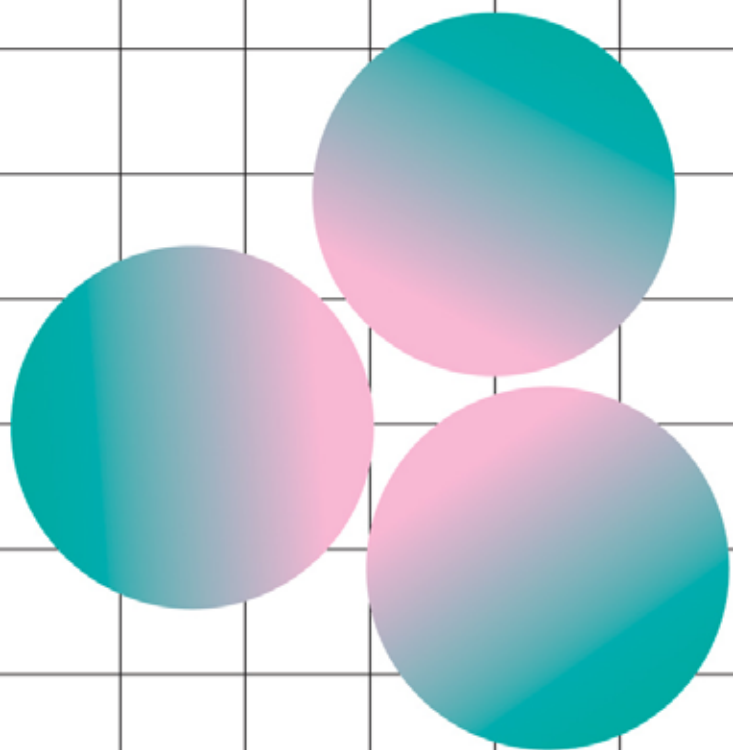




ensayo

Conversaciones,  
anotaciones y  
dramaturgia en  
las artes vivas:  
España y Uruguay



estuario  
EDITORIA



Conversaciones,  
anotaciones y  
dramaturgia en  
las artes vivas:  
España y Uruguay



Esta publicación ha sido posible gracias a la Cooperación Española a través de la Agencia de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID). El contenido de la misma no refleja necesariamente la postura de la AECID.

VV.AA.

XURXO PONCE, comp.

CONVERSACIONES, ANOTACIONES Y DRAMATURGIA EN  
LAS ARTES VIVAS: ESPAÑA Y URUGUAY

1ª ed.: diciembre de 2019

288 p.; 15 x 24 cm

ISBN: 978-9974-882-86-7

NIPO PAPEL: 109-19-051-2

NIPO EN LÍNEA: 109-19-052-8

© 2019, VV.AA.

© 2019, AECID

© 2019, Estuario editora

Montevideo, Uruguay  
[www.estuarioeditora.com](http://www.estuarioeditora.com)  
[estuarioeditora@gmail.com](mailto:estuarioeditora@gmail.com)

Diseño de cubierta: Juan Carve / Raúl Burguez

Diseño de portada: Lucía Boiani

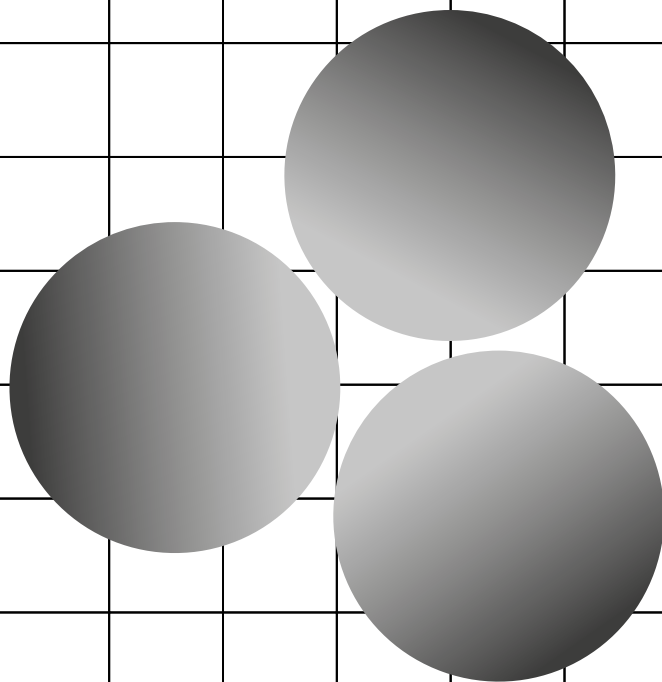
Catálogo general de publicaciones oficiales de la Administración  
General del Estado; <https://publicacionesoficiales.boe.es>

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta y solapas, puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor.



ensayo

Conversaciones,  
anotaciones y  
dramaturgia en  
las artes vivas:  
España y Uruguay



estuario

EDITORIA



# ÍNDICE

- 11 PRÓLOGO  
Ricardo Ramón Jarne

## ESPAÑA

- 33 DANZA-FICCIÓN  
Pablo Esbert Lilienfeld
- 55 OPERACIONES ALLÍ  
La Ribot y Javier Codesal
- 77 ¿DE QUÉ HABLAMOS CUANDO HABLAMOS DE DANZAR  
SOBRE UN PLANO DE PERCEPCIÓN DESTITUYENTE?  
Paz Rojo
- 101 HACIA UNA EDUCACIÓN ENCUERPADA  
Aimar Pérez Galí
- 125 SOBRE *PERFORMANCE*  
Peio Aguirre y Dora García
- 135 FESTIVAL AVANT-GARTEN 2017  
Juan Domínguez y Arantxa Martínez

## URUGUAY

- 159 SALVAPANTALLAS  
Magdalena Leite
- 185 EN LAS AGUAS DEL CUERPO-TEXTO  
Karen Wild Díaz y Carolina Silveira

TIEMPO Y MENTIRA Roberto Suárez	215
PIELES A LA INTEMPERIE: NOTAS EN TORNO AL DESNUDO FEMENINO EN LA DANZA ESCÉNICA OCCIDENTAL Y OTROS VAIVENES ACERCA DEL DESEO Y LA ESCRITURA Lucía Yáñez	227
PERFORMACE, ARTE Y CULTURA JUVENIL EN LOS OCHENTA EN MONTEVIDEO Elisa Pérez Buchelli	249
CREAR Y ESTAR Santiago Turenne y Franco Bechi	277







# PRÓLOGO

Ricardo Ramón Jarne<sup>1</sup>

## Introducción

No es muy extensa la bibliografía sobre la performance. Más de una vez se usa la de otras disciplinas, como la filosofía, la sociología, la música, la historia del arte, para acompañar su discurso teórico. Pocas veces, también, son los creadores quienes tienen la oportunidad de encontrar un medio para expresar y desarrollar sus conceptos teóricos, examinar las fuentes, repensar con su escritura sus montajes y reflexionar sobre su propio trabajo. Es por todo esto que este libro, ideado y coordinado por Xurxo Ponce, con una excelente selección de autores y autoras, es tan oportuno y necesario.

El Centro Cultural de España es un referente en este tema en la región; siempre ha sido un espacio de residencia, de representación de lo performativo, y es una lógica consecuencia que, desde aquí, se haga una incursión importante en lo teórico cuando hace ya varios años que lo venimos realizando con gran éxito en lo práctico.

Un libro con estas características se convierte en un generador de debate que se desarrollará en espacios imprecisos e indeterminados, fuera de la niebla de la escena, pero sin ser diluido por la bruma de la distancia. Las opiniones vertidas en los diferentes artículos son interesantes aportes al debate de lo que consideramos la persistencia y la evolución de la performance, como una disciplina que es, a la vez, síntesis de otras y sintética en sí misma. Estos discursos, ya que la oportunidad lo requiere, serán analizados y diseccionados al detalle, para que prospere una productiva batalla entre detractores y defensores, en un contexto en el que es difícil, afortunadamente, poner a todos de acuerdo. Espero y deseo que fundamentalmente sirvan, como las novelas de Vila Matas, de disparadores hacia otras dimensiones, hacia otras propuestas filosóficas, escénicas y artísticas.

---

1- Director del Centro Cultural de España en Montevideo.

En el año 2010 en el Centro Cultural de España de Buenos Aires, que tuve el placer de dirigir, coeditamos *Terpsícore en ceros y unos. Ensayos de videodanza*, con Susana Temperley y Silvina Szperling como compiladoras. Se trata del primer libro de artículos, publicado en español, en el que se reflexiona acerca de la vídeodanza como forma artística particular y en el que se interroga sobre sus propias y complejas gramáticas. Obtuvo una excelente recepción, tanto entre la crítica como entre los especialistas, lo que corrobora que este, que presentamos ahora, no es un eslabón solitario, sino el producto de una intención de la red de centros culturales de la AECID de trabajar para incrementar un corpus bibliográfico de interés sobre estos temas, que, como decimos, es todavía muy escaso.

La performance, como las demás artes, afronta los grandes temas de la historia de la filosofía: el tiempo, la muerte, las relaciones humanas, la belleza, el poder. Es de agradecer que, además de las obligadas referencias al lacaniano —primero— y colaborador —luego— de Deleuze, Felix Guattari, que parece ser omnipresente en el pensamiento performativo contemporáneo, nuestros autores hayan incluido a otra filósofa sobre la subjetividad, como lo es Rosi Braidotti, que aporta además un interesante pensamiento positivo sobre la diferencia y una dosis de feminismo muy necesaria en estos tiempos que vivimos; la semiología de Roland Barthes; a Simondon y su “individuación”; los márgenes filosóficos de Derrida; la discontinuidad, la lentitud y el cansancio en Byung-Chul Han. El humanismo y el poshumanismo en Tony Davies. Lo “social individual” en Jason Read; la multidisciplinaridad y las visiones cruzadas en Jordi Ibáñez Fanes; la negación del punto fijo en McLuhan; la multiplicidad de poderes en Foucault; el arte como política en Walter Benjamin... Y que incluyen también a poetas como Pessoa, Clarice Lispector, Anne Carson y Ginsberg; a narradores como Joyce, Samuel Beckett y Marguerite Duras; a teóricas y *performers* del prestigio de Bojana Cvejić; a coreógrafos como Jonathan Burrows; a cineastas como Nicolas Roeg; a arquitectos como Niemeyer. Repasando esta relación, se ve con claridad que las referencias claves de la performance contemporánea son principalmente filosóficas y literarias, a las que siguen, a mucha distancia, el cine, la arquitectura y, raramente, la música y las artes plásticas. Lo que es muy significativo.

La amplia variedad de propuestas que aporta el libro no esconde los lugares comunes en los que se asienta la performance hoy en día.

Dando un breve repaso, podemos plantear un posible estado de la cuestión.

El practicismo de la performance y sus cotidianos avatares son presentados por Juan Domínguez y Arantxa Martínez, quienes describen su participación en el Festival Avant-Garten 2017, donde trabajaron el espacio público “como un tipo de oasis que sirviera de refugio, de tregua y de espejismo. Refugio porque queríamos que fuese un espacio real, en relación y emancipado de dinámicas de consumo, un espacio donde cargar las pilas. Como tregua que propone un alto en temporalidades sistemáticas en las que no caben la espontaneidad, la improvisación, la sorpresa. Y como espejismo para poder imaginar, soñar y descubrir lo otro que es posible pero no nombrable”.

Magdalena Leite se autoentrevista, a modo de monólogo interior, buscándose entre referencias y correspondencias muy variadas. Es de las pocas que incluyen música en su texto, *Stravinski*, y también la escultura de manos de la prestigiosa crítica estadounidense Rosalind Krauss. A partir de la consideración de la coreografía como caligrafía del cuerpo, como escribe Anne Teresa de Keersmaecker, diseña prácticas que ponen al cuerpo a “pensar”. Este acto mágico de que el cuerpo piense no se produce solo durante la concepción de la obra, sino también durante su representación, lo que puede generar problemas inmediatos que se tienen que resolver en el momento. Este es uno de los aspectos más interesantes del proceso y el resultado de las coreografías de Magdalena Leite y Aníbal Conde; otro fundamental es la apropiación.

Elisa Pérez Buchelli, en su texto *Performance, arte y cultura juvenil en los ochenta en Montevideo*, nos hace un recorrido de la acción y las reconfiguraciones del lugar del cuerpo, desde el periodo más oscuro de la historia reciente del Uruguay, la dictadura, hasta el advenimiento de la democracia, una noche que duró doce años (1973-1985). Desde las construcciones corporales en los años sesenta, en las que los conceptos de colectividad, comunidad y revolución son inherentes a la individualidad, hasta la disrupción del cuerpo en la posdictadura, como consecuencia de la evidencia de las desapariciones y de la violencia. Y, en paralelo, la recuperación del espacio público y la colectividad, que generó la democracia, la liberación de presos políticos y el retorno de los exiliados.

El protagonismo femenino en la recuperación de la performance artística es fundamental en este periodo, como en la película *Entrevista*, dirigida por Mercedes Sayagués, las coreografías del grupo de danza cooperativo Babinka y la performance *Sal-si-puedes*, de Nelbia Romero.

Pablo Esbert Lilienfeld, en su texto *Danza-ficción*, plantea, sin tomar posición, pero diluyendo el “antagonismo infranqueable entre dos posiciones: aquellas que creen que la danza sólo se hace y no se puede pensar, porque su esencia es el extremo opuesto del lenguaje lógico, y aquellas que insisten en construir y apoyarse en un discurso que justifique o amplíe una danza que no se vale por sí sola. Demasiado pensar o demasiado poco”. Y hace un especial hincapié en un fenómeno que se ha vuelto habitual en los últimos años: la deriva de los bailarines y los coreógrafos en investigadores. “Ya no creamos, sino que investigamos [...]. Como escuché decir a la coreógrafa danesa Mette Edvardsen, la imaginación y lo poético están muy mal vistos en la danza posmoderna.” Interesantes opiniones que nos llevan a desalineadas reflexiones.

Como hemos escrito, la relación entre cuerpo y texto es prioritaria en la danza performativa contemporánea. Karen Wild Díaz entrevista a Carolina Silveira a propósito de su última creación, *PESO. Un ensayo de la liviandad*, para adentrarnos más en el tema en *En las aguas del cuerpo-texto*. La conversación se adentra también en los guiones coreográficos, la escritura performativa y la performatividad de la escritura a través de procesos de creación de obras y diversos proyectos de investigación que lleva a cabo Silveira. La importancia de la literatura en las creaciones de Silveira es creciente: Duras, Beckett, Artaud y luego Lispector aparecen como revoloteadoras musas en sus procesos de escritura.

Aimar Pérez Galí nos plantea varias preguntas: “¿De qué hablamos cuando hablamos de pedagogía hoy en día? ¿Cómo ha cambiado el marco en el que esta práctica se inscribe? ¿Desde dónde nos situamos cuando nos disponemos a la tarea educativa? ¿Qué lugar ocupa el cuerpo en todo esto? ¿Qué especificidad tiene la práctica pedagógica del cuerpo que se mueve, o la danza como lenguaje? ¿Qué papel podría tener la danza en la educación primaria y secundaria?” Amplia e insoslayable relación de cuestiones, a las que intenta dar respuesta en *Hacia una educación encuerpada. Algunas notas sobre pedagogía y un manifiesto*.

Dos de mis artistas favoritos desde hace muchos años, Javier Codesal —que me volvió loco con un vídeo de unos centauros, vestidos de baturros, que cantan jotas— y La Ribot —con sus obsesiones, entre ellas, las sillas como territorio privado temporal e intercambiable—, componen, en *Operaciones allí*, una interesantísima conversación sobre diversos temas que permanecen desde hace años en sus trabajos y que sufren mínimas o trascendentales variaciones a lo largo y ancho del tiempo, como el desplazamiento y lo estático, el esfuerzo de lo que trabajosamente quiere ser dicho y nunca se dice, la soledad y la inmovilidad, el silencio y el grito... Texto rico en esencias y citas, algunas tan maravillosas como la que hace Codesal del excelente poema de Blanca Varela: “¿Qué dice ese cuerpo inmóvil en su movimiento? Está solo. / Lo otro es aire alrededor de la isla que danza”. Blanca Varela también estaba sola, la poesía es soledad.

La artista multidisciplinar Dora García acaba de realizar una magnífica exposición en el MNCARS titulada *Segunda vez*, título homónimo al cuento de Cortázar sobre la tragedia de los desaparecidos en Argentina, y que se abre con la frase “Hay un agujero en lo real”, que describe perfectamente la base fundamental de su trabajo, en el que no hay diferencias entre la ficción y la realidad. En conversación con Peio Aguirre, nos destripa *Performance* (2016-2017), inspirada en la película del mismo título, dirigida por Donald Cammell y Nicolas Roeg en 1970. Es una obra experimental para ser interpretada por seis personas. Con guion de Aguirre y puesta en escena de García, es presentada como una pieza de “teatro leído”. Seis guiones, uno por cada personaje, descansan sobre la mesa hasta que los actores periódicamente la activan. Hablan de la performance delegada, de lo importancia de los actores, de las decisiones y las derivas que se salen de las directrices del trabajo de Dora, que, como es frecuente, gira alrededor del texto, de lo narrativo. “Un texto se lee, se ejecuta, se interpreta, etcétera. Esto refiere a un proceso que es individual pero también colectivo, que cambia en función de una serie de variables. El texto interpretado o performado.”

Paz Rojo, en su texto *¿De qué hablamos cuando hablamos de bailar sobre un plano de percepción destituyente?* La influencia de la semiótica era muy importante —sobre todo, los trabajos de Julia Kristeva— en las coreografías de los noventa, pero parece ser que ha ido disminuyendo para que, poco a poco, la coreografía se vaya consolidando como una estructura propia. Paz Rojo se pregunta: “¿Qué

puedo coreografiar?”, o su transformación “¿Cómo es lo que (me) está coreografiando?”. “La operación cinética que abre esta pregunta anticipa un modo de hacer, el cual transformará al sujeto de la primera oración en objeto de la segunda, medio, no agencia, pero presente y necesario. Desplazado, así, al interior del movimiento que desactivará la conjugación tradicional entre lo realizable por la danza y lo que consideramos acción crítica o resistencia... El término *destitución* está asociado tanto a la puesta en crisis como a la pérdida de sentido, pero también —y precisamente por eso— a *la posibilidad de contemplar lo aún-no-producido*.”

*En pieles a la intemperie*, Lucía Yañez, presenta una original ponencia sobre el cuerpo femenino desnudo en la danza y como imagen de lo sexual, como motivador del deseo y distingue entre desnudo en movimiento y reposo, evocando el interesante texto de Sartre al respecto. Y también planteando la posibilidad o no, de la existencia de desnudos neutros.

El empoderamiento femenino en obras como *Lo grabado en una superficie*, obra generada en el Centro Cultural de España, provoca una interpelación en la autora sobre el erotismo y la carnalidad en la danza, por el específico tratamiento que se da en la misma del desnudo femenino,

Es un gran acierto invocar a las pioneras y en eso estoy de acuerdo con ella, por eso les doy un espacio destacado en este prólogo, porque omitiéndolas, como se ha venido haciendo, se omite una parte de la historia y posiblemente los que la excluyen tengan intereses oscuros en no dar la relevancia debida al papel de la mujer en el origen de la danza contemporánea y de la performance; siendo innegable que fueron ellas las primeras en introducir la comunión de la danza con las vanguardias artísticas y, en muchos casos incluso llegaron a ser importantes precursoras de esas vanguardias.

Santiago Turenne, artista residente en el CCE, nos presenta el largo proceso de creación de su espectáculo *Explícito*, en el que interactúa con todos los objetos de la sala, incorporando todo el espacio a su coreografía. Se encerró en el auditorio, como si estuviera en una celda mística o de castigo, y fue analizando cada elemento inerte con detenimiento, incorporándolo a sus movimientos como si se tratara de extrañas parejas de baile con un coqueteo a veces tierno, a veces salvaje, en una alteridad inconsciente, intentando controlar la precisión, pero dejando también libre el azar, para que la improvisación,



*el estar siendo*, sea imperfectamente perfecta. La música, en este espectáculo, diseñada por Franco Bechi, es un elemento fundamental junto al trabajo de Santiago Rodríguez Tricot.

Roberto Suárez, en *Tiempo y mentira (apuntes erráticos sobre el teatro)*, escribe un texto dividido en numerosos microcapítulos, con títulos vinculados a lo misterioso, a lo oculto, a lo aleatorio, a lo volátil, como *Hipnosis*, *Los secretos*, *El azar*, *Los monstruos*, *La contradicción*. Nos plantea reflexiones sobre la escena que nos hablan de la relatividad del tiempo y la manipulación de este, la posibilidad de acelerarlo o congelarlo, de “llevarlo a los límites de la extrañeza”. Todo es un ejercicio de lo inesperado, de lo imposible, de lo caótico, del vacío. “Todo se resume en las ilusiones y la capacidad de lidiar con ellas. Las nuestras se relacionan con la belleza del juego escénico, allí donde se puede exponer la fugacidad etérea de la vida, sin temer a la demencia, pues sabido es que el teatro es una encantadora mentira.”

Me parece una buena coda. Aunque, como dice la artista española Esther Ferrer en relación con los artistas de hoy, “a ellos les toca inventar la performance del siglo XXI, no copiar lo que se hacía en los años sesenta y setenta”. Y tiene razón; muchos jóvenes artistas, que en todas las ramas carecen de un estudio profundo o ligero de la historia de sus propias materias, se empeñan en repetir, por ignorancia, acciones y performances que ya fueron hechas con mayor contundencia en el pasado. Para evitar, en lo posible, estos males y porque considero que este libro tiene que tener un principio didáctico, voy a hacer un breve, subjetivo y aleatorio repaso de la historia de la performance, con el objetivo de que quienes se adentren en este texto, y se inicien por los caminos de lo performativo, tengan referencias que les pueden ser útiles en el desarrollo de sus acciones. Las señalaré y describiré sin referir a sus conceptos teóricos, ni a la literatura y la filosofía usadas previamente a su concepción, ni a las generadas con posterioridad. Aunque este es un libro teórico y de concienzudo análisis, creo en la contundencia de la performance en sí, pura, como un acto plástico esencial, de enorme belleza, fuera de su significado y su carga teórica. Como en su origen; actos muchas veces espontáneos, agresivos, chocantes, algunas veces incluso ridículos, pero siempre fascinantes. No hay que olvidar que la performance surgió como un revulsivo al academicismo y la trascendentalidad de movimientos anteriores o coetáneos, como el expresionismo abstracto.

En inglés, se distingue el arte performativo (*performings art*) de la performance (*performance arts*). El primero sería aquel en el que los artistas usan sus cuerpos, voces y objetos para realizar expresiones artísticas. El segundo comparte con el primero la presencia de un público, y el uso del cuerpo, objetos, el espacio y el tiempo; puede ser individual o grupal, pero se da una mayor dosis de improvisación, y, posiblemente, introduce una mayor participación del público, aunque en ambas existe una cercana interrelación. En la performance, el artista puede estar presente o no, delegando el ejercicio de la performance a otros. Ambas también pueden desarrollarse en cualquier sitio y tener la duración que se quiera, pero en el primer caso hay una sujeción a un tiempo más estandarizado y los espacios en los que tiene lugar son más “oficiales” que en el caso de la performance. Como vemos, las diferencias en relación con los componentes no son muchas, porque la interdisciplinaridad es común en la mayoría de los procesos culturales contemporáneos, pero sí el resultado es fácilmente distinguible. Se consideran *performing arts* (lo que nosotros llamaríamos *artes escénicas*) el teatro, la música, la danza, el cine, la ópera, el circo, etcétera. La performance puede incluir varias de ellas en sus propuestas.

Si nos vamos a lo que sería la prehistoria moderna de la performance, nos encontramos, por ejemplo, con Tórtola Valencia e Isadora Duncan, las cuales estarían teóricamente dentro del grupo *performing art*. Fueron también pioneras de la performance, porque sus coreografías y sus puestas en escena bordeaban los límites de ambas. La puesta en práctica de la palabra *libertad* en sus creaciones marcó la ruptura y la diferencia. En el caso de la Duncan, hasta su muerte tiene un componente de trágica performance. Esta expresión de libertad fue llevada mucho más allá de los límites de la ortodoxia por el gran bailar vanguardista Vicente Escudero, en un género tan estructurado y reglamentado como el flamenco haciendo de él una auténtica performance rítmica.

