (otra cosa), sino que ella misma es creación, ella misma es el continuum de imágenes/figuras: la composición material de formas en movimiento.

Por otra parte, la Danza Teatral como instancia de representación dada a la expectación, refiere a un acontecimiento eminentemente visual. En esto, se considera oportuno retomar la afirmación que la filósofa de arte, Susanne Langer, realizara respecto de la danza:

La danza es una apariencia; o si ustedes prefieren, una aparición. Surge de lo que hacen los bailarines, pero es algo diferente. Al contemplar un baile, ustedes no ven físicamente lo que está ante ustedes, esto es, las personas que correatan o contorsionan sus cuerpos. Lo que ustedes ven es un despliegue de fuerzas en interacción, (...) Pero estas fuerzas que parecen actuar en la danza no son las fuerzas físicas de los músculos del bailarín, las cuales en realidad son causa de los movimientos que tienen lugar. Estas fuerzas son creadas para nuestra percepción; y sólo para ella existen. (...) Lo que los bailarines crean es una danza y una danza es una aparición de poderes activos, una imagen dinámica. Todo cuanto un bailarín hace realmente sirve para crear lo que vemos efectivamente, pero lo que vemos efectivamente constituye una entidad virtual (Langer, 1966: 13).

Por su parte, la autora no opone lo virtual a lo real. Para ella, la virtualidad es una realidad, pero sólo es visible, perceptible pero no es tangible del mismo modo que lo es un “objeto”. Continúa diciendo que las realidades físicas tales como el cuerpo, la fuerza y el control muscular, el lugar, la fuerza de gravedad, así como otros elementos como la luz, el sonido o las cosas (objetos utilizados), están dadas. Todo esto es

real, existe materialmente. Pero en la danza, estas realidades físicas desaparecen como tales.

Lo que vemos, oímos y sentimos son las realidades virtuales, las fuerzas motoras de la danza, los aparentes centros de poder y sus emanaciones, sus conflictos y resoluciones, su elevación y declinación, su vida rítmica. Estos son los elementos de la aparición creada, los cuales por su parte no son dados físicamente, sino creados artísticamente (Langer, 1966: 14).

Por esta razón, pensamos la danza como *flujo* de representaciones: un fluir continuo de imágenes/preceptos, que necesitan de una ordenación para ser/existir, pero que en su fundamento contiene la maleabilidad de tal ordenación.

Virtual y real. La recreación de la imagen corporal

Si queremos entender cómo y porqué la Danza Teatral Contemporánea disloca los imaginarios instituidos del cuerpo - y por ello, del sujeto- es menester tener en cuenta que el cuerpo, en la danza, deviene un “objeto” recreado artísticamente.

El cuerpo que danza, es un cuerpo poético, metafórico. En este sentido, y en referencia a lo anteriormente postulado, lo que la danza *crea* (es) en la escena son *imágenes corporales*; las cuales -en tanto formas significantes- comportan imaginarios sociales compartidos.

El cuerpo entrama una realidad organiza con un doble imaginario: individual y social, y se presenta como una red de significaciones múltiples sobre las que se construye la identidad. Así podemos observar de qué manera el cuerpo se convierte en un espacio –que deviene en imagen- construido por encima de su realidad anatómica. La realidad del cuerpo se presenta en cada cultura como una construcción donde se encarnan los valores y normativas vigentes, que regulan los comportamientos de los individuos. Estas ‘reglas de juego’ presentan

a su vez múltiples maneras de ser jugadas en los que podíamos llamar ‘la pequeña escena’ de las historias individuales comprendidas por las interacciones y los vínculos interpersonales, dándole a esta faz de la construcción un rasgo relacional (Guido, 2006: 36).

Por otra parte, la obra de danza no sólo pone en escena cuerpos –imágenes corporales- sino que propone cuerpos en relación: ya se trate de vínculos entre los bailarines, como así también de éstos con el público. Así, las relaciones intersubjetivas, en las cuales la cuestión espacial -distribución en el espacio, distancia, proximidad- juegan un rol fundamental. Es a partir de estas relaciones corporales, espaciotemporales que se va tejiendo el relato coreográfico, un relato eminentemente relacional y por ello, social.