El concepto de performance es proclive a ser cuestionado, redimensionado, adaptado y moldeado según quién lo use y con qué propósitos: cualquier definición individual colisiona con sus semejantes o sus contrarias. Me gusta ese concepto de arte sin límites, sin barreras, sin cánones. Nadie puede decir, como en el caso del flamenco, que lo que hace es traicionar la performance, ni puede ser acusado de apropiación cultural al ejercerla.

El significado del término, en un sentido estricto, está relacionado con las tradiciones posmodernas de la cultura occidental. Desde mediados de la década de 1960 hasta la década de 1970, a menudo era una derivación de conceptos propios de las artes visuales... El ideal definitorio sería: una experiencia efímera y testimonial para el artista y el público, en un evento que no podía repetirse, capturarse o comprarse.<sup>2</sup>

Los años claves para el desarrollo de la performance, tal y como la entendemos hoy, son los sesenta. Pero si algún aventurero se quiere ir más atrás, puede visitar el constructivismo ruso, el surrealismo, el Dadá, con sus poco convencionales performances poéticas realizadas en el famoso Cabaret Voltaire, de Zúrich. Los artistas futuristas rusos podrían ser considerados también precursores, entre ellos, David Burliuk, Alexander Rodchenko y su esposa, Varvara Stepanova.

Pero fue en los sesenta cuando diferentes grupos en diferentes ciudades crearon movimientos en contra del arte como objeto y su comercialización. Como precedentes claros, el movimiento Fluxus, que significa flujo en latín, en el que las artes visuales se unen a la música, la poesía y la danza. Joseph Beuys, Wolf Vostell, Nam June Paik y Charlotte Moorman componían la parte estructural de este, al que se unieron John Cage y Yoko Ono, y otros muchos en diferentes etapas.

El *happening* puede ser el origen de una práctica performativa interdisciplinar. Uno de los primeros fue *Theater Piece N.º 1*, en 1952, un concierto realizado por Cage en el Black Mountain College, con la participación de Robert Rauschenberg, Merce Cunningham y el poeta Charles Olson, entre otros. Cage lo definió como “acontecimiento teatral sin guion ni trama”. El grupo español ZAJ, compuesto por Juan Hidalgo, Ramón Barce y Walter Marchetti, realizó también, a partir de los cincuenta, conciertos performativos en la misma línea; posteriormente se les unió la gran Esther Ferrer. En los setenta Concha Jerez y José Iges realizaron conciertos performativos por separado, hasta que se unieron, en 1989, para seguir procesos de creación y experimentación conjuntamente, con la interacción de la música, la performance y la videoinstalación.

Algunos investigadores ven en las acciones espectáculo realizadas en 1946 por el poeta Joan Brossa como la prehistoria de estos movimientos; lo mismo que las del grupo Gutai en Japón en 1955; y

---

2- Parr, Adrian. *Becoming + Performance Art. The Deleuze Dictionary*. Edinburgh University Press. 2005. pp. 25, 2.

las de Gina Pane, Michel Journiac y Hermann Nitsch como los primeros representantes del arte corporal en Europa. Posteriormente, también las tremendas improvisaciones de “los provos” en las plazas de Ámsterdam podrían calificarse de happenings.

El accionismo vienés ha sido una fuente inagotable para los performers más transgresores de la actualidad. Aunque ellos no se consideran un grupo, las acciones aisladas que desarrollan en los años sesenta sientan las bases de los que vendrán después y les imprime el rasgo de libertad salvaje, obscenidad e irreverencia que los caracteriza. Entre ellos, se destacan Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch y Rudolf Schwarzkogler.

*Zone de Sensibilité Picturale Immatérielle* (zona de sensibilidad pictórica inmaterial) es un libro de artista y performance del francés Yves Klein. El proyecto consistió en la venta de títulos de propiedad del espacio vacío (la zona inmaterial), en forma de cheque, a cambio de oro. Si el comprador lo deseaba, la pieza podía completarse en un elaborado ritual en el que el comprador quemaba el cheque y Klein arrojaba la mitad del oro al Sena. El ritual se realizaba en presencia de un crítico de arte o un comerciante distinguido, un director de museo de arte y al menos dos testigos.

Happenings y teatro de vanguardia están en esta época empezando a interrelacionarse, las prácticas de los nuevos grupos teatrales se performarizan y la performance se teatraliza.<sup>3</sup>

Entre 1954 y 1988 Wolf Vostell desarrolla más de cincuenta performances, en las que la participación del espectador es primordial, que conforman la serie publicada en el libro *The Theatre is on the Street*. El artista abandona el estudio para desarrollar su trabajo en las calles y los mercados. Las obras resultaban *collages* de modos de expresión plástica y teatral, a la vez que correspondían a su línea ideológica, que combinaba arte y vida.

Hermann Nitsch, en sus *Aktionen*, incorpora elementos rituales y existenciales, y crea así el concepto de *orgien mysterien theater*. Sus performances incluyen sacrificios de animales —lo que soliviantó a los ecologistas—, música y danza, sangre y carne, religión y paganismo. Muchas de sus obras contienen falsas crucifixiones y al mismo tiempo de la representación se realizan pinturas de gran tamaño, monocromas, que posteriormente se exhiben en galerías.

---

3- Patrice Pavis. *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Toma ed. México 2016.

En 1959, R. G. Davis fundó The San Francisco Mime Troupe, grupo que trabajó la sátira política, influenciado por la comedia del arte, e incluía música, sobre todo jazz, farsa y melodrama. Sus temas principales eran la crítica a la represión política en Estados Unidos, a su intervención militar en diferentes países, al capitalismo, al sexismo. Sus piezas se consideraban pancartas vivas de apoyo a los movimientos por los derechos civiles en todo el país, pero principalmente en California. Eran famosas sus presentaciones gratuitas en Golden Gate Park, que muchas veces terminaban en altercados con la policía.

Otro de los grupos míticos fue The Living Theatre. Este surgió en Nueva York en 1947, por lo que se convirtió en el pionero del teatro experimental, denominado también *teatro aleatorio* o *teatro vivo*, en Estados Unidos. Fue fundado por la actriz Judith Malina y el poeta y pintor Julian Beck. Como en el caso del teatro de la calle de Vostell, se lo concibe una forma de vida, una vida anticapitalista y libertaria, en la que los actores viven en comunidad, sin estructura jerárquica. Los actores son a su vez los creadores de las obras, se permiten la improvisación y muchas veces prescinden del texto escrito, así como de los escenarios tradicionales, por lo que, como los anteriores, comparten la calle como espacio de representación. Considerando el teatro un instrumento para la revolución, fueron el paradigma de grupo antisistema y los principales representantes de la contracultura de la época y el anarquismo cultural.

También en Nueva York, en el Off-Off-Broadway, surge en 1961 La MaMa Experimental Theatre Club (La MaMa ETC), grupo fundado por Ellen Stewart, directora y productora de teatro afroamericana y diseñadora de moda. Fue un ejemplo de integración de los diferentes campos artísticos, ya que la propia tienda de la diseñadora se transformaba por la noche en el teatro donde La MaMa representaba sus obras.

Algunos de los artistas plásticos relacionados con la performance realizaban espectáculos “teatrales”, como Robert Whitman, con sus *Theater Works*, presentados en el Lower East Side, de Manhattan. En sus obras Whitman utilizaba las últimas tecnologías, como la primera videocámara en miniatura de fibra óptica, circuitos cerrados de televisión y otros avances. Otros, en cambio, provenían del mundo del teatro y la actuación, pero conferían a sus espectáculos, en su mayoría monólogos, connotaciones claramente performativas,

como las obras autobiográficas de Spalding Gray —quien acabó con su vida tirándose al East River— y las de Eric Bogosian.

Volviendo a las artes plásticas impuras, tenemos que destacar el happening de 30 segundos de *The Smiling Workman*, que Jim Dine realizó en 1959, en el que, vestido de payaso, critica el carácter de extrema solemnidad del expresionismo abstracto pintando sobre un lienzo en ese estilo la frase *I love what I'm doing*, HELP, para rasgarla después.

Otros artistas que incorporan aspectos teatrales en sus obras como alternativas al expresionismo abstracto, preponderante en la época, son Red Grooms, Allan Kaprow y Oldenburg. Este último comenzó a jugar con la idea de la escultura suave; por ejemplo, una pieza colgante hecha con medias de mujer rellenas de periódico. Objetos de este tipo serían incorporados a las performances con cierta frecuencia.

En 1964 Yoko Ono realiza *Cut Piece*, en la que plantea cuestiones de alienación y relaciones interpersonales, de confianza en el otro, de identidad, clase y género. Consiste en que ella misma, vestida con su mejor traje, se presenta arrodillada en un escenario con unas tijeras delante de ella. Los espectadores son invitados a incorporarse al escenario y cortarle el vestido. La artista permaneció en silencio hasta que la pieza concluyó, cuando ella quiso.

Joseph Beuys realiza en 1965 la performance *How to Explain Pictures to a Dead Hare*, en la que se encierra en una galería y los espectadores solo pueden verlo por la ventana. Dentro, Beuys, con la cabeza cubierta con miel y pan de oro, entabla un diálogo con una liebre muerta que sostiene en sus brazos, en el que aparentemente le explica el significado de los lienzos expuestos en la galería. La liebre es un animal simbólico en muchas religiones antiguas. En la mitología griega se asoció con la diosa del amor Afrodita, para los romanos y las tribus germánicas fue un símbolo de fertilidad, y en el cristianismo llegó a estar relacionado con la resurrección. Esta interpretación también es apoyada por la “máscara” que Beuys usó durante la actuación: el oro como símbolo del poder del sol, la sabiduría y la pureza, y la miel como símbolo germánico del renacimiento.

Durante esta década, la de los sesenta, pródiga en pioneros de la performance, Yayoi Kusama realiza numerosas representaciones, con la incorporación de desnudos, en Central Park y el puente de Brooklyn, de Nueva York, en protesta contra la Guerra de Vietnam.

En una de estas acciones le escribió una carta abierta a Richard Nixon en la que se ofrecía para tener sexo con él a cambio de detener la guerra. En 1968, Kusama presidió la representación de una boda homosexual en la Iglesia de la Autodestrucción, en 33 Walker Street, en Nueva York, y actuó junto con Fleetwood Mac y Country Joe and the Fish en el Fillmore East, en Nueva York. Abrió estudios de pintura en la que ella recibía desnuda y un club social gay llamado Kusama Omophile Kompany (кок). En 1969 realiza la *Gran orgía para despertar a los muertos* en el jardín de esculturas del MoMA. Este evento, no anunciado, consistió en que ocho artistas, bajo la dirección de Kusama, se quitaran la ropa, entraran desnudos en una fuente y asumieran poses que imitaban las esculturas expuestas de Picasso, Giacometti y Maillol.

En 1966, Andy Warhol empezó a hacer actos multimedia con el nombre de *Exploding Plastic Inevitable* (la explosión de plástico inevitable). El primero, titulado “Up-Tight”, fue una cena para la Sociedad de Psiquiatría Clínica de Nueva York, que incluyó actuaciones de The Velvet Underground y Nico, junto con Malanga y Edie Sedgwick, como bailarines, y Barbara Rubin. Estas performances se extendieron por diversos espacios de Nueva York y otras ciudades de Estados Unidos.

El *land art* tiene un componente performativo importante, sobre todo en la obra de Dennis Oppenheim y, en menor medida, en la de Robert Smithson, Michael Heizer y Carl André. Pero la relación con la performance actual tiene más que ver con la interacción del artista con el espacio —en este caso, por supuesto, con el espacio natural— y el uso de materiales que provienen de la naturaleza.

## Los setenta y la agresión contra sí mismo

Chris Burden, a principios de la década de 1970, comenzó a realizar una serie de acciones controvertidas, en las que la idea de explorar los límites de la violencia, la capacidad humana de resistencia y la agresión física contra sí mismo se planteaba como central. Su primer trabajo significativo de performance, *Five Day Locker Piece* (1971), consistió en encerrarse durante cinco días en una taquilla de la Universidad de California, cuyas medidas eran de sesenta por sesenta por

noventa centímetros. Su trabajo más conocido de esa época es *Shoot*, de 1971, en el que un asistente le disparó con un rifle en el brazo izquierdo a una distancia aproximada de cinco metros. En *Deadman*, de 1972, Burden yacía en el suelo cubierto con una sábana de lona al lado de un coche; esta performance le valió que la policía lo detuviera por simulación de asesinato. En 1973 el artista le disparó con una pistola a un avión de pasajeros Boeing 747 cuando este despegaba del Aeropuerto Internacional de Los Ángeles. La pieza tuvo un solo testigo, el fotógrafo Terry McDonell, quien filmó el acto.

Vito Acconci fue uno de los grandes performers y muchos siguieron su estela después. En 1969 inicia su *Following Piece*, performance en la que sigue durante horas a gente seleccionada hasta que entra en un ámbito privado al que él no puede acceder; en el caso de que se introduzcan en un espacio público, como el cine, Acconci continúa la persecución. En *Step Piece*, 1970, sube y baja diariamente de un taburete hasta la extenuación. En 1972 instala un sobresuelo inclinado de madera que cubre por completo una de las salas de la galería Sonnabend, de Nueva York. El artista, encerrado debajo de esta, recorre todo el espacio masturbándose. “En esta legendaria escultura-actuación, Acconci yacía debajo de una rampa construida en la galería Sonnabend. En el transcurso de tres semanas, se masturbaba ocho horas al día mientras murmuraba cosas como: ‘Me estás presionando el coño en la boca’ o ‘Estás clavando tu polla en mi trasero’. La intervención arquitectónica presagia no solo gran parte de su trabajo posterior, sino también todas las fijaciones de Acconci que convergen en el esfínter espiritual de su arte. En *Seedbed*, Acconci es el productor y el receptor del placer del trabajo.”<sup>4</sup>

Más suave en sus planteamientos, Dennis Oppenheim sigue los parámetros del *body art*, en el que el cuerpo del artista debe ser tanto el sujeto como el objeto de la acción. Así, en *Reading Position for Second Degree Burn*, de 1970, el artista permaneció tumbado en la playa durante cinco horas con un libro abierto en el pecho, exponiéndose al sol, que con sus rayos le pintaba en la piel el negativo del libro. Luego declaró: “Pude sentir el acto de enrojecerme”.

Marina Abramović, en *Rhythm 10*, clava repetidamente y con rapidez un cuchillo en los intersticios de los dedos de su mano, apoyada en una mesa. Cada vez que el cuchillo hería su mano, lo cambiaba; utilizó

---

4- Jerry Saltz <https://www.vulture.com/2017/04/artist-vito-acconci-obituary.html>



veinte. En *Lips of Thomas*, con una navaja dibujó en su vientre una estrella comunista de cinco puntas, que sangraba constantemente; luego se azotó y se recostó en una cruz de hielo que, al estar colocada sobre las llamas, se derretía. Esta manera de exponer el cuerpo a situaciones extremas nos plantea reflexiones acerca de la explotación sexual, la violación, la vergüenza y la culpa. Otra artista que lleva su cuerpo más allá de los límites del dolor soportable es Gina Pane. En *Psyché* hizo un corte vertical en su vientre y uno horizontal que le atravesó el ombligo, como forma de cuestionar la maternidad. El extremo más salvaje de la autolesión es Orlan, quien desde 1965 realiza performances en su propio cuerpo. En sus primeras acciones mostró la identidad femenina a través de iconografía religiosa y con posterioridad buscó nuevas personalidades a través de diez intervenciones quirúrgicas, en las que denunció las presiones estéticas y sociales que la contemporaneidad ejerce sobre el cuerpo de la mujer. Bruce Loudon, en la misma tónica, se ha quitado diversas partes del cuerpo, como la lengua.

## Performance y feminismo

Joan Jonas, en *Organic Honey*, uno de sus vídeos realizados a mediados de los setenta, se transforma en una seductora electrónica con rostro de muñeca que, en su propio apartamento de Nueva York como escenografía, explora los arquetipos de una imagen femenina fragmentada y disfrazada. Este trabajo tendrá mucha influencia en acciones de artistas posteriores, como los siguientes, que están más relacionados con el japonés *nohn*.

Desde 1973, el Feminist Studio Workshop at the Woman's Building (taller de estudio feminista en el edificio de la mujer), en Los Ángeles, tuvo un impacto formativo en la ola de acciones con antecedentes feministas.

El trabajo de Carolee Schneemann *Eye Body*, de 1963, es su primera acción de body art y performance; fue realizada en privado y fotografiada por el artista Erro. Esta sesión y otras posteriores, como *Interior Scroll*, de 1975, influenciará a numerosas artistas actuales, como FLUCT The Female Performance Art Group, Kate Durbin y Alexandra Marzella.

En *Duets on Ice*, Laurie Anderson trabaja nociones de tiempo y feminismo. Usaba patines de cuchilla insertados en bloques de hielo,

mientras tocaba un dúo consigo misma en un violín alterado que describió como un “muñeco de ventrílocuo”, en el que reemplazó el pelo del arco por una cinta de audio pregrabada y las cuerdas por una cinta adhesiva. La pieza terminó tan pronto como el hielo se derritió.

A mediados de los setenta, detrás del telón de acero, en las ciudades de los países comunistas surgen nuevos artistas que trabajan la performance. Contra el control político y social, surgen las series de performances de la artista húngara Orshi Drozdik tituladas *Mitología individual* (1975-1977) y *Modelo desnuda* (1977), que comprenden performance, fotografía, impresiones *offset* y dibujos. En estas series se produce un proceso de deconstrucción y reinterpretación de las imágenes estandarizadas del cuerpo femenino. Es interesante su trabajo porque, al inspirarse en la filósofa y bailarina Valéria Dienes, incorpora el feminismo como elemento teórico en su obra y la danza en la ejecución de esta.

El trabajo de Linda Montano investiga la relación entre el arte y la vida a través de complicadas ceremonias rituales, en ocasiones sanatorias, que alteran la vida y renuevan la energía espiritual, algunas de las cuales duran siete años o más. Se relaciona con el silencio, la meditación, el zen, la teología. En *Handcuff* (con Tom Marioni), de 1973, en la que estaba atada físicamente a otros artistas, y *Three Day Blindfold*, de 1974, en la que vivió durante tres días con los ojos vendados. A partir de 1984, Montano realizó un proyecto titulado *Siete años de arte vivo*, en el que vivía en su casa, en Kingston, con ropa estrictamente monocromática, pasaba una parte de cada día en una habitación de color y escuchaba un tono designado, todo lo cual correspondía a las cualidades energéticas de un chakra específico; cambiaba de color todos los años. Cuando el proyecto terminó, siguió con *Otros siete años de arte vivo*.

Karen Finley es una artista de performance que incorpora música y poesía, introduce elementos de las artes escénicas, desnudos, blasfemias, grabaciones y libros con contenidos que son claramente el resultado de un constante activismo contra el abuso y la privación de derechos. *I'm An Ass Man* es una de sus más reconocidas propuestas.

Interesada en la crítica y la deconstrucción de la industria de la belleza, Signe Pierce recoge en cortometrajes performances que investigan cómo las empresas aprovechan el empoderamiento femenino y anuncian productos para impulsar el sentido de autoestima de las

mujeres. Su cortometraje *American Reflexxx*, dirigido por Alli Coates, fue un gran éxito en las redes. Muestra a Pierce caminando por Myrtle Beach, en South Carolina, con un mini vestido azul, tacones altos y una máscara reflectante mientras sufre misoginia, transfobia y agresión física.

El uso de máscaras absurdas es también común en las performances de Narcissister, en las que se exploran los estereotipos de género, la identidad racial, el racismo y el sexismo en las construcciones modernas de la sexualidad, con el añadido y la novedad de la introducción del humor como importante componente de la acción.

Pilar Albarracín en sus performances incorpora el flamenco, tanto en la música como en la danza y el vestuario, para criticar y examinar los tópicos y los símbolos de la cultura española. Hay también un componente sociológico de análisis de una sociedad en la que el concepto de erotismo tiene un papel esencial y al mismo tiempo una consecuencia clara en la consideración de la mujer como un objeto bello, como un bien de consumo, como un cuerpo proclive al maltrato y la violencia. Su feminismo tiene una dosis muy alta de humor negro, que hace de ella una *rara avis* muy interesante en el mundo de la performance.

La poesía forma parte cada vez más de la representación y los procesos performativos. Hedwig Gorski une perfectamente las dos disciplinas y se considera la inventora del término *poesía de performance*, que es, básicamente, poesía escrita, no para ser impresa, sino para ser presentada. Gorski califica su estética como “futurismo estadounidense” y es una clara precursora de la poesía *slam*. Las innovadoras obras de poesía, prosa, drama y audio se publican y producen en una variedad de medios utilizando formas estándares y experimentales.

Otra interesante artista, intérprete y poeta de Nueva York es Giovanna Olmos, especializada en la intersección entre tecnología y arte. *How To Sell A Digital Painting* presenta a la artista revisando torpemente una lista de pautas bastante obvias con su audiencia. Comenzó como una acción performativa que consistía en realizar y subastar una “pintura *selfie*”, que llamó la atención sobre los detalles banales del proceso, con humor y sinceridad, especialmente en el uso de herramientas digitales.

PINK de Thierry es una artista visual holandesa conocida por sus proyectos de arte de metaperformance, como el de cien días viviendo

en una pintura, *At Home*, de 1984. Treinta días de viaje por Estados Unidos como un proyecto performativo en 1988. Para cada proyecto, PINK exploró un tema con una mezcla de intervención de arte en el espacio público y performance, instalación, fotografía y vídeoarte.

En este rápido y personal repaso por el mundo de la historia de la performance no hemos entrado de lleno en el arte oriental, en el que están pasando acciones muy interesantes y que suelen tener connotaciones especiales, que marcan una diferencia con la performance occidental, por obvias cuestiones culturales y vivenciales. Uno de los artistas que más me conmueven es Zhang Huan, por su estética y, sobre todo, por su militancia contra los conflictos violentos, los regímenes políticos opresivos y la censura en la democracia contemporánea, entre otros temas candentes que están socavando el mundo y nos están obligando a retroceder en cuanto a los logros que, con tanto esfuerzo, fueron alcanzados por la sociedad civil contemporánea. En *12 metros cuadrados*, Zhang Huan crítica el lamentable e inhumano estado de los servicios básicos de las masificadas ciudades y aldeas de China; en concreto, los baños públicos. Huan se sentó en el inodoro, extendió sobre su cuerpo aceite de pescado y miel para atraer a las moscas, que cubrieron inmediatamente su cuerpo, y permaneció casi inmóvil durante una hora. “Una vez que entré, me encontré rodeado de miles de moscas que parecían haber sido perturbadas por mi apariencia. Sentí que las moscas devoraban mi cuerpo.” Muchas de sus performances le causaron problemas con la censura china, como *Ángel*, de 1993, en la que denunciaba el aborto que tienen que realizarse las mujeres que conciben más que el límite legal.

Este breve repaso sirve para ofrecer apuntes y referencias que pueden ser útiles para quienes empiezan en este mundo de las performances y se acercan a este libro para, tras esta breve introducción—que es un viaje rápido y estimulante, a vuelo de pájaro, por la superficie de la performance—, ahondar en aspectos más recónditos y subterráneos, y, sobre todo, repetimos, como dice Esther Ferrer, crear la performance del siglo XXI y no redundar, hasta la saciedad, lo que ya se ha hecho.





**España**





## DANZA-FICCIÓN

Pablo Esbert Lilienfeld

Este texto está lleno de citas y párrafos enteros copiados de otros autores. Espero que estas referencias sirvan de portal a ideas y derivas que desborden lo dicho en él para que no se termine en sí mismo.

Este texto parte de una revisión y un reordenamiento de materiales tras dos años de reflexión, recopilación, remezcla y creación alrededor de estos dos conceptos: automatización y ficción.

### Locas incodificables

Siempre me fascinó el zumbido que suena por debajo de la música cuando estoy escuchando un disco. Escuchar el sonido de la habitación donde fue grabado, las máquinas y la acústica del estudio sonando detrás y entre las grietas de la música, el soporte físico, las distorsiones de la compresión digital o la personalidad de los diferentes altavoces —incluso cuando suenan mal.

La textura y el tipo de sonido es lo que se suele llamar *arreglo* o *producción*. Generalmente es algo secundario a lo que se considera la música en sí porque es solo el envoltorio. Para mucha gente, lo primero son las melodías y las palabras, luego los arreglos y la producción —primero la música, luego el sonido—. Sin embargo, con la música electrónica, la producción es, si no lo primero, por lo menos igual de importante que todo lo demás. En la música electrónica el sonido *es* la música, los protagonistas son sus texturas y timbres. Ya lo dijo Kraftwerk: “We play the studio”. Su instrumento es el estudio de producción —sus máquinas y su acústica.

Estos materiales, que son considerados fondo, y no forma, son difícilmente traducibles a la notación musical tradicional. Como es complicado abstraerlos en la forma de un lenguaje codificado, no hay una notación musical estandarizada para muchos de los sonidos incodificables de la música electrónica. Pueden ser copiados o

reproducidos, pero no codificados en los signos de un lenguaje. Por eso, no pueden ser un modelo de otra cosa; no sirven para explicar una estructura del mundo. No se pueden abstraer del cuerpo para viajar como un símbolo, sino que están obligados a atravesar cada uno de los cuerpos y las superficies que encuentran para reproducirse una y otra vez, siempre pegados a sí mismos y los materiales que los contienen. Hay documentaciones, visualizaciones y conversiones, pero su sonido es intraducible, incodificable. No conforman un lenguaje.

Creo que por eso me atrae tanto el siseo del fondo de los discos: porque, como me ocurre con mucha de la música electrónica que escucho, me acerca al cuerpo. Son cualidades que están encarnadas, que viven en su soporte. Es muy difícil discriminar en ellas elementos discretos que se puedan diferenciar, racionalizar y catalogar, por eso no pueden constituir un código articulado que las abstraiga: están encarnadas porque forman un continuo entre la cosa y la experiencia de la cosa.<sup>5</sup>

A veces, un poco tontamente, me gusta pensar en la danza (y digo *danza*, que no *coreografía*)<sup>6</sup> como en el *arreglo* de las artes escénicas: el timbre, la textura, esa parte de lo escénico que no se puede codificar (y digo *tontamente* porque esta distinción entre la danza y lo demás es muy simplista). Me hace gracia pensar que la danza es la música electrónica de las artes vivas: una textura, una sensación —no el discurso, sino todo lo que no se puede abstraer en signos, precisamente aquello que no se puede anotar—. Por eso digo que la danza tampoco es un lenguaje.<sup>7</sup>

---

5- Hay algunos compositores cuyo trabajo gira exclusivamente en torno a los signos abstractos del mundo de la notación musical y para ello ignoran todo lo que no sea codificable en el lenguaje de la música. Creo que lo hacen, en parte, para inscribir sus piezas en la historia de la música; por eso su trabajo es siempre una referencia a logros anteriores en la línea unidireccional (y patrilineal: una genealogía de herencias patriarcales) del progreso musical. Tengo la intuición de que estos compositores trabajan así porque apenas se han tenido que hacer preguntas sobre su propio cuerpo. Un cuerpo que probablemente es normativo y yace en el fondo de su escritura como un lienzo invisible. Pero el hecho es que el cuerpo nunca es invisible, sino que a menudo es naturalizado. El suyo es blanco como el cubo blanco de las galerías, un blanco que se cree invisible porque su privilegio se lo permite. Cuando el lienzo no es blanco (cuando nuestro cuerpo, nuestra identidad, no es blanco o no es normativo), no te puedes permitir ese privilegio.

6- [http://oralsite.be/pages/The\\_Dancer\\_As\\_Agent\\_Collection](http://oralsite.be/pages/The_Dancer_As_Agent_Collection)

7- A pesar de la exaltación del supuestamente universal y humanista *lenguaje de la danza*, título del famoso libro de Mary Wigman.

Con esto no quiero decir que la danza no signifique nada o que no comunique nada; todo lo contrario. Se constituye más bien como una *semiología simbólica*, junto con las expresiones de la infancia, la locura y los rituales, en palabras de Guattari.<sup>8</sup>

Debido a su cualidad inmensurable, ronda una idea generalizada en los discursos en torno a la danza de que esta imposibilidad de ser atrapada en un código la convierte, automáticamente, en algo político. Se dice que la danza es un acto de resistencia porque no está sometida ni somete a quienes la practican y quienes la miran al régimen de las *semiologías significantes* —que, de nuevo según Guattari, es el régimen del orden preestablecido controlado por el capital.

Y sin embargo yo, tan amante de los ruidos y los movimientos intraducibles, cada vez que escucho esto siento que detrás se esconde algo profundamente problemático. Es reduccionista pensar que todo lo asemiótico o preverbal es un acto de resistencia. Es ingenuo pensar que el caos irracional de estas locas que bailan es automáticamente anticapitalista. Tengo la intuición de que esta idea solo sirve para justificar lo que hacemos, para engrandecerlo, y nos impide pensar críticamente sobre ello. De hecho, si miramos alrededor, es fácil ver que en el momento de hiperestesia (la lógica sensual del tardocapitalismo) que estamos viviendo la danza se presta mejor que ninguna otra forma de expresión a la mercadotecnia de lo sensorial —al igual que la performance se ha convertido en un ideal para la actual “economía de la experiencia” (Howes, 2004). Bailar, así en general, puede ser tan político como un *pack* de fin de semana con *rafting*, hotel y desayuno.

## Corriendo en llamas

Hablando con colegas y leyendo sobre danza, muchas veces me quedo con la sensación de que existe un antagonismo infranqueable entre dos posiciones: aquellas que creen que la danza solo se hace y no se puede pensar porque su esencia es el extremo opuesto del lenguaje lógico, y aquellas que insisten en construir y apoyarse en un discurso que justifique o amplíe una danza que no se vale por sí sola. Demasiado pensar o demasiado poco. Voy a intentar desdibujar un

---

8- Guattari, 2017.

poco, sin tener que tomar partido por ninguno de estos dos bandos, este supuesto antagonismo.

Al parecer, Pina Bausch dijo en algún momento que “las palabras ensucian la danza”. En esta idea generalizada yace la sensación de que el cuerpo no miente, de que la danza es más pura que el lenguaje, de que el lenguaje encorseta una danza que es libre y salvaje, sometiéndola al control rígido de la lógica. Para que esta idea (que alcanza casi el nivel de ideología en muchos contextos) tuviera sentido, el lenguaje tendría que ser una especie de ciencia exacta, en la que cada palabra se correspondiera perfectamente con su significado. Una ciencia en la que no hay fricción y todo encaja. Pero cualquiera que se haya sentado a leer o escribir un poema sabe que el lenguaje, al igual que la danza, es inestable.

La poesía utiliza el lenguaje para desestabilizar el propio lenguaje. En palabras de la poeta canadiense Anne Carson: “Si la prosa es una casa, la poesía es un hombre en llamas que la atraviesa a gran velocidad”.<sup>9</sup> La poesía nos da un lenguaje que no solo “ensucia”, sino que destruye, y, lo que es más interesante, un lenguaje que se autodestruye. La poesía es como la masacre del lenguaje. Y si no lo destruye, como mínimo le hace “algo” al lenguaje. “¿Qué hace exactamente el poeta con las palabras cuando crea un poema? ¿Qué le hace un poema al lenguaje en el que, a primera vista, fue trazado o escrito, del que parece ser parte, al que parece pertenecer?”<sup>10</sup>

“La palabra *poetics*<sup>11</sup> ya no se refiere a la poesía, sino al verbo griego *poiēin* (el *poiō* moderno), que significa ‘hacer’ y ‘crear’.”<sup>12</sup> “No es ni teoría ni práctica, sino que es hacer algo con las palabras de tal modo que el poema aparece como una cosa paralingüística, una cosa-palabra (provocando acercamientos teóricos y prácticos sin coincidir totalmente con ninguno de los dos).”<sup>13</sup> Este sentido de lo poético, en el que la *poiesis* o creación es algo que se “hace”, sitúa el decir al nivel del hacer.<sup>14</sup> Por eso, porque el lenguaje hace, no vive separado de la

---

9- “If prose is a house, poetry is a man on fire running quite fast through it.”

10- Schestag, 2017.

11- En español no hay una traducción exacta de *poetics*; podría estar entre *poemático* y *poética*.

12- Gross, 2018.

13- Schestag, 2017.

14- Y, siguiendo esta lógica, una pregunta interesante sería: si lo poético le hace algo al lenguaje, ¿qué le “hace” la danza al cuerpo? Si todas tenemos un cuerpo, igual que todas

acción, sino que es performativo y hace cosas en el mundo y al mundo. Se pueden “hacer cosas con palabras”:<sup>15</sup> el lenguaje tiene cuerpo.

Y, por el otro lado, la danza tampoco está encerrada en un cuerpo salvaje e inaccesible al intelecto: es parte de un entramado cultural, histórico y emocional. Ni el lenguaje pertenece exclusivamente al reino de la lógica y la luz ni la danza al de la intuición y la oscuridad.

Ahora que el límite entre uno y otro está un poco más difuminado, puedo dar marcha atrás sin que me decapiten por estructuralista: este difuminar no puede darse hasta el infinito, puesto que —sorpresa— la danza y el lenguaje son efectivamente dos cosas diferentes. Por eso, creo que la danza no es un lenguaje y el lenguaje tampoco es una danza (ni un gruñido salvaje). No son lo mismo; los dos son válidos por igual.

## Ingenieras de la danza

¿Por qué y para qué pensar y escribir sobre danza? Me gusta entender el pensar como una manera de percibir, como propone el filósofo francés Tristan Garcia: “Pensar es otra manera de percibir igual que los demás sentidos, tan importante como la capacidad de ver, escuchar, sentir, etcétera. Es una percepción de lo posible. A través del pensamiento, podemos maximizar la posibilidad, ya que con él podemos percibir no solo lo que una cosa es, sino lo que podría ser”.<sup>16</sup> Justamente porque pensar nos permite percibir posibilidad —no solo lo que son las cosas, sino cómo podrían ser las cosas—, la danza que piensa y el pensar sobre la danza producen un conocimiento sobre ella y a través de ella, “no solo porque propone cuestiones y reflexiones acerca del mundo, sino, y sobre todo, porque nos enfrenta a aquello que no conocemos”.<sup>17</sup>

---

tenemos un lenguaje, ¿puede ser que ese “hacer algo con el cuerpo” que provoca la danza afecte al imaginario de lo que es y lo que puede un cuerpo? ¿Puede que la danza le haga algo al conglomerado de ideas y políticas sobre qué son y qué pueden hacer los cuerpos? A lo mejor, la danza es eso que hace algo con el cuerpo, pero siempre haciéndole algo *al* cuerpo.

15- Austin, 1982.

16- Seminario con Tristán García, PARTS. Research Studios 2017/2018. En la mayoría de los sistemas filosóficos clásicos se nos dice que vivamos de acuerdo con el modo en el que pensamos. Pero desde Nietzsche y Deleuze hasta hoy la relación se ha invertido: tenemos que pensar de acuerdo con cómo vivimos (“vive tu vida al máximo”, “sal ahí fuera”, etcétera). Tristán habla de devolverle la dignidad al pensar como un instrumento válido hoy en día.

17- Conde-Salazar, 2018.

Estoy mezclando intencionadamente pensar sobre la danza con la danza que piensa porque, como ocurre con el lenguaje, que le hace algo al propio lenguaje (*poein*: lo que la poesía le hace al lenguaje), la danza que piensa produce algo nuevo al pensarse como otro modo posible de estar en el mundo a través del cuerpo. “Toda danza produce subjetividad. En ese sentido preciso, podemos decir que la danza es performativa, es decir, que crea o propicia maneras posibles de ser en el mundo.”<sup>18</sup> Es precisamente porque soy bailarín y no académico que mi hacer y mi pensar están irresolublemente ligados. La danza se encuentra en mí y, al pensar sobre ella, es también ella la que está pensando. Podría decir que soy el usuario y la herramienta de mi propia danza: yo la produzco a ella mientras ella me produce a mí. Soy al mismo tiempo el operador y la herramienta, la ingeniera de una danza que tiene lugar en mí.

Sadie Plant, en su libro *Zeros + Ones: Digital Women + the New Technoculture* (ceros + unos: mujeres digitales + la nueva tecnocultura), toma la figura de la ingeniera, la operadora de la maquinaria, como la generadora de un conocimiento encarnado, en relación directa e inseparable con su instrumento.

El usuario y la herramienta son meramente el elemento externo, los componentes identificables que son lanzados por (y que sirven también para contener) procesos mucho más complejos. La tejedora y el telar; la surfista y la red: ninguna de ellas es nada sin las ingenierías que ambas capturan y perpetúan. [...] Y si tanto las ciencias como las artes separan a los autores de sus instrumentos, la ingeniería permanece siempre enredada en las marañas de las máquinas.<sup>19</sup>

Metidas en la piel de las ingenieras, producimos un conocimiento generado en un hacer que no puede dejar atrás al cuerpo.

Es bonito pensar que las ingenieras de la danza producimos conocimiento cuando ponemos en práctica nuestro entramado de bailar y pensar. Pero si esto es cierto, ¿dónde reside ese supuesto conocimiento? Y, lo que es más importante, ¿cómo se comparte?

---

18- Ibid.

19- Plant, 1997.

## Investigar

En los últimos años, todos nos hemos vuelto investigadores. Ya no creamos, sino que investigamos. La investigación artística se ha vuelto un lugar común en el que casi todo cabe y nadie sabe del todo de qué trata. Muy a menudo es utilizada como defensa y justificación de la supuesta necesidad de lo que hacemos —la investigación nos da más seriedad y peso a los ojos externos— y algunas instituciones la utilizan como escudo contra los recortes.

Bojana Cvejić<sup>20</sup> distingue estos tres registros cuando hablamos de investigación en danza:

1. Estudios de arte de posgrado, que a menudo justifican su existencia con la idea de investigación. *Practice-based research PhD*. Es un modelo anglosajón en el que los artistas pueden tomarse más tiempo para profundizar en su práctica al margen de los ritmos de producción externos, gracias a la protección que les otorga un contexto universitario.

2. Investigación en un proceso creativo. La larga búsqueda que tiene lugar en la creación de una pieza de danza. La confusión en este caso viene por su indefinición: ¿todas las creaciones desarrollan en su interior una parte de investigación? Si no es así, ¿cuáles sí y cuáles no? ¿Son investigación únicamente aquellos proyectos en los que el proceso tiene más importancia que el producto? Alrededor del 2000, esta dicotomía proceso/producto tomó muchísimo protagonismo y se le otorgó gran importancia al proceso. Se puso de moda el *work in progress* como modo de producción específico: algo sin terminar, fallido, realizado a lo largo de pequeños procesos o talleres, en producciones pequeñas y deslocalizadas, de residencia en residencia. Este modo de producción no ha sido siempre el principal, pero desde entonces se ha instalado casi exclusivamente como el único posible. Esto es así debido a una precariedad creciente en la producción artística, y habría que plantearse si trabajamos así porque es más interesante o porque no nos queda otra opción. Este *modus operandi* produce un tipo de objeto artístico específico, el *trabajo de investigación*. Este lleva implícita una estética y un *pathos* singular: poca espectacularidad, sobriedad estética, el teatro como un estu-

---

20- Seminario con Bojana Cvejić, PARTS. Research Studios 2017/2018. Esta sección sobre investigación artística está en parte basada en las ideas recogidas durante este seminario.

dio, la documentación por delante de la representación, etcétera. La pregunta importante aquí sería: cuando trabajamos así, ¿es por una decisión artística o es irremediabilmente coyuntural?

3 Investigación del movimiento (*mouvement research*). La investigación de la escritura coreográfica y las prácticas somáticas específicas de la danza. ¿Cuál sería la diferencia entre esto y cualquier otra práctica del cuerpo (como *release*, yoga, *flying low*, etcétera)? ¿Qué tiene de específico la investigación del movimiento que no se haga ya en el estudio de cualquier práctica del cuerpo?

De modo más general, podríamos decir que el arte es un modo específico de producción de conocimiento. Ese conocimiento es muchas veces parte de una experiencia subjetiva, así que es difícil de corroborar (como ocurre en la investigación científica), pero no por ello es menos conocimiento. Este modo de producción de conocimiento es particular y se basta a sí mismo. La confusión llega cuando, partiendo de la necesidad de autojustificarse, el arte echa mano de la teoría crítica y la crítica de arte. Hay muchas piezas que tratan de ilustrar una idea filosófica, basándose en la supuesta autoridad que provee la teoría, pero en la mayoría de los casos es solo una manera que tiene el arte de legitimarse a sí mismo: la filosofía como el gran proveedor de ideas. Esto viene ocurriendo desde hace unos años, pero no siempre fue así: antes, los proveedores eran las ciencias sociales, el marxismo y la psicología; hoy es la teoría crítica. ¿Cuántos programas de mano, *dossiers* y justificaciones de piezas de danza, en los últimos años, citan a Deleuze como se cita un evangelio en misa? El problema es que te acabas creyendo las palabras que escribiste para convencer a alguien de que te diera el dinero de la subvención.

“Lo poético va más allá de la teoría. Lo poético es un campo autónomo, que no tiene por qué legitimarse a sí mismo apelando a los intereses de la filosofía continental y la teoría crítica, ni empleando su terminología.”<sup>21</sup>

No quiero decir con esto que deberíamos olvidar la filosofía y la teoría crítica, sino que estas son igual de válidas que el cine, dar un paseo por la playa o una conversación con un amigo en un bar. Deberíamos sentir que tenemos la libertad de fijarnos en lo más inesperado y tener como referentes fuentes tan absurdas como queramos.

---

21- Austin, 2018.



Lo pobre es que todas estemos haciendo referencia continuamente a los mismos autores y los mismos libros.

## Entramado

Me llamo Pablo Esbert Lilienfeld; soy músico, coreógrafo y bailarín. Entre un proyecto y otro voy rellendo cuadernos de notas y bocetos. Paralelamente voy subrayando y arrugando libros, coloreando pdf y acumulando documentos en el disco duro de mi portátil. Interpreto textos y ellos me interpretan a mí, cargando mis hombros con algún kilo extra entre viaje y viaje. Los textos me dan forma a mí y a mi baile. Mi baile, a su vez, es un entramado de elementos físicos, mecánicos y fisiológicos inscritos en mi cuerpo y entrelazados entre sí y con otros textos, con los signos, la historia, las relaciones sociales, laborales y de clase, los procesos de racialización, de género, de nacionalidad, de capacidad y discapacidad que tienen lugar en el contexto en el que se inscribe mi baile. Cuando bailo no estoy (únicamente) expresando una subjetividad interior, conectando con mi ser salvaje y universal, sino que mi baile es una narración que tiene lugar en un entramado de referentes particulares e historia: un entramado de textos.

Por eso creo que la teoría y lo discursivo (en cualquiera de sus formatos) son inseparables del hacer, del bailar, del sentir, del narrar y del constante proceso de subjetivación que se produce en y alrededor de lo artístico. Ni la danza puede vivir al margen de la historia y el contexto ni el cuerpo es algo dado, natural. Pensar lo contrario es caer en la fetichización idealista de un supuesto cuerpo natural —un cuerpo que no es creado—, según la cual “el cuerpo natural es un cuerpo perfecto que existe al margen de la historia y la sociedad”.<sup>22</sup> Para quienes anhelan el retorno a ese cuerpo idealizado, “lo natural no es una creación humana y opera al margen de los procesos de autoinvencción. Si se consigue recuperar, [el cuerpo natural] proporciona seguridad en un mundo dominado por la tecnología, un mundo que, se presupone, ha perdido todo contacto con el cuerpo”.<sup>23</sup>

Este discurso, muy arraigado en los círculos de la medicina alter-

---

22- Schneirov y Geczik, 1998.

23- Ibid.

nativa y el *new age*, nos promete la salvación gracias a una especie de vuelta al origen, a un cuerpo immaculado. La paradoja es que para recuperar ese supuesto cuerpo natural siempre es necesario someterse a un proceso asistido por alguna terapia, producto, técnica o libro. Ante ello, Guattari se pregunta: “¿Seremos capaces de emanciparnos de las distintas utopías del *retorno a*? Retorno a los orígenes, a la naturaleza, a lo trascendente... [...] Sin la colaboración del progreso técnico y científico nada será posible y el capitalismo volverá a ganar la mano”.<sup>24</sup>

De todos modos, ¿quién quiere volver al cuerpo “natural”? Solamente quienes creen que alguna vez estuvieron allí. Sin embargo,

cualquiera al que se le haya considerado “no-natural” bajo las normas biológicas reinantes, cualquiera que haya experimentado injusticias en nombre del orden natural, comprenderá que la glorificación de “lo natural” no tiene nada que ofrecernos a lxs queer y trans entre nosotrxs, a las personas con diversidad funcional, como tampoco a quienes han sufrido discriminación debido al embarazo o a las tareas ligadas a la crianza.<sup>25</sup>

## We Love Techno

“Los límites entre las categorías de lo natural y lo cultural han sido desplazados y en gran medida difuminados por el efecto de los avances tecnológicos.”<sup>26</sup>

Un baile que piensa y grita por igual (o que piensa a gritos) entiende que nuestro cuerpo está atravesado, por un lado, por las tecnologías de las que es ya inseparable; por el otro, de las diferentes políticas, ideologías y ficciones que delinean lo que es y puede ser un cuerpo. Y ambas cosas forman parte de la historia.

Por eso, insisto: la supuesta dicotomía entre una danza que se basta a sí misma, por un lado, y una danza discursiva, por el otro, no es más que una distinción estéril, ya que no hay un cuerpo que no esté mediado y alienado a través de los procesos culturales.

Nada mejor para sentir esta idea que la figura del *cyborg*, imaginada

---

24- Guattari, 2017.

25- Laboria Cuboniks, 2017.

26- Braidotti, 2013.

hace ya treinta y cinco años por Donna Haraway: un híbrido que es a la vez máquina y organismo, animal y humano, vivo y muerto. “El/la cyborg es una criatura de ficción y [...] de realidad vívida, social y corpórea, que abre nuevas líneas de fuga y posibilidades de formas de vida y escritura que sean parciales, contradictorias, híbridas y estratégicas.”<sup>27</sup> Es una herramienta para desbancar el orden establecido sobre quién tiene el poder de hablar. Para Haraway, convertirse en una cyborg es un sueño —pero no el sueño de un lenguaje común.

Como cyborgs, ya no tenemos que rendir cuentas ante ningún tribunal que nos acuse de innaturales, de ser demasiado reflexivos o demasiado poco, de no ajustarnos a un lenguaje común y universal (ni al supuesto lenguaje de la danza o de la música), ni de ser imparciales y no regirnos por las leyes naturales universales. Como cyborgs, nuestro cuerpo baila sus virus, bacterias y medicamentos, sus redes sociales y sus pelos, sus ideas, teorías, terrorismos y anhelos. Como cyborgs, podemos imaginar que el entramado discursivo, reflexivo y epistemológico enmarañado junto con las prácticas físicas, estéticas, sensoriales y somáticas que se van tejiendo durante eso que llamamos práctica o investigación artística es como un circuito, un código o programa que encarnamos en nuestro cuerpo híbrido, orgánico y tecnológico. Este entramado funciona “independiente de las dicotomías entre ‘hacer’ y ‘pensar’, entre la representación y la producción”;<sup>28</sup> es una de las máquinas abstractas de las que habla Guattari.

Es así, como cyborgs, que podemos pensar en la investigación artística encarnada y generadora de conocimiento como una tecnología: un estudio y conocimiento (logia) del oficio, del hacer (tecne). No es casual que el latín *tecne* haga referencia tanto a *tejer* como a *texto*: un entramado, un tejido de conocimiento que se construye haciendo, en la práctica y con el cuerpo puesto a funcionar, como las ingenieras de Sadie Plant.

Ahora bien, ¿qué podemos hacer con esta tecnología del discurso encarnado? Podríamos, por ejemplo, en una especie de batalla poética contra las jerarquías dominantes, blandirla como un arma para destruir las diferencias categóricas: diferencias entre el pensar y el hacer, entre la cultura y la naturaleza, el bailar y el pensar, lo orgánico

---

27- Haraway, 1991.

28- Guattari, 2017.

y lo inorgánico, lo que viene dado y lo que es creado, la tecnología y los procesos naturales, lo que es humano y lo que no lo es. De ese modo sumaríamos fuerzas uniéndonos a las filas del pensamiento posmoderno.

Pero también podríamos —evitando caer en la trampa de ser tan inocentes como para pensar que las categorías no existen ni existirán grabadas a fuego en nuestra manera de pensar por mucho tiempo aún (e ignorarlas sería abandonarse a un delirio político)— agarrar esas mismas tecnologías como paños húmedos y sacarles brillo y definición a las categorías, perfilando su forma para poder observarlas mejor e intentar entender cómo funcionan.