Ahora, insistimos ¿de qué manera la Danza Teatral Contemporánea suspende los imaginarios instituidos y organización canónica/normal del cuerpo? ¿De qué manera el lenguaje de la danza propone imágenes corporales *otras* que las habituales?

Ya hemos referido al recurso de la improvisación como una instancia a partir de la cual el bailarín se sumerge en un estado de auto-extrañamiento y suspensión de su cotidianeidad.

Un proceso que va desde el cuerpo instituido hacia el cuerpo instituyente.

La imagen –corporal- acoge, acumula, multiplica, descifra, oculta, visibiliza en códigos aquellos que el movimiento deja aparecer o esconde. La imagen captura. Hace presente una realidad corporal que suele ‘desentonar’ con la materialidad biológica. De allí que distorsione, falsee, reprima, magnifique en formas aquello que el capturado. La imagen es ficcionalidad corporal y es por esto que es cuerpo, no distancia del mismo. Sólo porque es imagen comunicable es que el cuerpo, en su materialidad, es humano (Matoso, 2006: 20).

Es en y a través del *movimiento* como lenguaje formal, que el cuerpo deviene poético, que se crean y recrean las imágenes corporales. De este modo, el

cuerpo -soporte material de la danza y del sujeto- no es nunca una materia unitaria y fija.

...el soporte de esta unión del sujeto y del no-sujeto en el sujeto, el gozne de esta articulación de sí y del otro, es el cuerpo: esa estructura 'material' con un sentido virtual en su seno. El cuerpo que no es alienación sino participación en el mundo y en el sentido, ligazón y movilidad, preconstitución de un universo de significaciones antes de cualquier pensamiento reflejo (Castoriadis, 1999: 181).

En consonancia con lo planteado por Castoriadis en relación al cuerpo, la Danza Teatral Contemporánea se aleja de toda idea de cuerpo natural e identitario -cuya organización es inmutable- e incluso del cuerpo como expresión de la individualidad como identidad única y presencia plena. El cuerpo es creación y recreación social. Toda organización corporal instituida es una cristalización imaginaria entre otras, abierta por doquier y dispuesta nuevas estructuraciones. Por este motivo, en el fundamento de toda corporalidad se halla la indeterminación esencial, es decir, su fondo es un no-fondo. Una identidad necesaria pero provisoria.

El sujeto no puede comprenderse a la luz de una identidad yoica unitaria. Más bien, en el proceso de la acción social se revela como desestructuración de toda identidad personal. El sujeto emerge como el desenlace de esa desestructuración personal al mismo tiempo que se asume también en su condición de un proceso permanente e inacabado de estructuración a partir de la aprensión de la dinámica pulsional. Esto sugiere que se considera a la acción como una praxis. La praxis surgida como modalidad de la significación, como lugar de acontecimiento del sentido (Mier, 2008: 98).

El cuerpo es lo que es, se mueve y actúa según del modo en que está socialmente organizado, en tanto es instituido de esa manera -y no de otra- por lo histórico social. Pues como dijimos, el cuerpo -como

soporte del individuo- no es sólo un organismo viviente, una mera identidad natural sino también un entramado simbólico socialmente instituido. Como dice Castoriadis, el individuo es una "fabricación social".

Por supuesto, esta organización social que el cuerpo es se apoya *en* y tiene como condicionamiento su realidad biológica, la cual no puede ser completamente ignorada pues todo y cualquier simbolismo acerca de lo corporal ha de ser construido a partir de este determinante primero. No obstante, lo que se destituye a partir de esta nueva presentación del cuerpo en la danza es la idea de una subjetividad entendida de modo rígido e inmutable. Si el cuerpo es otro (o se concibe de un modo otro), el sujeto ¿sigue siendo el mismo?