La teórica Rosi Braidotti advierte que “la dislocación del antiguo sistema para establecer diferencias hace más urgente aun la necesidad de reafirmar el concepto de diferencia como central y no-esencialista.”<sup>29</sup> Precisamente, cuanto más siento la interconexión y la transversalidad de mi baile, cuanto más noto que es un baile que vive enmarañado en una multiplicidad de procesos, más me urge la necesidad de entender en qué consisten esas conexiones, qué las diferencia y cómo se articulan entre ellas. Parece una contradicción: para superar algunas categorías jerárquicas tengo que entenderlas y aprender a cuidarlas.

## Virus y astros

Una de las categorías más importantes históricamente y que más rápido se está desdibujando es la que separa lo que es humano de lo que no lo es. La antigua definición de lo humano se nos ha quedado obsoleta por efecto de los avances científicos y tecnológicos, pero también debido a la crisis del humanismo como modelo de pensamiento.

Y es que estos siglos de humanismos han dejado lo humano en un lugar vergonzoso: “Todos los humanismos, hasta ahora, han sido imperiales. [...] Es casi imposible pensar en un crimen que no se haya cometido en nombre de la humanidad”.<sup>30</sup> Feministas como Luce Irigaray han apuntado que “el ideal supuestamente abstracto

---

29- Braidotti, 2013.

30- Davies, 1997.

del Hombre como símbolo clásico de la humanidad es exclusivamente el varón de la especie: es un ‘él’. Y, más aun, él es blanco, europeo, apuesto y con un cuerpo sin discapacidad”.<sup>31</sup>

Por eso, en el feminismo, el posantropocentrismo y la teoría *queer* se habla de “desenmascararse de lo humano”, en palabras de Paul B. Preciado. Investigadoras como Rosi Braidotti proponen pensar desde el nuevo paradigma del poshumanismo, bajo el cual no se imponga un modo totalitario, individualista y cerrado de ser humano.

Devenir poshumano es el proceso de redefinición del sentido que les damos a los lazos y a la conexión con un mundo compartido [...]. Es un proceso en el que se expresan múltiples ecologías del pertenecer mientras se pone en marcha la transformación de nuestras coordenadas sensoriales y perceptivas con el fin de reconocer la naturaleza colectiva y el sentido “hacia fuera” de lo que todavía llamamos el “ser” o el “yo”.<sup>32</sup>

Así, “una ética poshumana para el sujeto no-unitario propone un sentido ampliado de interconexión entre uno mismo y los otros, incluyendo los otros no-humanos y eliminando para ello el obstáculo del individualismo egocéntrico”.<sup>33</sup>

Pensarme como sujeto no-unitario poshumano, pasar por la experiencia subjetiva de la no-unidad, me obliga a descubrirme humildemente como parte de subjetividades más grandes (las especies vegetales y animales no-humanas, de las que dependo) y más pequeñas (toda bacteria, virus y genes) que no encajan con la escala del ridículo yo sobre el que tradicionalmente he construido mi identidad individualista y unitaria. El “sujeto no-unitario ancla al sujeto en un lazo ético con la alteridad, con los múltiples y externos ‘otros’ que son en realidad constitutivos de esa entidad que, por pereza y hábito, llamamos yo”.<sup>34</sup>

Esta crisis del humanismo pone de manifiesto que lo que somos, nuestra subjetividad, no es algo dado, sino que tiene una historia. En las sociedades liberales individualistas la subjetividad es generalmente considerada lo originario, pero autores como Foucault han

---

31- Braidotti, 2013.

32- Ibid.

33- Ibid.

34- Ibid.

trazado la historia de la subjetividad y su genealogía demostrando que es un proceso histórico, y no una condición natural. Y en el momento presente de esta historia, en las sociedades capitalistas, la subjetividad se forma a medida para satisfacer las necesidades del sistema: la producción (de bienes, de servicios, de experiencias) no crea únicamente un objeto para el sujeto, también crea un sujeto para el objeto. Se nos enseña a autoproducirnos para ser consumidores y trabajadores aptos. Afortunadamente, “entendiendo cómo se produce la subjetividad, es posible entender cómo la subjetividad podría producirse de otra manera, transformando en última instancia una condición pasiva en un proceso activo”.<sup>35</sup>

Jonathan Burrows, en su charla *Politics*, se pregunta si la danza es política. “Me interesan la política real y los aspectos sociales de la danza. Pero lo que me interesa por encima de todo es una pregunta más bien existencial: cómo continuar creyendo en la ética de la danza y cómo interrogar el sentimiento frecuentemente descrito por bailarines y bailarinas de que la danza es en sí un arte político.”<sup>36</sup> Si a veces tenemos la sensación de que hay algo político en lo que hacemos, habría que preguntarse en qué aspecto de la política incide lo que hacemos. Y quizás sea precisamente la capacidad de preguntarse cómo se produce la subjetividad donde la danza puede tener algo que decir, ya que, como dice Jaime Conde-Salazar, esta “propone, produce, imagina, realiza y construye subjetividades que se escapan y cuestionan los límites establecidos y autorizados del ser”.<sup>37</sup>

## Máquina de tiempo

Si es verdad que la danza construye subjetividades que cuestionan los límites establecidos, lo hace en parte gracias a una herramienta muy particular: la coreografía. Me gustaría exponer un modo particular de entender lo coreográfico.

El panorama que he descrito hasta ahora resulta algo aterrador: este sujeto no unitario del poshumanismo, atravesado e interconectado a tantos niveles en lo macro y lo micro, y dominado por las

---

35- Read, 2010.

36- Burrows, 2017.

37- Conde-Salazar, 2018.

necesidades del capital, parece un verdadero apocalipsis de la subjetividad a punto de implosionar y descomponerse de un momento a otro, y sus partículas parecen evaporarse para unirse con las de cualquier nube pasajera. Y, sin embargo, la mayor parte del tiempo los organismos parecen mantener —durante tiempos limitados— cierta unidad o cohesión. Los sujetos y los colectivos suelen vibrar alrededor de una fuerza de atracción que los conserva durante tiempos finitos, formando unidades pasajeras.

¿Qué son esas fuerzas de atracción? ¿Cómo se organizan los organismos internamente para no desparramarse? ¿Qué provoca que mis bacterias, mi historia, mis ojos, mis huesos, mis dolores, mis anhelos, etcétera, conformen una unidad, un sujeto Pablo? ¿Cómo se organizan los grupos, las sociedades, para no desaparecer en una masa indiferenciada? No pretendo encontrar respuesta a estas preguntas, pero sí me gusta imaginar lo siguiente: que las fuerzas organizadoras de la multiplicidad infinita del universo son algo así como coreografías.

Una coreografía es una organización de materiales en el tiempo según unas reglas o principios. Es como un andamio metafísico cuyos parámetros de base son el tiempo y el poder. Por ejemplo, el principal parámetro coreográfico que define un grupo es el que describe quién está dentro y quién está fuera. La sincronía es un vínculo tumbado en el plano temporal: si un grupo de personas hace lo que hace respecto de un parámetro temporal común (al unísono o en cualquier otro tipo de relación respecto de un pulso de referencia), formamos parte de la misma comunidad, somos “aquellos que se relacionan con un determinado pulso”.

Los principios coreográficos se establecen con base en cómo esté distribuido el poder entre los diferentes elementos que componen la coreografía. Los principios organizadores no son siempre orgánicos, ni justos, ni útiles, ni bellos; son solo arreglos que organizan los elementos temporalmente de acuerdo a una relación de poder determinada. Las partituras coreográficas pueden ser más o menos totalitarias, más o menos centralizadas. Pueden crear lazos de atracción llenos de amor y exclusión, como niños que juegan a las palmas en el patio del colegio —si conoces el código, estás dentro; si no, te quedas fuera—. Son excluyentes porque alguien o algo siempre quedará fuera. El unísono es un tipo específico de organización temporal, una manera de estar muy juntas haciendo palmas, repitiendo figuras

de natación sincronizada en una piscina, yendo a votar el mismo día.

Las diferentes coreografías en cada nivel organizan las unidades y las colectividades, delineando cada “nosotros” de manera plástica. Como explica García, “un ‘nosotros’ no es simplemente ‘un conjunto de personas’, sino todo un sistema de recorte que [...] autoriza rechazar ciertas partes para poder ver mejor otras”.<sup>38</sup>

Cada coreografía tiene su manera específica de repartir el poder dependiendo de dónde resida el control y de cómo sea el flujo de las decisiones coreografías. Por ejemplo, el *ballet* podría mirarse como la dictadura de la jerarquía, y la improvisación libre como la dictadura de la expresión individual. Por eso, la coreografía es agenda, es estrategia, es procedimiento, es protocolo e ideología. Es, en el fondo, un acuerdo (o una imposición) que permite la posibilidad de estar juntas bajo un principio organizador.

Un proceso coreográfico suele estar incrustado en otro proceso más grande que lo contiene y determina parcialmente —por ejemplo, las condiciones materiales al crear una coreografía—, y a su vez este otro proceso suele estar contenido en otro más grande aun —por ejemplo, el contexto político—. Siempre hay un nivel superior y, aunque lo intentemos, nunca es posible decidir cuál sería el superior de todos los niveles —el supermegadiós que coreografía todo lo demás.

Aunque este tipo de estructura de muñeca rusa es muy sugerente, resulta lineal y determinista: en ella el poder solo puede viajar a lo largo de una línea recta en dos direcciones posibles, de adentro a afuera o de afuera a adentro. En este tipo de narrativa lineal siempre se da una tensión entre dos maneras opuestas de entender la formación de lo colectivo: individualismo y holismo. El individualismo considera al individuo algo dado y a la sociedad una consecuencia, la suma de los individuos. El holismo considera a la sociedad lo primero y ve a los individuos como un mero efecto secundario de la sociedad.

Ante esta dicotomía lineal hay una salida que pasa por entender que el individuo y la sociedad —las partes y el todo— son dos dimensiones de un mismo proceso y ambas se articulan en la transindividualidad. Lo transindividual, término definido por Gilbert Simondon, no está por encima de lo individual, sino que es la arti-

---

38- García, 2016.



culación de lo individual. No hay oposición entre lo individual y lo colectivo, sino solo diferentes articulaciones de lo transindividual. La individuación sería, entonces, un proceso por el cual el individuo no es ni el fin último ni el principio absoluto, sino el efecto continuado de una acción: las múltiples y sucesivas individuaciones físicas, biológicas, psíquicas y colectivas. Estos procesos de individuación no separan al individuo del grupo, ya que las mismas cosas que conforman el corazón y la base de nuestra individualidad —nuestras sensaciones, lenguaje y hábitos—, por definición, no pueden ser exclusivas de cada uno de nosotros como individuos.

El concepto de transindividualidad me permite pensar las organizaciones coreográficas desde otra perspectiva, menos lineal: el principio organizador (el poder) no se encuentra nunca exclusivamente fuera (holismo) ni exclusivamente dentro (individualismo), sino que tanto la unidad como los elementos que la componen son producidos mutuamente el uno por el otro. La relación contenedor-contenido deja de ser lineal y pasa a ser recursiva —el contenido puede contener a su propio contenedor—. Y es que, en realidad, las relaciones jerárquicas complejas están siempre enmarañadas y son recursivas; violan la relación lineal y lógica contenedor-contenido.

El poder —quién depende de quién— está siempre repartido de manera sinuosa en los diferentes estratos de organización. A veces la dirección es muy clara y visible —por ejemplo, en situaciones de dominación explícita—, pero, como veíamos antes, la dirección de la dominación es a menudo sutil y está enmarañada con la propia formación de la subjetividad, hasta el punto de que somos nosotros mismos quienes hoy en día nos autosometemos.<sup>39</sup>

## Hackeo

En un cuerpo humano, la comunidad de elementos dispares —bacterias, virus, genes, etcétera— no se mantiene unida porque yo, sujeto Pablo consciente, así lo ordene a cada segundo, sino por un millar de procesos automatizados —sincronizados como coreografías— que tienen lugar sin que yo tenga todo el control sobre ellos. En una

---

39- Como explica Byung-Chul Han, [https://elpais.com/cultura/2018/02/07/actualidad/1517989873\\_086219.html](https://elpais.com/cultura/2018/02/07/actualidad/1517989873_086219.html).

colectividad, los principios organizadores que habilitan lo colectivo actúan como funciones automatizadas cuyo motor autogenerativo es la inercia del grupo, una matriz de elementos humanos y no humanos que sobrepasan y atraviesan lo individual.

Automatizar es provocar que algo se haga sin tener que ocuparse de ello. Para ello delegamos en una máquina: una máquina material, como la de una fábrica, o un algoritmo, cuando hablamos de la automatización gracias a la tecnología material; una máquina de representaciones como es el sistema cultural de hábitos y costumbres automatizadas de una sociedad; una máquina biológica que automatiza los movimientos del cuerpo como las manos de un pianista entrenado o un bailarín de ballet. La automatización tiene que ver con la acción de “quitarse de en medio”, ceder el poder. Cuando nos sometemos a una máquina coreográfica, estamos cediendo parte de nuestra voluntad a un sistema procedimental. Si la coreografía es el principio organizador de un conjunto, la automatización posibilita la autoregulación a través de la repetición y la práctica.

Cuando se entrena danza, natación sincronizada o piano, a través de la repetición se incrusta un conocimiento en el cuerpo. Automatizar algo es como comerse una tecnología, encarnar un conocimiento haciendo que forme parte de mis células. Cuando “dejamos que el cuerpo piense por sí solo”<sup>40</sup> para que encarne la coreografía, el reparto de poder está más descentralizado; no es el centro-mente-jefe-patriarca el que capitanea el barco, sino todos los subalternos: la multiplicidad del cuerpo.<sup>41</sup>

Análogamente, algunos procesos que conectan al individuo con aquello que lo excede y hacen posible lo colectivo tienen la forma de funciones coreográficas automatizadas. Las comunidades necesitan contarse a sí mismas sus mitos y costumbres una y otra vez a lo largo del tiempo para organizar así sus saberes de acuerdo con repeticiones, restricciones y permutaciones. Estas funciones que habilitan lo colectivo —en forma de tradiciones, rituales y demás prácticas

---

40- La coreógrafa y bailarina Janet Novás siempre habla de buscar este estado en el que cedemos nuestra voluntad al cuerpo, que piensa por nosotras.

41- Sin embargo, el estado de absorción en esos momentos de ejecución virtuosa en arte o deporte se parece muy poco al estado ensoñador del trabajo automático de la tejedora, la secretaria o el obrero de fábrica. El cuerpo entrenado de la bailarina se parece muy poco al cuerpo curtido por la repetición anodina en la fábrica o la oficina. Es la diferencia entre el anhelo poshumanista y el horror inhumano del trabajo industrial: el poshumanismo no debería aceptar la inhumanidad.

grupales sostenidas a lo largo del tiempo— y las coreografías automatizadas del cuerpo tienen algo en común: no están a escala del individuo, sino que lo sobrepasan.

Lo interesante es que, cuando estas coreografías son creadas —en lugar de simplemente aprendidas y reproducidas—, nuevas formas de colectividad afloran, nuevos cuerpos aparecen como posibles. Por eso, la creación coreográfica se parece a hackear el código que nos organiza individual y colectivamente: permite potenciales reorganizaciones del poder gracias a su capacidad de producir representaciones de la subjetividad y lo colectivo que no existían antes. Y esto ocurre gracias a la capacidad poética e imaginativa de lo coreográfico.

## Dragón

Desde el 2017, junto con Federico Vladimir Strate Pezdirc,<sup>42</sup> estoy desarrollando una serie de trabajos, las *Piezas Dragón*. A través de prácticas tan dispares como la natación sincronizada y los juegos de rol, estamos reflexionando de forma poética y crítica sobre ese sentido “hacia fuera” del yo del que habla Braidotti: nuestra condición de “ser interconectado transversalmente en el mundo”. Para ello estamos explorando representaciones de lo colectivo que cuestionen los modelos hegemónicos de narrarnos a nosotras mismas tomando la figura del dragón como arquetipo de la imaginación colectiva —un híbrido de ciencia y ficción en todas las épocas y lugares.

Como escuché decir a la coreógrafa danesa Mette Edvardsen, la imaginación y lo poético están muy mal vistos en la danza posmoderna.<sup>43</sup> Lo mismo ocurre con la narración y más aun con las narraciones épicas (comúnmente asociadas al belicismo), de aventuras (comúnmente asociadas al colonialismo) y de ciencia ficción (comúnmente asociadas a una melancolía reaccionaria). Nos interesa la narración —la materia prima con la que se construyen subjetividades y colectividades— precisamente por la aparente fricción que genera cuando la pensamos en combinación con la coreografía y la automatización.

---

42- Federico es artista visual y trabaja principalmente con vídeo e instalación. Estamos casados y trabajamos juntos desde 2014.

43- La tercera negación del *No Manifesto*, de Yvonne Rainer, dice: “No a las transformaciones y a la magia y al hacer creer”.

Digo *aparente fricción* porque creo que, al fin y al cabo, como artistas no estamos más que contándonos cómo se podría estar aquí de otras maneras. Gracias al conocimiento generado a través de la investigación artística —que no es científico, sino poético, que no es comprobable empíricamente, sino contrastado estéticamente *ad infinitum*— nos es posible tener una experiencia de la otredad, de lo que aún no es. Y es que creo que la investigación artística (con su práctica y su teoría) no puede separarse de la creación, lo poético y la imaginación. El tipo de conocimiento que genera es especulativo, es siempre un *what if* (qué pasaría si...), y genera posibilidad, por eso es como una ciencia ficción: porque es el estudio cuasicientífico de la posibilidad estética, la poiesis o la gestación continuada de otra manera de mirar, de estar, de ser en el mundo. Es una tecnología de ficciones, una llave a múltiples posibles, una narrativa de alteridad histórica, un plan B. Es un conocimiento especulativo que solo puede existir en potencia, que no corrobora un presente, sino que abre la posibilidad de futuros múltiples.

## Bibliografía

- AUSTIN, John Langshaw. 1982. *¿Cómo hacer cosas con palabras?*, Paidós.
- BRAIDOTTI, Rosi. 2013. *The Posthuman*. Cambridge, UK: Polity Press.
- BURROWS, Jonathan. 2017. *Politics*. Charla escrita para *Inventur#2-Contemporary dance and performance conference* en Tanzhaus NRW Düsseldorf, Junio 2017.
- CONDE-SALAZAR, Jaime. 2018. *La danza del futuro*, Continta me tienes Editorial.
- DAVIES, Tony. 1997. *Humanism*. Londres: Routledge.
- GARCIA, Tristan. 2016, *NOUS*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle.
- GROSS, Austin. 2018. *Introduction to Twin Figure of mimesis*. Ed. Anders Paulin.
- GUATTARI, Félix 2017. *La revolución molecular*. Barcelona: Errata Naturae.
- HARAWAY, Donna. 1991. *A Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*. En *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge.
- HOWES, David. 2004. *Hyperesthesia, or, The Sensual Logic of Late Capitalism*. En *Empire of the Senses. The Sensual Culture Reader*. Howes, David (Ed.). Berg Publishers.
- Laboria Cuboniks, 2017. *Xenofeminismo. Una política por la alienación*.  
<http://www.laboriacuboniks.net/es/>
- PLANT, Sadie. 1997. *Zeros + ones : digital women + the new technoculture*. Virginia: Fourth Estate.
- READ, Jason. 2010. *The Production of Subjectivity: From Transindividuality to the Commons*. En *New Formations* (Summer 2010).
- SCHESTAG, Thomas. 2017. *Poein*. En Brown, Nathan y Milat, Petar (Ed.), *Poesis*, Zagreb: Multimedijalni institut.
- SCHNEIROV, Matthew y Geczik, Jonathan David. 1998. *Technologies of the Self and the Aesthetic Project of Alternative Health*. En *The Sociological Quarterly, Vol. 39, No. 3*.
- WIGMAN, Mary. 2002. *El lenguaje de la danza*. Ediciones del Aguazul.

PABLO ESBERT LILIENFELD (Madrid) es músico y coreógrafo. Es licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universidad Complutense de Madrid, diplomado en Danza Contemporánea por el Real Conservatorio Profesional de Madrid y titulado en el programa Research Studios en PARTS, Bruselas. Es profesor especialista en Nuevas Tecnologías en el Conservatorio Superior de Danza María de Ávila, Madrid.

Su trabajo ha sido presentado y producido en contextos como PACT Zollverein, Essen; FIDCU, Montevideo; Santarcangelo Festival, Italia; During TEFAF, Maastricht; Museo Reina Sofía, Veranos de la Villa y Madrid en Danza, Madrid; El Grec, Festival Salmon/MACBA, Barcelona; Azkuna Zentroa, Bilbao; B-Motion, Aerowaves. Ha sido seleccionado en el catálogo AECID y ha girado por Argentina, Brasil y Paraguay.

Colabora desde el 2012 con Alessandro Sciarroni (León de Oro de la Bienal de Venecia, 2019) como músico, performer y asistente en cinco de sus últimos trabajos. Su música para Aurora fue finalista en los premios Ubu 2017.

Desde el 2014 colabora con el artista visual Federico Vladimir Strate Pezdir. Juntos utilizan la ficción especulativa en danza/performance, audiovisual, música e instalación para interrumpir las narrativas normativas que han sido naturalizadas por los discursos históricos. Su proyecto colaborativo *Introducing The Star* se materializó en un solo de danza, un vídeo diario y un álbum de música. Fue producido por la Comunidad de Madrid, Tanzhaus Zurich, La Casa Encendida y CA2M, y presentado en Escenas do Cambio, Leal.Lav y Queer Lisboa. *Cantos del Hain* es un documental expandido sobre el pueblo selknam, que fue producido entre Argentina y Chile por el Museo de Arte Contemporáneo MACUF y NAVE (Santiago de Chile), y presentado en Kasseler Dokfest. Actualmente desarrolla las *Piezas dragón*, que indagan en la relación entre automatización y ficción en prácticas tan dispares como la natación sincronizada y los juegos de rol.

## OPERACIONES ALLÍ

La Ribot y Javier Codesal

Hubo una conversación (que formó parte del seminario Cuerpo y Régimen Político, en Performance, comisariado por Brumaria en el CENDEAC) el 17 de octubre de 2016, en el mismo edificio en el que se mostraba la exposición de La Ribot *Un brazo de menos, un ojo de más* (Centro Párraga, Murcia, 14/10-27/11). Dos días antes, también en el Párraga, se producía el estreno español de *Another distinguée* (2016). Pues, mira por dónde, lo hablado en aquella ocasión tan contextualizada no tiene mucho que ver con la conversación transcrita abajo, aunque esta venga de aquella. La Ribot y yo hemos preferido tomarnos un tiempo largo y charlar por correo. No esperamos haber agotado nada, porque la obra que intentamos comentar no se deja agotar. Solo quisimos contar con un espacio cómodo, para ofrecernos y ofrecer lo que tal vez en aquella ocasión no se dio de la manera que a ambos nos hubiera gustado. Nuestra charla en el CENDEAC se tituló *Operaciones allí*, recurriendo a uno de los cartones más que irónicos de la performance *Laughing Hole* (2006), y vamos a mantenerlo para su réplica, porque alude al desplazamiento, al esfuerzo de lo que trabajosamente quiere ser dicho y nunca, pobre, logrará salir a la voz. Así que...

### Javier Codesal

*¿Qué dice ese cuerpo inmóvil en su movimiento? Está solo. / Lo otro es aire alrededor de la isla que danza.*

Esto forma parte de un poema de Blanca Varela. Me interesa lo que dice esta mujer, lo que sigue diciendo en sus textos, ya que murió en 2009. Y aparece ahí una figura que tú practicas no pocas veces, la del cuerpo inmóvil y en movimiento. Y la soledad, que ha caracterizado una parte de tu trabajo durante años. Pienso ahora en la última ocasión en que te vi actuar, en el museo Reina Sofía, en diciembre

del año pasado, cuando participaste en *20 Dancers for the XX Century*, el evento organizado por Boris Charmatz. Hiciste tu trabajo en una de las zonas más duras del museo, muy próxima al *Guernica*, y casi tocando con el cuerpo *Procesión de la muerte*, de José Solana. Allí estabas quieta y en movimiento frenético (la pieza distinguida número 14, titulada *N.º 14*) y también excepcionalmente sola, sobre todo cuando hacías la pieza distinguida N.º 28 (titulada *Outsized Baggage*). La dinámica entre movimiento y pasividad es importante en tu caso y se aparta de lo que esperamos comúnmente a propósito de la danza. Me gustaría comenzar por aquí.