En suma, la Danza Teatral Contemporánea es un hacer artístico que juega con estos límites: el cuerpo como entidad biológica, el cuerpo como símbolo, como forma imaginaria instituida, pero susceptible de nuevas formaciones: por esto, el cuerpo instituyente.

Por otro lado, como hemos visto, el bailarín se halla sujeto a otro tipo de estructuración de lo corporal: la formación técnica, que aunque no sea socialmente generalizada no deja de ser instituida. En la incorporación de la técnica corporal el bailarín estructura, recon-forma su corporalidad y sus movimientos. Sin ir más lejos, la formación técnica es un recurso esencial del bailarín, dado que posibilita un mayor autoconocimiento del cuerpo, de sus mecanismos, generando una mayor autoconsciencia y control.

El entrenamiento corporal específico -casi siempre muy riguroso y disciplinado-, lejos de constreñir y limitar al bailarín a la ejecución de un estilo o código determinado, debe permitirle ampliar su posibilidad y capacidad de moverse. Sin embargo, no siempre sucede así y, en muchos casos, la creación de coreografías deviene en la reproducción (repetición) de técnicas dancísticas ya consagradas y estilos de movimientos predeterminados.

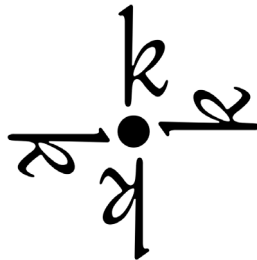
Por esta razón, en la Danza Teatral Contemporánea, no sólo se da la búsqueda de suspensión de la corporalidad instituida socialmente sino también de las distintas técnicas/códigos dancísticos aprehendidos por el bailarín y que estructuran su corporalidad y movimiento.

Se trata de trabajar con la técnica, pero más allá de la técnica.

Entonces, ¿qué cuerpo propone la Danza Teatral Contemporánea? ¿Cómo lo ordena o reconfigura a partir del lenguaje del movimiento?

Buscando siempre distanciarse y aún así, nunca pudiendo negarse, la Danza Teatral Contemporánea crea cuerpos dentro –y fuera- del cuerpo. Hace

coexistir una subjetividad cotidiana con una extraordinaria. De esta manera, lo que se pone en evidencia son los múltiples pliegues de la subjetividad, los modos diversos y plurales de *ser* que conviven en el sujeto, rompiendo con toda idea de identidad cerrada, identidad de si mismo consigo mismo, hecha de una vez y para siempre.



Notas.

1. Se consideran “materiales” de la danza a las distintas formas y secuencias de movimiento -creadas por el/los artistas- y que luego serán ordenadas/organizadas formando parte de una estructura mayor (la obra como discurso).
2. Figuras en y de movimiento. “Del griego Kineo, de kiné. Que significa poner en movimiento, remover, agitar, cambiar de sitio, excitar, estimular, conmover y revelar.” (Matoso, 2006: 22)

Referencias.

- Castoriadis, C. (1999) *La institución imaginaria de la sociedad*. Vol. 1 Buenos Aires: Tusquets.
- Guido R. (2006) “Cuerpo, Soporte y productor de múltiples imágenes” en *El cuerpo in-cierto. Arte/cultura/sociedad*. Comp. Elina Matoso. Buenos Aires: Letra Viva.
- Lábatte, B. (2006. Septiembre) “Teatro Danza, los pensamientos y las practicas” en *Cuadernos del Picadero*. Edición numero 10.
- Langer, S. (1966) *Los problemas del arte. Diez conferencias filosóficas*. Buenos Aires: Infinito.
- Matoso, E. (2006) “Cuerpo, traslación y deseo” en *El cuerpo in-cierto. Arte/cultura/sociedad*. Comp. Elina Matoso. Buenos Aires: Letra Viva.
- Mier, R. (2008). “Castoriadis, la historia como creación: lo imaginario, la significación y el dominio pulsional”, en *Fragmentos del Caos*. Coordinador: Daniel H. Cabrera. México: Biblos, Universidad Veracruzana.
- Rosales, E. (2007) *Intemperancia y situación de una Atopía*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.