## La Ribot

Es una buena manera de empezar, porque nunca he terminado. Estoy siempre en ese mismo punto, el cuerpo inmóvil, estático, estatuario, estacado, estopado, atacado de rabia, doloroso, silencioso, solitario y chillando, que se traslada por el espacio mental, universal, cósmico, ancestral... Cambiando de posición, siempre en acción, pensando, alucinado, razonado, blanco de piedra o de mármol... Blanca Varela también estaba sola; la poesía es soledad. Cuando actúo sola, soy poeta. La danza es para mí una preciosa isla rodeada de poesía, diría yo. Poesía que se escapa por la rendija de nuestro inconsciente y no sabes si queda o marchó.

Las piezas distinguidas que presenté en *20 Dancers for the XX Century* para el proyecto de Boris Charmatz son de los años 1997 y 2000, respectivamente. Pertenecen a las series en las que actuaba sola en escena, que son las de los noventa. Son piezas distinguidas muy antiguas: tienen veinte años. A veces olvidamos que lo que vemos en vivo puede ser muy antiguo, aunque parezca de hoy mismo, y esto también forma parte de mis intereses: esa tensión entre la memoria y lo presente, que tiene que ver con lo inmóvil, la dinámica, el movimiento...

En la nueva serie/espectáculo, *Another distinguished* (2016), esa relación dinámica con unas cosas y estática con otras se establece entre la enorme instalación en el centro, negra, imponente, estática e inmóvil, tanto que parece eterna, y lo que ocurre abajo, en sus faldas, digamos, como si fuera una montaña: nosotros, todos, espectadores



y actores, agitándonos, bailando, pasando de una cosa a otra, amándonos, ¡asesinándonos!

Me gusta mirar lo que no se mueve. La pintura, por ejemplo, porque me obliga a mirar donde se encuentra. Y en esto encuentro algo que tiene que ver con el paisaje, la eternidad, lo estático que se mueve en el cosmos y el contexto. Es la pintura, de todas las artes, la que más me hace pensar en esto. Algunas salas del Reina Sofía me impresionan cuando estoy sola en ellas. El otro día me paseé de mañana por Anne-Marie Schneider. ¡Fascinante a ese nivel! Recuerdo también fuertemente en mi memoria la antigua colocación de Miró en los noventa: era una sala azul, cosa que no es verdad, pues era blanca, pero me interesa el recuerdo de aquellas pinturas en un contexto azul inventado: le dan toda su dinámica eterna. Me interesa la invisible dinámica cósmica, que se repite implacable.

**J. C.:** Hablas de la memoria y del tiempo, de cómo se modifican entre sí hasta llegar a inventarse. Y también hablas de los objetos, de lo que no se mueve, como la pintura, y de la poesía. Pero vayamos por partes.

“Cuando actúo sola, soy poeta. La danza es para mí una preciosa isla rodeada de poesía, diría yo.” Una primera idea que se me ocurre es que poesía y desnudez coinciden. Desnudez del cuerpo, pero además desnudez escénica y dramática, dada la escasez y la pobreza de los recursos que utilizas en las piezas distinguidas que interpretas sola. Se da una relación entre las dos cosas: el cuerpo desnudo se pone en contacto con objetos aislados y domésticos, que en ese encuentro también parecen desnudos. Una silla, una cámara Polaroid, una botella de agua, un zapato... Estos objetos son forzados al máximo en el encuentro con tu cuerpo, al medirse con él, y son ellos los que extraen de tu cuerpo la verdadera desnudez, que es estar en el mundo acompañado de objetos puros, solitarios, pura cosa. Cosa entre cosas. Es una soledad que ejercita los modos de la relación con el mundo y por eso tal vez suele tratarse de objetos cotidianos, útiles o inútiles —de eso podremos hablar más tarde—. Cuando dices: “Me interesa la invisible dinámica cósmica, que se repite implacable”, pienso en esta cosa entre las cosas que constituye la experiencia radical de la poesía.

Habla Jacques Rancière de la importancia de los recuerdos inventados, a propósito del espectador de cine, algo similar a lo que tú cuentas de las visitas a las salas que dedicaba el Reina Sofía a la pintura de Miró. En cierto modo, todo el trabajo que hacemos pasa por este ajuste de cuentas con la experiencia reconstruyéndola en la memoria. No pudimos determinar lo ocurrido, pero vamos a construirlo otra vez, las veces que haga falta, modificando algo que nos parece sustancial. Imagino que no hacemos esto por pasar el rato, ¿verdad? ¿Crees que sirve para algo?

**L. R.:** “La experiencia radical de la poesía.” Es eso. Y es sustancial, como la desnudez o la memoria, que no se pretenden, sino que son. Estás desnuda y recuerdas. Lo poético se enfrenta directamente con lo útil y lo producido-producto, también porque se diluye, los estados de la materia poética cambian y pasan de uno a otro con mucha facilidad. Es el agua, a lo mejor, el elemento poético por antonomasia, porque se halla en los tres estados naturalmente. Y esto se enlaza con la memoria, que también tiene esa cualidad.

Sirve para vivir. Vivir es pensar y pensamos sobre pensamientos, imaginamos sobre imágenes. El arte nos permite reconstruir constantemente sobre los recuerdos inventados, que se convierten en nuestro universo, porque les damos el valor de “naciendo y muriendo”, y lo llamamos, metafóricamente, *creación*, sobre todo en francés. Pero sabemos que es un juego de transformación o actualización de la memoria, o memorias, que son historias, imágenes o poesía; depende del estado en que se halla la materia en el cerebro.

En *Another distinguée* hay, además, un ejercicio forzado de olvido: no quedan huellas de nada en ninguna parte más que en nuestros cuerpos (líneas dibujadas en la piel), solo el cuerpo como archivo de lo que ocurre (contrariamente a las primeras piezas distinguidas, en las que todo lo que ocurría dejaba una estela en el suelo, en mí, en las paredes...) y el implacable paso del tiempo, que borra probablemente también el dolor, que en este caso pretendo que se lo trague la cosa. (*Risas.*)

**J. C.:** Unos meses atrás, mantuvimos una primera conversación en un acto público en el Centro Párraga, de Murcia. Un ovillo de frases demasiado grueso, o demasiado liado, nos impidió llegar al núcleo negro que mencionabas más arriba, el objeto negro que preside *Another distinguee*, como un ombligo o un tumor. Tú lo llamaste montaña, devolviendo una imagen de la pintura, casi un eco del romanticismo. Me gustaría insistir en esa figura, que en cierto modo modifica tu relación con los objetos (escénicos o no), al menos por la escala. Habría que decir que la mole negra y un tanto amorfa, cuyo exterior es piel dura de plástico negro, piel cerrada de un objeto que solo parece tener exterior, ocupa no solo el centro del espacio teatral, sino un área importante de este, tanto de suelo como de altura, de manera que los actores bailarines y los espectadores en movimiento son evacuados, forzados a los márgenes por semejante cosa. Lo interesante es que nada sale de allí y nada entra. Es un obstáculo tal cual, apenas iluminado, más sentido que visto. Allen Ginsberg escribió esto: “¿Qué es sagrado cuando la Cosa es todo el universo?”. Me gustaría que hablaras de esta cosa y que ello nos sirviera para comenzar a discurrir por tu último trabajo, *Another distinguee*.

**L. R.:** Esta cosa es la única pieza distinguida matérica, sólida, la N.º 48, y está dedicada al dolor del cuerpo y la memoria, y al olvido. La he llamado *Sonia* —te diré por qué en otro momento—. No se mueve, casi no cambia y estamos siempre frente a ella, o delante, al lado, debajo, arrinconados por ella. Es misteriosa, porque no nos deja verlo todo. Es negra y, según le dé la luz, brilla, lo que le da cierta belleza y textura que nos deja imaginar. Es estática, inmóvil, poderosa e, inventando un poco, parece que contiene todas las escalas. Puede ser una pieza de los Ilya & Emilia Kabakov, pero lo de Ginsberg es más exacto. Y muy bonito. ¡Encaja demasiado! Necesitaba algo como esta cosa, que funcionara de forma excéntrica en relación con las cosas, los objetos y las personas, y concéntrica con las ideas.

**J. C.:** Cuando dices que el cuerpo es el único archivo de lo que ocurre, me acuerdo de la pieza distinguida N.º 26, un pasodoble interesante desde muchos puntos de vista, pero que funciona sobre todo como una

demostración de esa idea: el baile dibuja líneas sobre la piel, tal cual. En la pieza distinguida N.º 26, lo que cuenta es la soltura, el descaro y la alegría. Es una de tus piezas más felices. La escritura del movimiento da forma a tu cuerpo, iluminándolo como una joya, adornándolo para resaltar su plasticidad o, más aun, diseñando un esquema motor, que sería la fórmula corporal, lo posible del movimiento de tu cuerpo.

Pero ahora, en *Another distinguee* se da un esfuerzo por borrar las líneas, por superar la memoria dolorosa de los actos, en lo más íntimo del cuerpo, si es que en un cuerpo hay una zona así, más íntima que las demás. Pensando esa zona, si fuera más íntima, estaría más adentro y, por tanto, a oscuras. Así que el objeto negro sería también una visión de la intimidad en términos exteriores y absolutos. El tono de *Another distinguee* es contrario al de la pieza distinguida N.º 26: lo gozoso se convierte en dramático, y esta *Sonia* parece que va a servir, según tus palabras, para borrar la negatividad de la experiencia, el dolor de actuar. Un agujero negro que se traga el mal(estar).

Hasta ahí, puedo pensar en una fantasía compensadora. Pero tú explicas la dinámica con la que funciona esta pieza evidentemente estática: “Necesitaba algo como esta cosa, que funcionara de forma excéntrica en relación con las cosas, los objetos y las personas, y concéntrica con las ideas”. Estás diciendo que el extrañamiento que produce el bulto negro debe actuar como un potenciador de las ideas y que es por ahí por donde vendrá el olvido, la superación del trauma doloroso, que es, a fin de cuentas, lo que puso en marcha la función (la representación performática tanto como el funcionamiento subjetivo). No hay, por tanto, una fantasía compensadora, algo así como un gasto inútil o regresivo, sino una incitación al movimiento interior, al pensamiento y las elaboraciones subjetivas. Este aparato contradictorio vuelve a conectarnos con el baile situado entre lo quieto y lo móvil. “¿Qué dice ese cuerpo inmóvil en su movimiento?” Dice olvido, dice cura.

Continuando con *Another distinguee*, me gustaría que explicaras su composición, sus partes. Aunque yo, tras ver un par de veces la función, retengo sobre todo su potente continuidad (ya ves que evito decir *unidad*). De paso, si te parece, habla de los dos hombres que te acompañan. Y anoto una rima: en *Laughing Hole* y en *Llámame mariachi* (2009) formabas un trío con dos mujeres que espejaban contigo —la misma indumentaria, los mismos actos, el mismo flujo

de movimiento—; aquí el trío es dispar: tú y dos hombres, aunque al final también quedéis igualados por una capa espesa de pintura.

**L. R.:** Agradezco mucho que hables de continuidad frente a unidad, porque es fundamental en este proyecto de las piezas distinguidas, que, como sabes, empecé en 1993, con la idea de hacer cien piezas distinguidas a lo largo de mi vida. Creo entender que lo que tú llamas parte es lo que yo llamo pieza distinguida. Y en este espectáculo hay ocho piezas distinguidas nuevas, de la 46 a la 53. La continuidad se manifestó en el momento inicial con la intención de hacer cien y luego, por su lenta realización, cada año que pasa. Después de veintiséis años, voy por la pieza distinguida N.º 53.

Distinguida es también distinta y diferente. Cada pieza distinguida es distinta de la anterior y diferente de la posterior, y, una después de otra, forman una serie, es decir, un espectáculo. Con *Another distinguished*, la quinta serie, se supone que estoy en el medio de mi vida y mi proyecto. Tenía que dibujar la dimensión de la continuidad, pero también la mitad de algo. Por eso, la pieza distinguida N.º 46, *Sirènes*, es un espejo de la pieza distinguida N.º 1, *Muriéndose la sirena* (1993), que hacía yo sola, pero ahora hecha por los dos hombres; y “la sirenas” son literalmente cortadas por la mitad. En la pieza distinguida N.º 49, *Olivia*, aparece la misma sangre que en *Eufemia*, de 1993, pieza distinguida N.º 5, y que en la pieza distinguida N.º 27, *Another Bloody Mary*, de 2000. La sangre de mi condición femenina y de la violencia de un cuerpo que sangra y abierto.

En cuanto a *Dark Practices* y *Super Romeo* (son la 51 y la 50, respectivamente), dos piezas distinguidas en las que ocurre lo mismo, la primera la hago con Thami Manekehla, la segunda con Juan Lorient. Ambas retratan una heroína contra uno y otro héroe de cómic, despellejándose como si fuera un deporte. *Sacrificio I* y *Sacrificio II* son la 47 y la 53, respectivamente; lo que me dibuja y corta uno lo repite el otro exactamente. Y luego, *Desasosiego*, la 52, una danza que se extiende y se repite insaciable en el espacio que nos deja la Cosa, como una máquina que produce deseo. *Sonia* es la Cosa.

No me interesa la idea de unidad en un grupo, de unísono, de uniformidad, de homogeneidad, y no la practico. Me ha interesado siempre el individuo, la persona, lo único y lo personal. En esto me

separo profundamente de la danza que se hace coral y... ¡Hay tantos vestuarios y gestos que uniformizan a los bailarines sin saber por qué! En la danza contemporánea todavía se ven cosas que vienen del ballet y la industria cultural: uniformidad, militarismo, proletariado, sin que los trabajos hablen de eso. Vestuarios homogeneizadores, gestos iguales, coreografías a la vez, etcétera. Lo heterogéneo y heteróclito está muy presente en todas las piezas distinguidas. La disparidad de los objetos, de temas e ideas, de tratamiento... Todas estas son maneras de romper la unidad.

En *Llámame mariachi*, que no es una pieza distinguida, puede prevalecer que somos del mismo género, pero en realidad no hay unidad: tenemos diferentes edades, vamos vestidas de diferente manera, ¡y hacemos cosas diferentes! Nos une la lectura (de cosas muy dispares) y la extrema lentitud.

Si *Laughing Hole* es violenta, es por la uniformidad de tareas, ropas, acciones, sonido, y la alienación que esto implica para estas tres mujeres trabajadoras. Nos pasamos seis horas intentando existir como personas y resistiéndonos a producir.

En *Another distiguée*, con estos dos hombres es patente la disparidad, pero no es difícil tampoco: tenemos diferente género, edad y raza, lo que no quiere decir que sea explícito pero sí significativo para la proposición. En cuanto a la acción, lo que hago con uno lo hago con el otro, o repiten, cada uno a su tiempo, lo que me hacen, o se alternan para bailar conmigo. Se colocan en espejo, uno después de otro, uno encima de otro. Nada hace alusión a la disparidad, pero es intrínseca a este trabajo y, en general, a toda mi forma de pensar. Al final, con la espesa pintura, parece que se borra incluso el género, pero tampoco, y puede que por primera vez seamos tres. Hasta ese momento, siempre es uno y otro conmigo; no hay grupo.

En cuanto al ambiente, es gráfico, de cómic, más que romántico. *Sonia*, el bulto, lo que a veces llamo *montaña*, es también una enorme masa de tinta negra, bien contorneada. Las luces son frías; hay manchas blancas, amarillas y *beige*, tintas grises, bordes negros, filos de tijeras, líneas rojas y líneas negras, siluetas, sombras, penumbra, contraluces. La sensualidad de la tinta líquida dibuja paisajes nocturnos, playas silenciosas, remansos de calma, charcos que reflejan luz y crueldad, la posibilidad de crueldad sin drama. Esto me interesa mucho. Lo gráfico y la síntesis actúan muy rápido en el cerebro, y

puedo ser muy precisa y eficaz, asesina con las ideas y su impronta gráfica en el espacio escénico, en la caja negra. Unas piernas abiertas y una línea roja, ¡paf! Y también se puede borrar todo, con una capa de color y una pasada de goma, un cambio de luces o de lugar, y se limpian las huellas, no hay trazos, se llenó de negro o de rojo. Y a otra cosa, mariposa. Solo queda *Sonia*, eterna, como si dijera: olvida, no recuerdes, borra y empezemos de nuevo.

J. C.: *Drama sin crueldad* suena a práctica terapéutica, como quien hace una escenificación de su problema en condiciones seguras, evitando la crueldad con que se presentan los acontecimientos en la vida, y ello, tal vez, para conocer los mecanismos que le hacen daño o para entrenarse ante futuros sucesos. Pero tú dices lo contrario, crueldad sin drama, como una condición objetiva que no lleva pegado el sufrimiento o, mejor, la exposición del daño, la queja o el duelo. Algo así como aceptar el juego del mundo, su falta de consideración hacia uno, y reaccionar lanzando la energía hacia un nuevo lugar y un nuevo acto. Tal como dices, “a otra cosa, mariposa”. Por el contrario, el drama parece gozar en el resorte de la detención, lo imposible, lo que no cesa. De ahí que la atención no siga hacia algo exterior a ese nudo y se quede cantando lo que duele (melodrama) o, en el mejor de los casos, analizando la forma del conflicto, pero sin encontrar un corte rápido y un cambio, tal como tú propones. Es cierto que la masa negra, para mi gusto, es también un contenedor de basura gigantesco a donde pueden ir a parar los restos de las sucesivas crueldades, pero tú llamas a esa cosa potencialmente dañina “una enorme masa de tinta negra bien contorneada”. La tinta es la materia que nos da la posibilidad de lo gráfico, escritura e imagen, y, al estar bien contorneada, ella misma se establece como imagen y forma. Tus palabras me hacen ver la enorme valentía de tu posición, el arrojo con el que enfrentas las cosas. Esa basura del dolor la conviertes en materia plástica con la que comenzar otra cosa y, además, haces de ella una forma, por lo cual la delimitas, la contienen, sabes dónde está, mientras queda privada de su resonancia llorona. En el mismo sentido entiendo la descripción que haces de las trabajadoras de *Laughing Hole*: “Nos pasamos seis horas intentando existir como personas y resitiéndonos a producir”.

En cuanto a la continuidad, tu técnica me recuerda las ideas del montaje de atracciones que elaboró Eisenstein en sus primeras teorizaciones y también algo de nuestro padre Artaud, crueldad incluida. Esto, unido al rechazo de las costumbres uniformadoras de la danza, que vuelven siempre, te coloca en un lugar antiguo (por vanguardista) y nuevo, ya que lo nuevo, lo que vendrá después de la última mariposa, es lo que, en definitiva, propone tu juego, el juego en su conjunto. Porque también has señalado, a propósito de las piezas distinguidas, un tejido que tiene la dimensión de la vida misma y avanza, pero también pasa el hilo por antiguos puntos, mirándose y separándose, duplicando el gesto en cuerpos distintos, siendo consciente de su desarrollo y, por tanto, dotándose de cierta articulación. Esto, que claramente es el proyecto de una artista, me parece que no encaja del todo en dicho término. Porque ahora pienso que tu proyecto se define especialmente por ser reactivo, algo que pasa por muchos actos y movimientos, pero que no se adapta a lo prefigurado en la idea común de proyecto. Y, por ahí, regresa el cine.

*Mariachi 17*, filme de veinticinco minutos que hiciste para el espectáculo *Llámame mariachi* en 2009, es una película extraordinaria, porque en ella no se trata de filmar el movimiento, que sí, o de filmar la experiencia visual, motora y táctil de las tres bailarinas/operadoras en el espacio, que también, sino de reflejar el propio hecho del cine como movimiento de la imagen. El cine es visto en esa pieza de muchas maneras. También como cita, pues una y otra vez volvemos a unas imágenes de películas comerciales que se visionan en una pantalla semienterrada en el mundo (llamemos *mundo* al decorado). El decorado-mundo no se da como representación de un espacio verista, sino que reúne cosas dispares que remiten al propio espacio en el que tiene lugar el rodaje (un espacio técnico teatral) y a los múltiples lugares de donde provienen los vestigios que pueblan el sitio. Y no estamos ante un espacio de simples evocaciones, puesto que allí están las cosas con toda su textura y su coña, evitando la generalidad, pesando como cuerpos, pues son cuerpos de las imágenes que pueblan el mundo real. Y, entre los demás objetos, encontramos el cine. La manera de presentarlo, pegado, acogido, parece afirmar que el cine es tan real como el resto, como la moqueta, y no un fantasma inmaterial que brilla sobre una superficie abstracta.

Pero más interesante es cómo se describe el panorama por medio de un travelín casi imposible. La cámara inspecciona, olisquea, se orienta



y juega con cada detalle del decorado-mundo estableciendo relaciones no solo dinámicas, por el desplazamiento, sino también metonímicas y metafóricas, en una suerte de montaje por traslación. Yo creo que el cine, en tanto que idea, nació con los panoramas que Whitman convocaba en sus visiones (aunque una idea semejante la tuvieran tantos), y había en ello una aspiración a abarcar los espacios, a recorrer el mundo, lo cual ocurre en *Mariachi 17*, aunque de forma elíptica (o resumida). El desplazamiento del punto de vista, desde el ojo hasta la mano, es también ejemplar en este filme y me recuerda un trayecto similar que se da en la poesía de Alberto Caeiro, el más elemental de los Pessoa, quien, en su análisis sistemático del hecho de ver, termina prefiriendo las sensaciones táctiles, incluso de la espalda, a las visuales, en una especie de visión por el tacto o la mera presencia.

Y, volviendo a *Mariachi 17*, en aquel confín lleno de restos del mundo, incluidas las imágenes, la cámara pasa de una mano a otra, por tres veces, como iniciando una serie a la que cualquiera de nosotros podría incorporarse y en la que cualquiera de nosotros podría recibir la cámara para seguir filmando, o sea, moviéndose, parando, acercándose o alejándose, tocando, respirando. Una idea compleja del cine y el punto de vista, o del cuerpo en relación con la imagen que hace el mundo y lo habita. Esto lo has venido investigando desde hace mucho a través de una serie de trabajos, de entre los que yo le guardo especial cariño a *Cuarto de oro* (2008), aunque hay más y anteriores. Me gustaría que dijeras algo sobre estos vídeos.

**L. R.:** Has dicho muchas cosas interesantes. Caeiro es también el más realista, ¿no? En *Another distinguée* (2016), lo que vemos es lo que pensamos, imaginamos. Pero en *Mariachi 17* sí ocurre que lo que se ve es lo que es, como en los otros vídeos, en los que las cosas se convierten en objetos, ¿como si no lo fueran antes! Y esto no tiene que ver solo con el nombrar, ¿no? Sino que forma parte de un juego de lenguaje. Y por eso hablas de Caeiro y de metáfora y metonimia lingüística. Parece que el objeto duro se hace palabra, algo así como una piedra que siempre es piedra, y nunca una mujer, o el viento que es viento, y no un fantasma. El cine en *Mariachi 17* es objeto duro y real, como lo puede ser el edificio Niterói, de Niemeyer, cuando aparece la foto. Está nombrado, luego corporeizado, en toda su posible existencia lingüística. No sé si tiene sentido lo que digo.

Mira lo que escribió a su madre muerta un Pessoa de muy temprana edad, todavía sin heterónimos:

“À Minha Querida Mamã”

Ó terras de Portugal  
Ó terras onde eu nasci  
Por muito que goste delas  
Ainda gosto mais de ti

Pessoa es de esos autores que se pierden en mi memoria y me entusiasman. Siempre tengo la sensación de conocerle profundamente, pero también de descubrirle por primera vez.

El primer vídeo con cámara en mano fue la pieza distinguida N.º 34, *Pa amb tomàquet*, de 2000. El segundo fue *Despliegue* (2001), que, además de utilizar la cámara en mano, se construyó en un plano secuencia de cuarenta y cinco minutos. El tercer intento fue *Traveling*, en 2003, en el que, además de plano secuencia y cámara en mano, se añadía la danza y la música para bailar. *Traveling* hubo primero el mío, después el de Eduardo, un colaborador mío, y luego invité a mi amiga Olga Mesa, bailarina y coreógrafa, y a Gilles Jobin, mi marido de entonces, también bailarín y coreógrafo. De todo aquello ahora queda *Traveling Olga/Traveling Gilles* en forma de díptico, que ha sido adquirido por el Pompidou, de París. *Cuarto de oro* es una continuación de *Traveling*, pero con Cristina Hoyos. Luego vinieron *Beware of Imitations!* (2014), con Carles Santos, y *Tokyo Travel* (2010), con Mateo, mi hijo, que tienen planteamientos similares.

J. C.: Me agrada mucho comprobar que compartimos cosas, como la poesía y Pessoa. Así que, resbalando por los poetas, hace poco leí esto de Mario Montalbetti: “El gran decorado de fondo que sigue su viaje”. Enseguida recordé *Mariachi 17*, porque a fuerza de movimiento, en las revueltas de las cámaras-bailarinas, lo que parece moverse es el decorado, una imagen de mundo en agitación.

L. R.: Mira lo que, desde que leí esto tuyo, he estado buscando en mis notas de 2009: “Cuando atravesé el puente, era como si caminara sobre una fotografía enorme hecha de madera y acero, y, debajo, el río existía como una película enorme que mostraba más que una imagen en blanco” (Robert Smithson, *Un recorrido por los monumentos de Passaic*, Nueva Jersey). Citado en un precioso librito que me regaló mi amigo Fernando Quesada y que se ve en un momento dado en *Mariachi 17*.

J. C.: Pero me gustaría revolverme también para tocar de nuevo *Another distinguee*. Ha sido una suerte que, en estos días, hayáis traído el espectáculo a Madrid (Teatros del Canal, del 22 de febrero al 5 de marzo de 2017), para poder verla de nuevo y refrescar así nuestra conversación. Esta vez me he fijado especialmente en dos o tres cosas.

Hay pocos objetos, pero uno se convierte en eje pasando de pieza distinguida en pieza distinguida. Tijeras. En *Dark Practices* y *Super Romeo*, las performances que abren la función, los tres intérpretes manejaís tijeras. Pasan de mano en mano y luego de pieza en pieza, como ya he dicho, pues también ocupan el centro de la acción en *Sirènes*, así como en *Sacrifice I* y *Sacrifice II*. Recuerdo la ocasión en que un ladrón callejero al que le había parado los pies me amenazó con sacarme unas tijeras (no dijo *navaja*); sirva esto para señalar lo violento que puede resultar ese instrumento. Así, en las primeras piezas os despellejaís literalmente usando las tijeras, primero tú y Thami Manekehla, luego Juan Oriente y tú. Es cierto que, al cortar la piel que os cubre, habéis codificado un gesto que parece también el gesto de coser, de dar puntadas (esto lo observó nuestro amigo común Ignacio Collado), y, entonces, al valor depredador y salvaje del corte le sigue en su mismo acto el del arreglo, la sutura. Pero la tijera corta, en un innegable juego sexual y, más que sexual, antropófago (llama la atención que no dejéis rastro de las pieles cortadas y arrancadas; cada uno las guarda en su cuerpo, en sus pliegues, como hacemos al comer).

En un segundo tramo, *Sirènes*, *Sacrifice I* y *Sacrifice II*, la violencia no tiene gesto de más, la tijera parece trabajar sanitariamente. Corta y divide primero la tela que cubre los cuerpos de Oriente y Thami, luego por dos veces tus pantalones. La diferencia en el uso

de las tijeras está en el carácter brusco y discontinuo del comienzo, que contrasta con el uso cartesiano al que ahora me refero. No en vano, antes de que actúe la tijera, los dos hombres se ponen en línea tumbados en el suelo y tu corte rectilíneo, pasando de uno a otro, se acompaña del marcado de los cuerpos con un trazo grueso de rotulador que dibuja en sus pieles una línea idealmente recta. Cuando después ellos corten tu pantalón siguiendo la línea que señala el interior del compás abierto de tus piernas, marcarán con rotulador indeleble ese mismo trazo, con lo cual la tijera y el rotulador casi vienen a ser lo mismo: instrumentos de marcar, cosas para escribir (y de manera permanente).

La línea escrita por la tijera-rotulador, además de remarcar la incidencia sobre la piel de los actos puestos en juego —nos dice, de este modo, que la representación va directa al cuerpo, que es ahí donde nos debe tocar—, construye una línea dramática o una trama por encima de la disparidad de estas piezas (tú siempre insistes en que *Another distinguee* es una colección de piezas distinguidas distintas, carente de unidad dramática). Solo esto ya me parece importante, porque trae su mensaje, si me permites hablar así, pues el corte-unión-línea sirve para juntar lo dispar, de un modo que parece paradójico, pero creo esencial en tu trabajo y en este caso particular. Juntar lo que no se puede juntar, lo que quedó separado o lo que no se soporta junto, lo que se desintegra tal vez de manera continua. Por eso ocurre que la marca se hace a tijera y rotulador permanente. Juntar, finalmente, separando. Esto es lo propio del lenguaje y de todo comportamiento lingüístico (a lo que tú aludías en tus palabras anteriores). No hay articulación sin recorte previo.

Luego parece que la tijera se abandona, en el largo baile que titulas *Desasosiego* (¿vuelve a estar por aquí Pessoa?). Creo que no fuerzo las imágenes si digo que ahí también se presenta la tijera por otros medios, representada. Lo que hacéis en *Desasosiego* es propiamente un baile. Ignacio Collado comentó también que esta parte era especial porque practica aquello que te define desde el principio como bailarina. Es un baile que juega con los géneros y los estilos, con una serie de repeticiones muy insistente, como de melopea, rosario irónico pero también intenso, emocional. La figura del que baila ya parece tijera, gracias a tantos movimientos que abren y cierran piernas y brazos, mientras que el baile de pareja conforma una tijera bien afilada. Y en

este desasosiego hay aún otra tijera, la que forman por reiteración los dos hombres tan distintos que se intercambian en el baile contigo.

Podemos pensar la tijera y su corte como premisas de la formación significativa, de la operación más propia y constante del arte, resignificar, curar el lenguaje, aunque la presencia de la tijera con su anuncio de corte nos desasosiega. Aquella duplicidad masculina es cortante, y, a propósito del baile, descubrimos la función que los mantiene en escena todo el tiempo como gemelos o dobles paradójicos (uno negro, otro blanco, de distintas edades) que hacen lo mismo. Ellos son también la tijera, igual que la unión siempre reemplazada de cada uno de ellos contigo conformará una tijera. Las líneas rectas que se trazaban con rotulador y tijera sobre los cuerpos individuales en las acciones intermedias ahora son curvas sinuosas siguiendo el baile que gira sobre el eje de las parejas y también alrededor del planeta *Sonia*, la enorme masa negra de plástico que ocupa el centro del espacio, de la que ya hablamos antes. Termino esta parte sobre la función de la línea con una nueva cita de Montalbetti, que nos viene al pelo: “Porque cada línea contiene su propia ausencia / porque cada línea no importa”.

*Another distinguée* termina con la pieza distinguida N.º 49, titulada *Olivia*. Ojalá nos regales un día una explicación exhaustiva de los títulos de tus obras. Eso sería distinguidísimo, hilarante a ratos, emocionante siempre, pero también instructivo, según creo. *Olivia* es muy potente, no hay modo de dejar de mirarla (al final, quedáis los tres tumbados en el suelo, compactados en una masa apretujada y uniforme; permanecéis así hasta que el público desaloja completamente la sala y uno tiene la tentación de quedarse mirando mucho rato). Pero debo decir que las primeras veces que vi el espectáculo no pude localizar el juego que se da en esta pieza. Me resultaba extraña en relación con la sucesión que he venido comentando. Aquí sí encontraba la disimilitud de las distinguidas, aunque la intensidad de la propuesta me impedía notar ningún efecto chirriante o separador. Hasta que caí en algo obvio desde el punto de vista de la estructura lógica del conjunto.

*Sonia* y *Olivia*. Parecen madre e hija, poseen las mismas vocales, suenan familiares, gemelas, como los dos hombres que actúan contigo, de quienes serían las *partenaires*. Y se trata de los únicos títulos de esta serie de piezas distinguidas que son nombres de persona. So-

*nia*, la montaña de plástico negro que se interpone a toda mirada y desplazamiento, la que siempre está en medio, medio invisible en su pesantez. *Olivia*, esa pieza final que termina en una masa de cuerpos apelotonados cubiertos de pintura roja, velados por un brillo próximo al del plástico. Ahora podemos adivinar qué atrapa la cubierta de plástico negro, cuántos cuerpos compactados en su interior se nos invita a soñar. Gracias a la homofonía de los nombres, el conjunto de las piezas aquí expuestas encuentra una dinámica particular: *Olivia* nos cuenta ese momento de caída y apelmazamiento, de masa informe, de carne y sangre, al que regularmente regresamos. Eso está en el orden de *Sonia*, la montaña agujero negro, el horror negro inmovilizador.

Allí termina la función (la función teatral, la función estructural de los elementos y nuestro propio funcionamiento). Pero sabemos que mañana abrirá otra vez el teatro y entonces, junto con la masa negra ominosa, aparecerán unos cuerpos ágiles y excitados en trance de despellejarse, cortando y cosiendo sus pieles, en un despellejamiento que ahora imaginamos liberador (como lo será para la serpiente soltar su camisa de piel muerta), y que después trazarán líneas claras y distintas sobre el cuerpo y jugarán al corte limpio (la separación, condición ineludible del encuentro, del baile en pareja), aunque más tarde una nueva catarsis los arrastre (nos arrastre) al engrudo de la masa sanguinolenta que parece volverse negra al secar, y etcétera.

Más arriba, tú misma hablabas de lo cíclico y del carácter borrador de *Sonia*. Hay un detalle más que apunta a la idea de ciclo. Sonia es plástico negro, como esos objetos de plástico (entre peluca y guante) que tapan las caras de Juan y Thami, y la tuya, al final de *Olivia*. El *maillot* que lleváis bajo la piel que va a ser cortada también parece de plástico negro. Da la impresión de que el plástico negro que tapa el rostro, además de un toque funerario, indica como destino la masa negra engullidora de *Sonia*. Y la piel negra de plástico bajo la piel durante la primera pieza sugiere que los cuerpos acaban de salir del alquitrán que los tragó al final de la representación anterior.

Por cierto, unos versos para tu *Sonia*, de un maravilloso poeta boliviano, Jaime Sáenz: “—en conclusión, yo te digo que este es el tono a emplearse cuando de penetrar en las cuestiones de amor se trata —una cosa oscura, / para cuya explicación el tono tendrá que

ser oscuro, pero no lúcido; / [...] oscuro, muy oscuro deberá ser el tono, si se quiere hacer desencadenar lo que el amor oculta; / y habrá de ser muy grande la oscuridad del tono en la iluminación de mi despedida de ti, / cuando me encuentre un cuerpo sin cuerpo y sin ti”.

**L. R.:** Cuántas veces hemos querido encontrar al ser amado muerto para poder comérnoslo y, así, creer que por fin le hemos poseído, por pura oscuridad, como dice Sáenz. ¡Menos mal que existen el teatro y la poesía, y el arte, para encadenar nuestra indignancia!

**J. C.:** Podríamos anillar nuestra charla y hacerla interminable manteniéndonos en el interior de la escena, una situada entre el recuerdo fílmico de tus actuaciones y las variantes que el recuerdo inventa. Pero debemos ir terminando (por ahora) y todavía me gustaría mencionar otra obra por la que siento un especial apego (el roce hace el cariño). Se trata de *Walk The Bastards* (2017), instalación formada por once sillas de tijera pirograbadas con textos, que fueran descartadas por distintos motivos de la pieza *Walk the Chair* (2010), que podría considerarse su madrastra. Esta última fue producida para la exposición *Move: Choreographing You, Art and Dance Since the Sixties* (Hayward Gallery, Londres, 2010). *Walk The Bastards*, recientemente presentada en Madrid en la galería Max Estrella, fue estrenada en la exposición *Caerán las almas de las pieles* (Sala de Exposiciones de la Diputación de Huesca, 2017), un proyecto del que fui responsable, junto con Montse Rodríguez Garzo. Confieso así la razón de mi enganche con esta obra, de la que me gustaría que hablaras.

**L. R.:** Estas sillas bastardas tengo que decir que me producen un fuerte sentimiento amoroso; a veces las miro como quien mira a un animalillo al que se quiere mucho o a un niño abandonado y con heridas. Quiero estar con ellas, quiero tocarlas, acariciarlas, limpiarlas, que estén bonitas, cuidarlas, leerlas para que no se sientan solas, explicarlas a los demás, para darles sentido. Quiero agruparlas para que no se mojen si llueve, como hacen las ovejas. Les dibujaría un paisaje detrás para que tuvieran un contexto ficticio pero recon-

fortante. Les pondría música para que pudieran bailar. Estas sillas producen en mí todos los sentimientos ligados a la marginación y el abandono. Es una instalación que realizo desde el corazón. Pienso en todos los seres del mundo que sufren el desprecio, que son olvidados en una ciudad, en un hospital, en una guerra. Pienso en aquellos a los que no se les deja pasar, a los que se les pega o viola, a los que se les abandona o margina.

Las once sillas de *Walk the Bastards* digamos que son los seres. El sentimiento que hace la instalación está en la pared, escrito. Y mi intención es que nunca se las separe, margine o abandone a ninguna sola.

**J. C.:** Es verdad, la obra produce un efecto fuertemente emocional y tiene un aire de balada, que se incrementa cuando se leen las notas que tú escribes en la pared a propósito de todas las sillas. No solo le pones nombre individual, en lo que parece una adopción, sino que aportas algún rasgo biográfico, iniciando la novela personal de cada una de ellas.

La oveja es un animal desprestigiado, y ahora me doy cuenta de que tal vez he dicho *balada* porque las ovejas que tú mencionas balan. Lo cierto es que los cuerpos de las sillas siempre han sido algo importante para ti, muy relacionado con los cuerpos vivos e incluso humanos. En tu caso, se trata de una silla barata de tijera (otra vez), de madera, común, sin un diseño especial, de la que extraes muchas funciones distintas, unas metonímicas y otras del orden de la metáfora. Silla ovejuna que aparece en piezas distinguidas tan señaladas como la N.º 10, *Hacia dónde volver los ojos*, una obra prácticamente documental, o la N.º 14, con cuya mención comenzábamos esta conversación, o una que a mí me interesa especialmente, la N.º 29, titulada, precisamente, *Chair 2000*.

En esa última pieza distinguida, usas fragmentos de silla para entablillarte varias partes del cuerpo: un pie, un brazo, el cuello. Tal acto, en apariencia paralizador, tiene un resultado sorprendente, porque te pones de puntillas con los brazos extendidos y ejecutas el gesto más clásico de la danza, un giro, eso sí, muy lento, casi diríamos acusador, en tanto que tu mirada resulta visible en cada grado del giro, y se da la oportunidad de que el espectador reconozca tu presencia no



solo como cuerpo o personaje, sino como persona viva, atravesada evidentemente por dificultades, y pudiendo llegar incluso a un cruce de miradas, lo que nunca ocurriría en el entorno clásico. Ejecutar ese giro es también, en cierto modo, matar el signo de la danza, o desmontarlo, al menos. Los entablillamientos pueden aludir al sufrimiento físico de las bailarinas, a una sujeción castrante a la norma coreográfica, etcétera. Pero, al mismo tiempo, podemos entenderlo al revés. Hay algo muy emocionante en el esfuerzo que haces para lograr representar de otra manera ese antiguo signo, con una danza cargada de elementos reales, por el arrastre visible del esfuerzo, la dificultad y la torpeza, incluso. Así que la fijación practicada con un palo de silla y un pedazo de cinta de embalar construye en el cuerpo la posibilidad de una danza nueva, veraz, todo lo contrario a un movimiento idealizado.

Comento *Chair 2000* porque observo que el cuidado que la silla practica con tu cuerpo en esa pieza se lo devuelves tú a la silla en *Walk The Bastards*. Y creo que de una especie de ayuda mutua se trata en esta circulación entre el objeto y el cuerpo, que tú pones en juego tantas veces con los más variados cachivaches. No sé si decir también con los más variados cuerpos, pues en tu trabajo no dejas de vislumbrar siempre nuevas producciones del mismo cuerpo. En cierta ocasión, Jesús le preguntó al demonio, que estaba poseyendo a un desgraciado, cuál era su nombre, y aquel contestó: “Me llamo Legión, porque somos muchos”. Esto queda del lado del malestar, de la legión de malestares, y me parece que una respuesta a la invasión de nuestro cuerpo por tantos demonios consiste en construir, como tú haces, incontables cuerpos que los rechacen.

JAVIER CODESAL (Sabiánigo, Huesca) es artista visual y poeta. Sus proyectos pueden incorporar vídeos, fotografías, dibujos y textos. Sus obras siguen varias líneas estrechamente relacionadas entre sí. Lo popular, la oralidad y el canto, así como ciertos elementos rituales, están presentes desde sus inicios, en los años ochenta. También ha sido recurrente el tratamiento de lo corporal como lugar de la diferencia, asiento del goce y el erotismo, así como de la fragilidad, la enfermedad y la muerte, con especial atención en la violencia. Con lo anterior conecta un interés por el retrato audiovisual, que pone en práctica modos de aproximación a la intimidad. La infancia, el patrimonio y la transmisión cultural son otros temas de su interés. Y todo ello desde la perspectiva de ensayar las formas más despojadas del cine.

El MUSAC mostró en 2015 una antología de su obra, titulada *Ponte el cuerpo*; en 2014 el MACBA expuso *Los pies que faltan*; en 2009 La Virreina Centre de la Imatge le dedicó otra retrospectiva, con el título *Dentro y fuera de nosotros*, y en 1999 expuso en el Espacio Uno del Museo Reina Sofía. Su obra ha sido mostrada en numerosos espacios de arte nacionales e internacionales, festivales, programas de cine y vídeo, así como en diferentes galerías.

Por encargo de la Filmoteca de Andalucía, entre 1993 y 1996 se ocupó de la reconstrucción y la finalización de la película *Acariño galaico*, de José Val del Omar.

Ha publicado los libros de poesía *Imagen de Caín* (Icaria, 2002), *Ha nacido Manuel* (Icaria, 2005), *Feliz humo* (Periférica, 2009) y *Un eclipse no se elige* (Amargord, 2018), y el ensayo sobre su obra cinematográfica, *Dos películas* (Periférica, 2010). Su última publicación es el libro de artista *El ogro* (Caniche Editorial, 2019).

LA RIBOT (Madrid) es coreógrafa, bailarina y artista visual. Recibió el Premio Nacional de Danza en 2000 y el Ministerio de Cultura español le otorgó la medalla de oro al mérito en las bellas artes en 2015. Actualmente es profesora en la HEAD-Genève, en Suiza, donde reside y tiene su compañía desde 2004. Es miembro de honor de la Live Art Development Agency, de Londres, donde vivió y trabajó de 1997 a 2004.

Su interés parte de la danza contemporánea, a la que considera un territorio expansivo. Su investigación se centra en la relación entre el acto vivo, el arte visual y el cine, tensando los límites conceptuales, la jerarquización disciplinar y los modelos de representación. Reconocida en la escena contemporánea internacional, su obra plástica y en vídeo pertenece a la colección pública del Centre Pompidou, de París; el MUSAC, de León; el ARTIUM, de Vitoria; La Panera, de Lleida; el Reina Sofía, de Madrid, y el FRAC-Lorraine, de Francia, además de colecciones privadas. Su trabajo coreográfico ha sido presentado en el Théâtre de la Ville, de París; el Tate Modern, de Londres; el Museo Reina Sofía, de Madrid; el MUAC, de Mexico DF; el SMAK, de Gante; el LACMA, de Los Ángeles, Estados Unidos; el Triennale d'Aichi, de Japón; el Nam June Paik Art Centre, de Seúl, entre otros.



## ¿DE QUÉ HABLAMOS CUANDO HABLAMOS DE DANZAR SOBRE UN PLANO DE PERCEPCIÓN DESTITUYENTE?

Paz Rojo

En los últimos años la relación establecida entre la creación coreográfica y el lenguaje se ha ido debilitando. En concreto, la influencia de la semiótica y los significados, que tan fundamental fue en las propuestas coreográficas producidas en Europa durante los años noventa y la primera década de este siglo. Las razones que pueden atribuirse a este fenómeno son diversas: sociales, filosóficas, tecnológicas, económicas. Dichas circunstancias, sin duda, han influido en la concepción de las técnicas de producción coreográfica y propiciado con ello una brecha performativa entre lo que la danza puede o no hacer en el contexto capitalista y la percepción de la coreografía como una estructura a través de la cual la danza adquiere presencia y expresión en el mundo.

El objetivo de estas notas es, precisamente, que la brecha iniciada continúe su curso. A ese respecto, la pregunta fundamental *¿qué puedo coreografiar?* debería transformarse en *¿cómo es lo que (me) está coreografiando?* La operación cinética que abre esta pregunta anticipa un modo de hacer, el cual transformará el sujeto de la primera oración en objeto de la segunda, medio, y no agencia, pero presente y necesario. Desplazado así al interior del movimiento que desactivará la conjugación tradicional entre lo realizable por la danza y lo que consideramos acción crítica o resistencia.

Frente a los modos de hacer programáticos, la pregunta *¿cómo es lo que me está coreografiando?* implica la oportunidad de retomar el concepto de autonomía distanciándolo de la producción de subjetividad como promesa de autorrealización, ya sea de la resistencia o de la persistencia de la autonomía del poder. Un poder que, en condiciones capitalistas, está ligado de modo inevitable a la economía. Como nos recuerda Franco Bifo Berardi: “En la condición presente, autonomía significa el abandono del campo del intercambio económico. Aunque la resistencia haya sido el modo de subjetivación en

el pasado, hoy tenemos que separar la autonomía de la resistencia”. Separar el presente del espejismo de un horizonte futuro. Separar la danza del sistema de valor que la acoge. Sin embargo, el futuro (y el capital) continúa llegando y continúa reproduciéndose. ¿Cómo podemos comprometernos con el futuro, con lo que todavía no es, sin convertirlo en la continuación de lo que ya ha sido o ya pasó, o sin transformarlo en una dinámica de deuda y promesa futura? ¿Cuál es la responsabilidad del arte respecto de la creación del futuro?

Es esta brecha performativa aparecida en los últimos años en la danza lo que posibilitaría que este conocimiento, como las habilidades y la inclinación natural del cuerpo a moverse que sostiene a la danza misma, se desplazara fuera del sistema de valor de cambio. En las siguientes líneas intentaré hacer una aproximación a esta idea desde la perspectiva de lo que he llamado *plano de percepción destituyente*.

El término *destitución* está asociado tanto a la puesta en crisis como a la pérdida de sentido, pero también —y precisamente por eso— a la posibilidad de contemplar lo aún-no-producido. Mediante la óptica destituyente, el derrumbe del orden proyectado del mundo (coreografía) y el caos que sucede a su desaparición propician la aparición de una forma (danza) que a su vez estaría ligada con la materialización de una falta o lo que Félix Guattari llamaba *una abstención*. Una danza que no es anticapitalista, sino que inicia la salida del capitalismo, ya que su interés se desplaza a experiencias de otro tipo. Todo su esfuerzo apunta hacia un objetivo otro, que no niega, sino que alterna su propósito en tanto que danza, y no coreografía: salirse, huir de dicha coreografía, que, en concreto, no quiere que se mueva. La danza quiere ir a un afuera, sí, y por eso ha de arriesgarse a suceder entre lo visible y lo invisible. Entre el lenguaje y otro planos de percepción. Ha de aliarse con la potencia y con la nada, que no es una materialización nihilista, sino la confianza en el compromiso con un modo de ver, de percibir, que aún no puede imaginar. Un modo de hacer en el que la danza tan solo puede devenir frontera. Una curva. Un paréntesis. Un eclipse. Un agujero que no sería apenas interrupción, sino preparación para un desplazamiento. Una dinámica que plantearía la posibilidad de lo aún-no-producido. Algo innecesario, por no estar ligado a una necesidad simbólica, material o histórica, y que, sin embargo, propiciaría un fenómeno cercano: el surgimiento de una revelación.

## Una pospuesta escénica

El paradigma al cual nos enfrentamos durante el proceso de creación de eclipse: mundo (Paz Rojo, 2018) podría describirse así: aunque opere en condiciones artísticas, la subjetividad sigue siendo completamente explotable, ya que el concepto mismo de valor como medida sabotea la potencia de la autonomía desvinculada de la economía.

A pesar de que esta investigación se ha desarrollado en su mayor parte como un laboratorio, era evidente que en algún momento tenía que ingresar de nuevo en el marco “coreográfico”, es decir, desplazarse de nuevo al teatro y participar así en la llamada *economía de la atención de las artes*. “Un proceso de producción cuyo mecanismo abarcaría todas las etapas de circulación e intercambio de la mercancía (teatral o escénica)”, según Giulia Palladini. Lo que también implica el valor asociado al trabajo, el consumo y la producción escénica como medida de explotación. Siguiendo a Marx, Palladini afirma que “el consumo sería una etapa fundamental del proceso de producción en la medida en que actualiza como producto aquello que en las primeras etapas del proceso existía solo en potencia”. De acuerdo con esta definición, la investigación asume el riesgo de proyectarse sobre un horizonte cuyas relaciones de valor y consumo propiciarían una pieza escénica realizada a través de soluciones a problemas dramaturgicos y performativos. Horizonte resolutivo, por tanto, que desactivaría la danza como una potencia de la que pudiéramos ser testigos.

Sin embargo, mediante su ingreso en la máquina teatral, la investigación no solo saldría de su zona de *confort*, sino que abordaría en potencia una serie de condiciones que, ahora, podría usar. En la práctica, esto supondría una doble potencia: en la medida en que la investigación alcanzara el estatus de evento en una economía específica de atención, remuneración y reconocimiento, su producción pasaría, sin embargo, por la continuación de una danza (que sucede en escena) como pre-formance, es decir, antes de su performance, antes de que las relaciones de valor y consumo de la economía se cristalizaran. Esto significaba —además de continuar con aquello que ya estaba operando en torno al cuerpo y la danza, así como la potencialidad y la temporalidad propias del laboratorio— la oportunidad de desplazarse a la disposición perceptiva del espacio escénico.

En este punto, mientras que la formalidad coreográfica funcionaría en forma análoga al marco teatral y a sus modos de organizar y transformar la mirada, la danza permanecería inserta en dicha estructura, pero en su momento-inicial-no-estructurado, es decir, configurada a partir de un modo de subjetivación que le sustraería de la categoría de performance y sus principios asociados.

Esta estructura, como categoría asociada al conjunto de las relaciones de valor (interés, linealidad, sentido, reciprocidad, relacionalidad) que conforman el dominio de la performance o lo performático, organiza esta transformación. Por eso, las paradojas con las que nos encontramos fueron que, “para que la estructura permaneciera ilocalizable, era preciso permanecer en ella” y, para permanecer en la estructura, era necesario coreografiar, pero “como si no coreografiáramos”.

“Permanecer en la estructura siendo ilocalizable” no implica moverse sobre un plano estructural o compositivo, sino sobre un plano que permite cierta existencia. Un plano sobre plano desde el cual nos movemos, sí, pero también practicamos eso que viene, eso que hace; practicamos lo que está practicando. Como si fuera una coreografía interrumpida por su propia preparación, se trata de situar el contenido escénico en un régimen de acogida, por medio del cual la escena (la danza, el cuerpo) deviene un espacio que amplifica lo que ve y produce efectos de realidad o una especie de literalidad en la que parece que no sucede más que lo que está sucediendo.

Por su parte, “coreografiar como si no coreografiáramos” consiste en neutralizar la relación entre la danza que toma forma y la economía en la que tiene lugar, para así poder continuarse sin convertirse en una trayectoria particular o un objeto de propiedad, sino solo en un objeto de uso. ¿Qué significa esto? En escena no sucede más que la secuencia infinita de un calentamiento, cuya percepción parece que pospone la llegada de cualquier forma de concreción, abriéndose paso a un ritmo y una secuencia que, aunque proyectada estructuralmente hacia delante en el tiempo y hacia el horizonte de su consumo, elige, en su lugar, aplazar su propio logro. Todo lo que el cuerpo hace es danzarse desde la perspectiva del uso, el hábito y el hacer. Coreograma y articulación, cuyas operaciones ofrecen una temporalidad cuasi autónoma respecto del trabajo de la performance. Asistimos, por tanto, al movimiento de un plano secuencia en el que no



pareciera haber clímax y en el que parece que todo está acabando o nada acaba por empezar. Intervalo prolongado de disfrute pausado e inoperativo que, a su vez, crea una compleja economía de atención y distracción: aquellas que atienden esta pospuesta escénica parecen también llamadas a posponer su propia atención. Como resultado, parece que lo que vemos podría mantenerse por sí solo y en cualquier otro lugar, es decir, sin su atención. Asistimos, por tanto, a la elaboración de un paréntesis, cuya imprecisión semántica y temporal desobedece la lógica de un futuro, al cual seguirá dando la espalda. La escena surge, entonces, como la puesta en crisis de una economía, cuyas falta y ausencia revelan el lugar crítico de una separación, su diferenciación absoluta. Un eclipse.

“Eclipse” es un fenómeno en el que la luz (coreografía) procedente de un cuerpo celeste es bloqueada por otro, normalmente llamado  *cuerpo eclipsante*  (danza). Mientras que la coreografía (la luz) trama órdenes y todo lo hace posible, y su economía se decide en una dirección (digamos: hacia un observador), todo el cálculo se hace mutuamente intersubjetivo. Todo lo que flotaba en el reino de la potencia aterriza de improviso en el orden de la necesidad, de lo requerido, de la relación. Sin embargo, en su origen griego, la palabra  *eclipse*  significa, precisamente, “abandono”. Significado cuyo modo de subjetivación permite una danceidad que es superficie, disolución o la producción de un paisaje, ya que, como dice Bifo, “la catástrofe que antecede a la pérdida de sentido, es (en la etimología de  *kata*  y  *strophein* ) el punto de no regreso, donde un nuevo paisaje ha de ser revelado”. Sobre un plano de percepción destituyente, la danza viene al punto de un no regreso. Un ser-algo-ahí vaciado de perspectiva y direccionalidad. Danza oscura, que desactiva toda intencionalidad por medio de un distraer, un dejar perderse. Su excesiva debilidad comunicativa le permite, sin embargo, emanciparse de sí misma en algo, no importa qué. El punto de no regreso abre una potencia: la continuación de una danza que aprende a ver de nuevo la posibilidad de (un) mundo en el que todo sigue siendo, pero de otra manera.

## La grámma

La palabra *coreografía* proviene etimológicamente de las palabras griegas *χορός* (*chorós*), cuyo significado es “danza” o “coro”, y *γραφή* (*grafein*), que significa “escritura” o “trazo”. El término *grafein* se asocia a la raíz indoeuropea *gerb*, presente en la palabra *grámma*, que significa “letra”. Por otro lado, la palabra *movimiento*, que proviene del latín *moveo*, que significaba “agitación” o “sacudida”, y es susceptible de ser usada con un sentido físico y material de “agitación” o “sacudida”, también para describir un sentido figurativo que alude a los cambios y las emociones producidos en el espíritu, a los que aludimos con conceptos como el de pasión o afecto, e, incluso, un campo semántico más social o político en el que alude a “movimientos de multitudes”, como los levantamientos, los disturbios y las sediciones.

Partiendo de esta descripción etimológica, ¿cuál sería la potencia de la coreografía si recuperara los significados originarios de la letra, la grámma? Según Bifo, el cuerpo está sometido a la servidumbre y la fragilidad existencial en el contexto de lo que él ha denominado *semiocapitalismo*. Ha elegido ese nombre para hablar de la dinámica del capitalismo tardío imperante, en el que el lenguaje es reinvertido en los procesos de valorización y se convierte en el elemento esencial del capital financierista actual. En esta sociedad, que reconfigura el valor de cambio de los significados, habría que pensar la autonomía de la danza en un plano perceptivo que simultáneamente incluyera y excluyera al lenguaje, puesto que ¿no es, precisamente, en su desactivación donde podemos encontrar su potencialidad?

En su investigación sobre el uso histórico y sociopolítico del término *movimiento*, Giorgio Agamben propone el uso de la *κίνησις* (*kinesis*), o cinética en Aristóteles, cuya función es estratégica en un ámbito muy importante: el de la relación entre potencia y acto.

Aristóteles dice que el movimiento no es el pasaje al acto, sino el acto de una potencia en cuanto potencia. Posteriormente dice que el movimiento es un acto imperfecto, que carece de un fin completo, infinito, en el sentido de que carece de telos, lo que significa que el movimiento se mantiene en una relación esencial con una privación, con una ausencia de telos, con una imperfección.

El movimiento está, constitutivamente, siempre en relación con una falta, con una pérdida, con su propia ausencia de fin, de obra, de coreografía. Si el movimiento es la constitución de una potencia en cuanto potencia, significa que, continuando con Agamben, “el movimiento no es el sujeto de una decisión, de una organización, de una dirección, es decir, no podemos pensar más el movimiento como externo o autónomo con respecto a la multitud y al pueblo”. No podemos pensar el movimiento separado de su propia debilidad, su no significancia y su errancia material.

“La fuerza casi invencible del lenguaje está en su debilidad, en su permanecer impensado”, nos recuerda Agamben. Estar del lado débil del lenguaje no supone estar del lado de sus consecuencias estructurales o semióticas (coreografía), su gramática (sus principios particulares) o su grafía (quién o qué lo encarna, su performatividad), sino estar del lado de lo no dicho y del signo asociado a lo no significante. Moverse en el lado débil del lenguaje supone, entonces, aceptar algún tipo de destitucionalidad.

En castellano, el término *destitución* está asociado a la puesta en crisis de lo existente sin intención de constituir un horizonte que lo sustituya. Por otro lado, desde una perspectiva somática, la destitución tiene que ver con la pérdida de sentido. En inglés, curiosamente, se ha mantenido de modo más inequívoco la raíz latina *destituens* para producir el adjetivo *destituent*, que pertenece al campo semántico del abandono, la falta o la pérdida.

Desde el punto de vista de sus operaciones cinéticas, el plano de percepción “destituyente” propiciaría un vacío semiótico que, a su vez, dejaría en suspenso la capacidad significativa y comunicativa de la coreografía en una suerte de “estado de danza”. Ese lapso vendría a significar la puesta en suspenso de la dominación formal del código performativo, es decir, el rechazo al orden de la necesidad y lo requerido, de la relación. Sin embargo, puesto que no hay un afuera de las estructuras del lenguaje, la danza continuará su aventura dentro de la estructura de significación coreográfica, aunque, para devenir un fondo obstinadamente inasequible, murmullo incomprensible, molestia perceptiva, bajo continuo, “danceo”, bailoteo: movimiento cuya función no se puede determinar. Una danza que exigiría, sin embargo, preservar su presencia y extraerle sentido, no tanto de lo que comunica como de lo que mantiene en secreto.

Destituir, desde el punto de vista de la danza, supondrá entonces ir al fondo de esa debilísima potencia que la determina y que, sin embargo, la implica tenazmente. Una dinámica en la que no habrá ya producción y consumo de subjetividad alguna, sino la apertura de una brecha performativa en la que la danzante se las baila con un vacío, mientras se las ve con el problema —y también con la potencia— de lo que no puede comprender aún, de aquello que ni siquiera puede imaginar imaginando.

### **Forma anónima y forma sin medida**

Como dispositivo de comunicación, la producción coreográfica también puede ser decodificada desde el punto de vista de los regímenes de visibilidad contemporáneos. Al respecto, Marina Garcés identifica dos escalas polarizadas en los modos de gestionar lo visible y lo invisible. Por un lado, la escala de visión dominada por la globalización como una configuración de la imagen del mundo. Un modo de visión tautológica que afirma que no hay nada oculto, que no hay otra imagen posible más que ella misma, una forma de gobierno que nos dice “esto es lo que hay” y percibe toda invisibilidad como una amenaza o como algo que aún no ha sido puesto bajo control. Una escala de la visión por la que la mirada se sustrae al movimiento del cuerpo y su capacidad perceptiva. En segundo lugar, la escala en la que la visión es privatizada por la gestión de la vida del individuo, quien se convierte en autor y público de su propia imagen, su propia marca. Una forma de gestionar lo invisible a través de la representación personalizada e individualizada como una forma de comunicación, cuyo objetivo es garantizar la coherencia y el buen funcionamiento de la imagen como sujeto-marca. Un elemento crucial aquí son las llamadas *tecnologías del ser* (recordando a Foucault respecto del *cuidado del yo*), las cuales se han convertido en este escenario “en un cuidado continuado por el que salvaguardar y garantizar la futura rentabilidad del self(ie)” (André Lepecki). Estas coreografías capitalizan la identidad y su comunicación en una especie de concatenación del lenguaje sin significado alguno, gestionando la performance de un sujeto en continuo reciclaje que confirma su presencia y su integración social mediante dicha actuación.

La autonomía de la danza como dinámica de lo aún-no producido, desde este escenario, actuaría en el interior de las condiciones de subordinación y supuesta libertad que ofrecen la performance y el sujeto-marca. Esta condición exigiría pensarse, sin embargo, sin un afuera posible, ya que su independencia implicaría una fuga que determinaría una exclusión y la condenaría a su inexistencia, o a su inevitable inclusión en los procesos de subjetividad propios del sujeto-marca y la performance. Mi intuición es que, a pesar de su subalternidad, la autonomía de la danza es posible siempre y cuando radicalice el doble vínculo de inclusión-exclusión que la determina.

El término *subalternidad* está asociado aquí con la “experiencia de subordinación expresada por la tensión entre la aceptación/incorporación de la realidad y el rechazo/autonomización de sus relaciones de dominación”, como la definiría Antonio Gramsci. La potencia que ofrece esta relación de fuerzas vendría dada, sin embargo, por medio del régimen de tensión que ofrece la inclusión-exclusión. Esta relación posibilitaría (tal como pasó en el movimiento del 15M) la aparición de otras formas de presencia por medio de las figuras del *sujeto cualquiera*, como forma anónima, y el *sujeto desposeído* (*broken subject*, sujeto sin blanca, sin perspectiva), como forma sin medida.

El *cualquiera* como forma anónima aparece como una experiencia cuya presencia estaría vinculada a la noción de inclusión. Cualquiera encarna una presencia que no es posible sustantivar *a priori* ni adscribir a ninguna identidad particular. Se trata de una forma de subjetivación radicalmente inclusiva: todos podemos ser, en potencia, cualquiera. Si ese cualquiera ejerce su rol como protagonista, la experiencia carece de un sujeto concreto como vector de sentido capaz de facilitar el proceso de homogenización-coreografización. Como presencia anónima, cualquiera no lucha por ser visto u oído, por lo que es imposible reducirlo a un sujeto de representación. Si desplazáramos este supuesto al régimen coreográfico, significaría que la danza no se inscribiría en un régimen de reconocimiento, sino en uno cuya indiferencia a ser percibida demandaría una logística que le permitiera cobrar presencia, camuflándose, precisamente, como cualquiera.

En segundo lugar, el sujeto desposeído, como forma sin medida, responde a una experiencia de alienación vinculada a la noción de exclusión, cuyo núcleo principal es, por un lado, el sentimiento de

impotencia o de no ser nada más que un residuo arrojado al flujo del capital y, por otro, el sentimiento de un escape a través del cual percibir el comienzo de un repliegue, una retirada. Esta segunda posibilidad, que es análoga a la “experiencia de la potencia como estar a merced de la propia potencia”, como recuerda Agamben al visitar a Aristóteles, tal vez podría convertirse en una ocasión para no ser reducido a ningún aparato regulador, sino a poder ser materializado como posibilidad abierta (e innegociable) por el fracaso de repetir (o reparar, reproducir o recomponer) lo que se ha roto.

Habría que pensar los modos de presencia y aparición a partir del estado de disgregación actual. ¿Qué modos de hacer pueden tener lugar si la danza se incluye radicalmente en aquellos procesos que arriesguen la propia subjetividad como condición de potencialidad? Siguiendo el recorrido del sujeto cualquiera y del sujeto desposeído, la danza estaría inevitablemente atravesada tanto por el punto de vista invisible de la forma anónima y sin medida como por la ambivalencia entre ser invisible y el deseo de existir. Asumir esa ambivalencia, sin embargo, supone un gesto aniquilador, una violencia que determinaría precisamente lo que la danza puede. La danza —como forma anónima y sin medida— prefiguraría una materia no integrada e indiferente a cualquier constitución de valor, lo que imposibilitaría reducirla a un régimen regulatorio de reconocimiento. Una hipótesis que ofrece la posibilidad de pensar la danza como gesto embrionario: inicio y recomienzo que, sin embargo, intensificaría un vínculo vital con las fuerzas del presente, cuya preocupación no sería tanto cómo gestionar lo visible (tal y como lo haría el sujeto-marca) como el cuidado y la preservación de lo que no se puede, precisamente, capitalizar. Un modo de hacer en el que lo invisible, débil, insignificante y desposeído se superpone a la concatenación material y simbólica de la apariencia visible, actualizada, coherente, interesada, autosuficiente y soberana de la máquina coreográfica.

Santiago López Petit piensa la figura del cualquiera como espaciamiento y potencia de anonimato: “Este es el momento en que el tiempo se pone entre paréntesis y se abre un espaciamiento, como un gran agujero negro. A partir de aquí, comienza una travesía nihilista que se resume en la frase *ser nadie para ser lo que podemos*”. Como hemos visto, la indiferencia de la danza a ser percibida requeriría una especie de logística que, a su vez, le permitiera estar y no estar, ser

y no ser, camuflándose, precisamente, como cualquiera. Este movimiento, que no es el de la danza propiamente, sino el movimiento de lo que está pasando, se incluiría como una estela confusa, un no-lugar que llevaría implícito consigo todo contexto posible. En este sentido, podemos decir que cualquiera, cualquier danza, cualquier movimiento que siempre importa, no será finalmente lo mismo que no tener sentido en absoluto, sino que equivaldrá a cualquier sentido, a cualquier movimiento. En su sentido literal: el baile que no cesa, movimiento y nada más.

En astronomía tal presencia describe el punto en el centro de un agujero negro en el que las fuerzas gravitatorias hacen que la materia tenga una densidad infinita y un volumen infinitesimal, donde el espacio y el tiempo se distorsionan infinitamente. Quizá, la danza, entendida como gesto embrionario y cualquiera, sería similar al centro de un agujero negro: un modo de subjetivación en tanto es, en su momento-inicial-no-estructurado. Como un bebé, que es amado por todas sus propiedades, sin que ninguna de ellas constituya lo que es, sino solo en la medida en que existe, en que tiene lugar.

## **Función e indiferencia de la función**

Todos los aspectos de la vida han sido colonizados por el capitalismo, incluso aquellos que no parecen pertenecer al entorno de lo “económico” o que intentan escapar a “formar parte del mecanismo”. Afectos, lenguaje, modos de colaboración y formas de conocimiento han sido apropiados y tasados como valor de cambio. Un valor instrumental que ha facilitado su estetización y se han convertido, en última instancia, en valores estéticos. La subjetividad es hoy la principal función del capital. Y esta subjetividad es, también, estética. Esta afirmación podemos desplazarla a la relación entre danza y coreografía, en la que coreografía es el régimen de percepción por el cual todo lo que genera depende de sus términos para emerger como algo inteligible. Ese sería el caso de la danza, cuya subjetividad está vinculada a la performatividad, la relacionalidad y la comunicabilidad propias del régimen coreográfico. La coreografía es performativa y exige siempre algo al espectador: atención, empatía, participación, afecto; en el mejor de los casos, su emancipación o

simplemente su identificación. Como en cualquier otro dispositivo, por ejemplo, el teatro, esto quiere decir que todo lo que produce la coreografía asume su función y su libertad en el proceso mismo de su subordinación.

Tradicionalmente, la equivalencia entre la estética y la subjetividad ha sido pensada desde la acción y la posibilidad asociada a la resistencia y a las preguntas *qué y cómo hacer*. Por ejemplo, pensar cómo debe o puede ser una pieza escénica. Sin embargo, el modo de subjetivación que emerge desde el plano destituyente no estaría determinado por su actividad (lo que podría ser), sino precisamente por aquello que deja de hacer. Por su parte, dejar de hacer no significa no tener propósito, sino plantear el deseo respecto de otras lógicas. Sabemos muy bien qué es lo que hacemos y, sin embargo, la indiferencia a participar en la trama de interpretaciones propias del régimen coreográfico nos permite desocupar la coherencia, la comunicabilidad, la perspectiva, la dirección, el interés y la posibilidad esperadas.

Esta condición de indiferencia asociada a la destitución suscita una función límite: una teleología defectiva que, al carecer de objetivos reconocibles dentro del régimen coreográfico establecido, genera un vacío. Esto determina, por un lado, la desconexión de la relación entre la actividad de la danza y su finalidad; por otro, la desactivación del sentido al que debería servir como vehículo o medio. *Dejar de ser* y *dejar ser* serían el reverso y el anverso de una misma acción. Doble movimiento, en el que coinciden, al tiempo, una negativa y una abertura. Por eso, *dejar de* conectarse a cualquier consistencia estructural (coreografía) abre la posibilidad a *dejar ser*, a una presencia que se incluye radicalmente por medio de sus inclinaciones (movimiento). O, dicho de otro modo, *moverse* implica necesariamente habitar la distancia entre lo que está siendo y sus predicados.

Desde estas premisas, la danza ofrece una experiencia estética, pero no tiene ya nada que ver con el conocimiento, los predicados, la información o la identificación y, mucho menos, con aquello que se puede aprender, interpretar o criticar, sino, precisamente, con el hecho fundamental de que se puede y no se puede saber, de ser y no ser, de lo comprensible e incomprensible a un tiempo. El objetivo es generar una producción no reflexiva, disolver el impulso o el deseo de interpretación en favor de la posibilidad de una experiencia de la



que podamos ser testigos. Por lo tanto, el objetivo de la danza estaría exento del deseo de (más) coreografía, ya que es posible que, aunque no signifique nada, consiga hacer algo.

## Baila su hace

El repliegue de la danza actúa también sobre el propio cuerpo, en el corazón de su propia debilidad. ¿Cómo hacer que su existencia no asuma la forma de un valor de cambio? ¿Qué consecuencias sensibles y performativas tiene este repliegue?

Digamos que, en su disyunción con el régimen coreográfico, el cuerpo en movimiento ignora los propósitos a los que debe servir, lo que demuestra la potencialidad de su función: el cuerpo es un instrumento vivo que, aunque más o menos obligado a saber a qué debe servir, opta por servirse a sí mismo. Habría que investigar, entonces, la cinética de ese repliegue vital en torno a un haber (lo que ya tiene) por medio de las categorías de uso, hábito y hacer, disociadas ya de la técnica, el trabajo y la performance.

El *uso* es una forma habitual de hacer a través de la cual posibilitar una bifurcación y esbozar un camino sobre la hipótesis de la capacidad destituyente. “¿Qué es el uso —dice Giorgio Agamben— si no una capacidad ya no subordinada a su actualización, ya liberada del sentido? El uso es la desactivación constante de la máquina ontológica.” Agamben sugiere que *usar* y *utilizar* son términos que la modernidad ha invertido con una fuerte connotación utilitarista: ha transformado su sentido original, que no estaba presente en el término griego *chresthai*. Dicho verbo se conjugaba en la voz media, ni activa ni pasiva, sino ambas. En este sentido, su uso es “el afecto que un cuerpo recibe en cuanto está en relación con otro cuerpo (o con el propio cuerpo como otro)”. Lo primero que hace la danzante es bailarse. La danzante obtiene una experiencia en tanto se baila a sí misma. Lo que implicaría que su hacer no estaría al servicio de la producción de una danza, o fuera del mismo acto de bailar, sino que la única danza que tendría lugar sería la que hace en tanto se usa a sí misma. Cada uso es lo primero de todo uso de una misma. El cuerpo en uso se constituye como puesto en tacto. Activo en su ser pasivo.

En segundo lugar, el uso responde a una dimensión del hacer asociada al hábito como potencia. En el dominio de la danza esto significa que cualquiera que tiene el hábito de una técnica podría no hacer ejercicio de ella, es decir, podría no pasarla a la acción. El uso impulsa al cuerpo a volverse nuevamente hacia sí mismo. Un repliegue que permite al cuerpo ser capaz de su propia potencia y, por lo tanto, de su propia impotencia, y que, a su vez, no dejaría de aparecer, por así decirlo, bailando en ella, reabriéndola incesantemente a un nuevo uso posible. Una potencia a través de la cual el cuerpo se trae literalmente a la superficie de sí mismo, deshaciendo el poder que determinaría la supremacía del conocimiento, aquel por medio del cual la danzante se presupone a sí misma en tanto sujeto dancístico o como instrumento de gobernanza que decide subjetivarse en una sustancia separada. En este punto, la pregunta *¿cómo hace esto?*, dirigida al cuerpo, suscita una inquietud no exenta de curiosidad, práctica de sí, cuya dinámica permite un elemento libre de hacer-saber que sería radicalmente inclusiva.

En la práctica, esta conexión constitutiva del uso del cuerpo con la potencia y el hábito respondería a una familiaridad no exenta de extrañeza: la danzante hace uso de su cuerpo de acuerdo a una determinada función, pero entrando en relación con ella. Una relación a través de la cual las partes del cuerpo preceden al uso en el mismo acto de su ejercicio, como una especie de placer interno a la acción que suscitan. Por ejemplo, la articulación de las piernas doblándose, girándose, saltándose, rodándose inventan un hacer del que soy consciente, pero lo soy por medio de “la articulación de una zona de no-consciencia”. O, en otras palabras: lo que hago es la vivencia habitual de mis articulaciones. Una vivencia en la que las articulaciones, en tanto elementos constitutivos de un hacer y un saber impropios, acontecen antes de cualquier subjetivación y en la que, por cierto, me encuentro a gusto. La idea de uso precede al ser. Cuando uso, no es el yo quien se expresa, sino que algo es expresado: el uso del cual estoy haciendo uso.

En definitiva, la danza no es más que potencia que ya está en uso, por lo que no necesitaría realizarse separada de sí misma. Esto determina una dimensión del hacer que plantearía una distancia fundamental respecto del trabajo y la performance. Entiendo *trabajo* en el sentido de Marx, es decir, vinculado a todas las formas de

hacer humano, no solo a aquellas que contribuyen a un resultado económico. El hacer, en este sentido, no presupone una separabilidad entre lo que se hace y para qué/quién se hace, no tiene un destinatario particular, no necesita ser percibido por los sentidos (como sería el caso de una performance). Podemos decir que el hacer es indivisible e irreflexivo respecto de sus fines, indicando, entonces, el sentido de su función: necesario para sí mismo e innecesario para los sentidos asociados al consumo, el requerimiento y la necesidad. El hacer permite lo que el trabajo no hace: se trata de poner en práctica una especie de erotismo. Tal y como lo define Valentina Desideri,

mientras que el trabajo dirige el poder erótico en una sola dirección, el hacer posibilita múltiples direcciones. El hacer permite un sentido de conexión impropio con lo que se está haciendo (tal sería la experiencia de leer un libro, por ejemplo). La diferencia entre hacer y trabajar permite distinguir una relación afectiva con lo que hacemos, no de propiedad. En lugar de definir o completar algo, el hacer moviliza al cuerpo desde una experiencia localizada. El hacer indica una cualidad de presencia, por la cual uno no necesitaría mostrar que sabe algo, sino rodear la posibilidad o la potencialidad de que pueda saberlo o no.

Podemos considerar, por tanto, que el dominio del hacer corresponde a un principio menor de la acción y el trabajo, el cual propicia que tanto el uso como el hábito tengan una existencia inferior al acto al que estarían destinados. Una danza cuya falta de trabajo manifiesta precisamente la estela difusa de una secuencia en la que la danzante no busca nada y, sin embargo, se encuentra con muchas cosas no manifiesta conocimiento o facultad alguna y, pese a ello, se encuentra por medio de lo que conoce. Tal y como sugiere el título del poema *Bailó su hizo* (*he danced his did* de E. E. Cummings), expresión anómala respecto de otras más coherentes, como serían *hace su baile*, *baila su baile* o *baila lo que hace*. Una anomalía que, aplicada literalmente al uso del cuerpo, motiva la articulación de una danza cuyo hace(r) avanza y se retira en su mismo avanzar, haciendo incompatibles la negociación, la interpretación, la argumentación y la información. Dando paso a un cuerpo de tonalidad porosa que desactiva su acción a un nivel mínimo de performance. Un cuerpo

que se ubica justo en un percibir que también es un conocer y, al comprometerse con su presente, da paso a un hacer.

## Coreograma I: la elaboración de lo que está pasando

La danza no es una improvisación, sino que implica un conjunto de operaciones a través de las cuales prever la llegada del futuro identificado como algo que podría ser, pero que incluye lo que está pasando. Así está la cosa. Todo lo que le queda a la danza es la perspectiva de la irreversibilidad. Cosa extraña esto de danzar...

Hay una errancia material por la que la danza no estaría obligada a imaginar un futuro. En movimiento no hay nada que perseguir, ya que lo que uno (per)sigue responde a una potencia que ya está contenida en el presente. Por eso, la danza ha de ser creada en el lugar exacto donde ya está. La danzante no proyecta primero ideas para ejecutarlas más tarde, sino que las encuentra en la práctica. Hablamos del desplazamiento de los principios coreográficos hacia lo que llamamos *coreo-grama* o la elaboración de lo que está pasando, cuyas dinámicas operan involucrando al espectador hasta transformarlo en testigo y abriendo paso al testimonio de la danzante sobre cómo sucede y dónde sucede. A partir de aquí el movimiento motiva un modo de orientación más bien adanzística, la cual adquiere sentido por medio de choques, formas de tacto, deslices y encuentros que el danzante usa. La relación de la danza no estará determinada por “lo que el sujeto puede, debe y sabe coreografiar”, sino produciendo la experiencia de la pregunta *¿cómo, dónde (me) está coreografiando?* En lugar de dividir la acción entre quién la ejecuta y lo que debe ser, se trataría de partir del mismo curso de lo real. “Lo real no es materia informe que espera ser organizada. ES. Sin embargo, lo real tiene propensiones e inclinaciones a las que es posible prestar atención” (Amador Fernández Savater). Desde este supuesto, la danza implica una práctica que toma la forma de un acompañamiento de las fuerzas ya presentes, de una continuidad.

Sin embargo, podemos pensar que lo que está sucediendo requiere alguna acción que lo organice, en lugar de “sumarse a ello y encontrar los modos de experimentar con un antagonismo general” (Fred Moten). Pensando en esta idea, la escena —o lo real en curso— no

es tanto el lugar en el que se activan cosas, cuerpos, voluntades que se interpretan unas a las otras, sino el lugar donde sumar miradas de lo que está pasando. Esta fórmula no pone en relación qué pasa y quién lo percibe, sino que más bien opera un corte en ambos. En presente no existe información que podamos interpretar, por lo que la danza solo puede ser percibida como un abandono al que sumar miradas para continuarse.

## Coreograma II: una experiencia de continuidad

Según Bojana Cevijc, a partir de los años sesenta, la improvisación postula un “libre flujo de subjetividad” como forma de pensamiento visceral vinculada a lo desconocido e inesperado. Al respecto, propone tres corrientes ligadas al binomio libertad-subjetividad de la improvisación de aquellos años. En primer lugar, la denominada *autoexpresión*, genealogía que puede remontarse a los orígenes de la danza moderna (Isadora Duncan), en la que la idea de libertad significaba la emancipación del yo del bailarín a través de una experiencia sensorial que al mismo tiempo se consideraba una experiencia emocional y personal. En segundo lugar, la dimensión terapéutica de la danza, que dio lugar a lo que se han llamado *prácticas somáticas* y que popularmente se ha conocido también como *body-work*. Y en tercer lugar, “la conversación y el diálogo” como experiencia de la intersubjetividad y en la que la improvisación no se consideraba un acto solipsista, sino una “conversación” entre el yo y el entorno natural o físico, o también con otro cuerpo.

La práctica de la improvisación, considerada desde la perspectiva del inconsciente, de lo inesperado y lo desconocido, y como modo de diálogo intersubjetivo de la danza, implicaba en sus propios métodos, siguiendo a Cevijc,

una manipulación y negociación de falsos opuestos: lo conocido y lo desconocido que solo lo conocido puede hacer posible. Se supone que lo desconocido es una posibilidad ya existente, pero que permanece oculta de la conciencia y del conocimiento. Esto explicaba la experiencia de un (falso) descubrimiento por el cual lo nuevo sorprende a la improvisadora como algo que ella no sabía hasta entonces y que, sin embargo, podría ser nuevo, pero solo para ella.

Una experiencia subjetiva.

Desde el plano de percepción destituyente la relación entre lo conocido y lo desconocido que hace emerger lo conocido quedaría potencialmente desactivada, debido a dos principios fundamentales. Primero, al estar ligada con lo aún-no-producido, la danza, como hemos visto, no podría actuar según los preceptos y la formalidad coreográficos, sino que se crearía en torno a un hacer que, principalmente, pondría en peligro la propia subjetividad. Segundo, la aspiración de establecer una conversación intersubjetiva del danzante con su entorno, su propio cuerpo y la naturaleza tomaría aquí otra fuerza que, al menos desde el punto de vista de la danza como lo aún-no producido, se manifestaría por medio de una cinética que vuelve y se desenvuelve en torno a algo. ¿Qué podría significar todo esto?

El origen de las palabras latinas *conversatio* y *conversationis* no tiene nada que ver con el diálogo ni con los modos de negociación o las situaciones en las que el poder actúa (lo que la negociación vendría a ser, desde el punto de vista del diálogo entre sujetos). *Conversatio* en latín tiene un significado mucho más modesto: la acción de volver y devolver las cosas usándolas frecuentemente. El uso común y frecuente de los objetos, que, ligado a personas, se refería al trato frecuente, la intimidad, la frecuentación de los unos con los otros, el hecho de “estar vueltos los unos hacia los otros” en un trato frecuente. *Conversator* en latín significa comensal, estar alrededor de una mesa, que comparte una mesa, comida o reunión con otros.

Entendida así, la dimensión de la conversación asociada a la danza debería ser entendida ya vinculada a su uso, al hacer, al hábito y al coreograma. En esta conversación no importa quiénes somos, sino “lo que (nos) está pasando aquí, ahora”. La conversación asociada a la categoría de reunión invita a percibir lo que está pasando, identificar sus operaciones y sumarse a algo. Si el término *conversación* indica un “volver y devolver las cosas dispuestas a un uso común y a una frecuencia”, entonces la danza materializaría un hacer que opera en el dominio de lo sensible, y no en el de la propiedad. Como hemos visto, esto implica un uso del cuerpo vinculado a lo íntimo, lo insignificante, lo menor. Y, en segundo lugar, una dinámica de lo común cuya singularidad y visibilidad emergerían del ruido de fondo, del tejido de relaciones en las que estaría inmersa. Por eso, en lugar de la puesta en práctica de un (re)conocimiento, un entendimiento o un

acuerdo, la danza es la puesta en práctica de un acoger lo que está pasando. En conversación (o en danza) no hay un mapa que indique un camino a seguir ni un protocolo o coreografía que organice lo que está pasando. Tiene algo de vértigo esta danza...

Danzar sobre un plano destituyente indicaría, entonces, el acompañamiento de algo. Un extraño-invisible vuelto y devuelto una y otra vez por medio de un tipo de atención que conversa, cuida, acoge y conoce a través de los lugares por los que pasa (necesarios, innecesarios, superficiales, privados, íntimos, inútiles, banales, divertidos, silenciosos). Es como si algo tuviera que seguir siendo invisible para seguir siendo lo que está siendo. Nos interesa comprender su modalidad, es decir, todo lo que en lo invisible es perceptible. Nos interesa la mirada hacia esta operación, no su significado o su entendimiento, de propiciar la oportunidad para que “algo pueda continuar pasando”. En la práctica no se trataría de ir a su encuentro, sino de “preservar lo que está pasando” sin ponerlo en equilibrio ni en perspectiva. Dejar lo que se mueve así, sin más sentido que su aparecer, potenciando precisamente el lugar en el que permanece ilocalizable. En esa potencialidad de lo que es y no es, la danzante no es más que asistente, secundaria, retaguardia de sus cualidades, sus presencias y texturas, sus formas.

### **Coreograma III: algo pasa**

Sobre un plano destituyente, iniciamos el acompañamiento de un objeto no identificado: algo que se mueve ausente de propiedades semióticas o con propiedades aún no identificadas. Repito, sí, pero para percibir lo que está pasando y hacer que pase, para que aparezca.

Sin embargo, en el plano destituyente no habría repetición de lo mismo, sino más bien repetición de lo mismo contra lo mismo. Dentro de las condiciones capitalistas la danza es homeopática. Veneno y antídoto. Enemiga y amistad. Tal y como dice Santiago López Petit, “no podemos diagnosticar una época sin infectarnos también con los materiales tóxicos de los que está constituida”. Diagnosticar una época es participar somáticamente de la cinética del capitalismo avanzado, su movilización total, sus coreografías y su comunicacionismo exarcerbado. La homeopatía es el arte de

gestionar esta intoxicación. Y la danza, una de sus herramientas. Aunque la curación que ofrece no promete salvación alguna, sí permite, sin embargo, un dejarse articular, un usarse, un agitar las fuerzas del presente. *Diagnosticar* implica una deposición que radica en la propia realidad. *Deponer* es precisamente un término asociado a la destitución que incluye simultáneamente una posición y un abandono. O la articulación de un ahora que me arroja al mundo y que además posee un potencial en sí mismo. El potencial de un bajo continuo que me hace danzar extraña y familiarmente en el abismo.

Es así que el plano destituyente nos invita a “entrar-saliendo-entrando”. Entrar-saliendo a escena-entrando en materia. La destitución como interrupción, deposición y desplazamiento ofrece un plano de percepción, cuya visibilidad solo puede tomar forma prestando atención a todo lo que (nos) afecta, concierne y sostiene en este momento. El *sensitive point* de Deleuze. Por eso, no es solo materialidad. También es *matterialidad*. El primer gesto es percibirnos inmersos en esa trama, en una forma. Sobre un plano destituyente secundamos las fuerzas infrasensibles que operan en el interior —y en medio— del cuerpo. Si moverse consiste en sostener un invisible, lo hacemos pasar a partir del sometimiento a la literalidad de sus formas, inclinaciones, densidades, tactos, pesos, articulaciones, superficies, volúmenes, texturas.

Una fuerza infrasensible e infraindividual se mueve en medio y en el interior de las condiciones que me determinan; entonces atiendo a su entorno y contorno, sus afectos y efectos: Volumen, Superficie, Textura, Peso, Densidad, Articulación. Cada uno de estos planos es parte del cuerpo, a través de los cuales una hace uso de sí misma. Cada uno de estos planos precede cualquier idea de actividad dancística. Cada uno de los planos opera como una brújula cinética que orienta lo que está pasando. Cada uno de los planos opera como una lente de aumento de lo invisible que amplifica lo que hay. Cada plano es un punto de acceso u óptica que produce la forma de un retorno o una llegada continuada. La relación retirada-retorno desde la conjugación de estos planos convierte cualquier acción en una operación de desproyección: algo vuelve, pero como una forma de olvido, un distraimiento en el que la danza se sucede, percibiendo cómo es lo que hace, mientras lo deshace.



A partir de aquí la operación para que algo continúe, es decir, pase, consiste en traer cada uno de estos planos a la superficie, que nunca cesa. Percibir qué pasa y hacer que pase. Aunque algo no esté aquí, sino que siempre esté en otro lugar, en otro plano. Algo está teniendo lugar desde un conjunto heterogéneo de relaciones. Por eso, la expresión *traer algo a la superficie* indica que una cosa —aunque aún no esté definida— nunca se mantendrá aislada, sino vinculada con una serie de elementos que implicarían diferencia respecto del anterior. Lo que percibimos una y otra vez no es una cosa o entidad, sino el vínculo que no cesa.

A partir de aquí, la danza no dejará de existir en medio del materialismo y las formas que la vinculan al presente, aunque su movimiento resulte más bien inclasificable, sin género, degenerado, ya que ha optado por ser la continuidad de lo que está tomando forma. Ha optado por los desvíos y las bifurcaciones, ha optado por materializar su propia existencia con ondulaciones y curvas que juegan en un espacio y un movimiento primarios. Esta danza se posa en aquello que habitualmente es menor e insignificante y, por tanto, se enraíza en lo que aún no se alza como coreografía, como performance. Se trata de un proceso, un intento de continuidad que visibiliza el movimiento de manera doble. Al tiempo que muestra el movimiento en el que está envuelto el deseo —incapaz de quedarse quieto, por su necesidad de mutación—, evidencia la potencia del abandono. Simultáneamente, entonces, la danza decide replegarse de la formalidad coreográfica, antes de su performance. La cuestión que revolotea es la de la retirada, pero vista siempre desde el recomienzo.

Estas notas forman parte del proyecto de doctorado *El ocaso de la coreografía y su movimiento: una vía subalterna* para la Stockholm University of the Arts (Estocolmo, Suecia). El texto íntegro será publicado por la editorial Circadian (Berlín) en diciembre de 2019.

## Bibliografía citada

- AGAMBEN, Giorgio, "Movement". Uni.Nomade. Seminar War and Democracy. March 8 2005  
[https://quepuedeuncuerpo.files.wordpress.com/2014/06/movement\\_giorgio\\_agamben.pdf](https://quepuedeuncuerpo.files.wordpress.com/2014/06/movement_giorgio_agamben.pdf)
- AGAMBEN, Giorgio, *El uso de los cuerpos*. ed. Pre-textos. 2017.
- BIFO BERARDI, Franco, *The Uprising: On Poetry and Finance*: Semiotext(e) / Intervention Series, 2012.
- BIFO BERARDI, Franco, *Después del futuro, desde el futurismo al cyberpunk. El agotamiento de la modernidad*: Enclave de libros, 2014.
- CVEJIC, Bojana, *Choreographing Problems: Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*: Palgrave Macmillan, 2015
- DESIDERI, Valentina. In *Esnorquel*. Podcast <http://esnorquel.es/33valentina-desideri/> 2016
- FERNÁNDEZ SAVATER, Amador: "Olas y espuma. Otros modos de pensar estratégicamente" 2012  
[https://www.eldiario.es/zonacritica/Olas-espuma-modos-pensar-estrategicamente-15m-25s\\_6\\_46255376.html](https://www.eldiario.es/zonacritica/Olas-espuma-modos-pensar-estrategicamente-15m-25s_6_46255376.html)
- GARCÉS, Marina, "Visión Periférica. Ojos para un mundo común" en: Ana Buitrago, *Arquitecturas de la mirada*: Cuerpo de Letra, 2010.
- HARNEY, Stefano; MOTEN, Fred, *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study*: Minor Compositions, 2013.
- LEPECKI, André: *Singularities: Dance in the Age of Performance*: Taylor & Francis Group, 2016.
- LÓPEZ PETIT, Santiago, *La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad*: Traficantes de Sueños, Madrid, 2009.
- LÓPEZ PETIT, Santiago, *Hijos de la noche*: Bellaterra, 2014.
- PALLADINI, Giulia, "Towards an Idle Theatre. The Politics and Poetics of Foreplay" en *TDR: The Drama Review* 56:4 (T216) Invierno, 2012.

PAZ ROJO (Madrid) es coreógrafa, bailarina e investigadora. Su actividad se desarrolla en el cruce entre las prácticas artísticas, la danza y la filosofía. Investiga la autonomía de la danza como práctica artística y conceptual, dentro del marco de producción de valor capitalista. Actualmente realiza un proyecto de doctorado en la Stockholm University of the Arts, en Estocolmo, Suecia, llamado *The decline of choreography and its movement: a subaltern pathway* (el ocaso de la coreografía y su movimiento: una vía subalterna). Tiene una amplia trayectoria en investigación, vinculada a diversas instituciones, contextos autoorganizados, marcos de exhibición, universidades, programas educativos e iniciativas independientes de Europa e Iberoamérica, que, a lo largo de su recorrido, ha tenido diversas manifestaciones (artísticas, discursivas, audiovisuales y comisariales).



## HACIA UNA EDUCACIÓN ENCUERPADA

### Algunas notas sobre pedagogía y un manifiesto

Aimar Pérez Galí

Para Berta

¿De qué hablamos cuando hablamos de pedagogía hoy en día?  
¿Cómo ha cambiado el marco en el que esta práctica se inscribe?  
¿Dónde nos situamos cuando nos disponemos a la tarea educativa?  
¿Qué lugar ocupa el cuerpo en todo esto? ¿Qué especificidad tiene la práctica pedagógica del cuerpo que se mueve o la danza como lenguaje? ¿Qué papel podría tener la danza en la educación primaria y secundaria?

Todas estas preguntas me acompañan desde que comencé a impartir clases, hace más de diez años, y ha aumentado mi interés en ellas desde que trabajo en una institución pública de estudios superiores como es el Conservatorio Superior de Danza del Institut del Teatre de Barcelona, impartiendo composición coreográfica y acompañando los procesos de creación de las estudiantes. Cinco años después, estaré al frente de la especialidad de pedagogía de la danza en esa misma institución. Y por eso quiero plantear ahora, a través de este texto, algunas ideas e intuiciones que atraviesan de un modo u otro mi labor pedagógica, sin más pretensión que hacer un acto de reflexión personal. Este ejercicio me ayudará a recopilar, ordenar, posicionarme y compartir algunos puntos de partida que me servirán para continuar mi labor pedagógica.

Partamos de las siguientes tres afirmaciones esenciales: la labor pedagógica es una labor creativa y, por tanto, artística; la labor pedagógica es, siempre e inevitablemente, una labor política; y, finalmente, la labor pedagógica es un acto de amor.

La pedagogía es, siempre, una labor creativa porque, al igual que las prácticas artísticas, nos obliga a asumir los límites de lo que conocemos, es decir, nos hace enfrentarnos a lo desconocido y al extrañamiento. Esta ignorancia de partida es precisamente lo que está en la raíz de cualquier impulso, tanto de aprender y entender como de

crear: nos acercamos al mundo con curiosidad, con ansias de saber, descubrir, explorar y experimentar para llegar a comprender.

Por otro lado, también debemos tener presente que la pedagogía es, siempre e inevitablemente, una labor política. Las decisiones que tomemos en relación con las prácticas que compartamos, cómo lo hagamos, con qué lenguaje, metodologías y discurso, tendrán un efecto u otro, pero siempre será una decisión que, consciente o inconscientemente, se lleve a cabo de acuerdo con una serie de decisiones ideológicas.

Y, finalmente, no hay que olvidar nunca que la pedagogía es, siempre, un acto de amor. De este asunto, quizás el más complejo de todos, me ocuparé más adelante con más extensión.

Estas tres afirmaciones establecen los tres ejes fundamentales con los que, a diario, me enfrento en la enseñanza de la danza. A continuación, haré un repaso de las cuestiones principales sobre las que creo que es necesario reflexionar en la actualidad y sobre las que creo que es urgente que se abra un debate expansivo. Algunas de estas cuestiones vienen enunciadas en citas o referencias a otras voces. Otras son más extensas. Todas ellas se sintetizan para acabar en un pequeño manifiesto que, más que afirmar, anuncia un campo de cuestionamiento en el que me encuentro inmerso y del que al día de hoy parte toda mi práctica pedagógica y artística.

## **El papel de la danza en las escuelas**

La danza en las escuelas, como área de conocimiento en sí misma, tiene una función concreta, que va más allá de desarrollar el conocimiento del cuerpo en movimiento y sus potencialidades. La danza en la escuela, además, pone en cuestión de forma radical ese cuerpo impuesto normativo y alienado que en el futuro será un trabajador-consumidor y que es tan característico de los sistemas educativos capitalistas en los que hemos crecido. La danza en la escuela es el medio de recuperar un cuerpo libre, consciente, autónomo, crítico y capaz de producir conocimiento a través del gozo, y no solamente a través del esfuerzo, la productividad y la competitividad. El sistema educativo hegemónico y heredado hace un gran esfuerzo por desvincular la conciencia del cuerpo del proceso de aprendizaje. Los cono-

cimientos imprescindibles para la formación del futuro trabajador capitalista se imponen a un cuerpo ignorado, silenciado y paralizado en un pupitre-puesto de trabajo durante el tiempo que dura una jornada laboral. Más allá del delirio en que ha resultado el sistema educativo europeo actual, es urgente recuperar la conciencia de que el cuerpo, en tanto lugar de la experiencia, es el único lugar en el que se produce el conocimiento. Es en el cuerpo donde se entiende el significado de una metáfora, la ley de la termodinámica y el ciclo de la vida, el lugar donde se encarna y se inscribe la historia, y el lugar del pensamiento, la poesía y las reacciones químicas que hacen que digiera la comida y transforme el oxígeno en dióxido de carbono.

El conocimiento o se encarna o es adiestramiento. Es urgente que entendamos que lo que llamamos educación es un proceso que sucede en el cuerpo, atravesándolo y modificándolo. En ese sentido, la danza en la escuela introduce la posibilidad de desarrollar una conciencia del medio carnal necesario para producir cualquier tipo de conocimiento. Una educación que imagina un cuerpo gozoso y consciente de su movimiento como condición necesaria para el aprendizaje es lo que a mí me gusta llamar una educación encuerpada.

## Danza en los planes de estudios

Sir Ken Robinson, una de las autoridades más reconocidas en el ámbito de la educación contemporánea, defiende el desarrollo de las aptitudes artísticas como objetivo necesario de los planes de estudios actuales:

Centrarse en unas pocas disciplinas no es buena idea. Recientemente he estado en Londres para insistir en que bailar en la escuela es tan importante como aprender matemáticas. Estoy convencido de que es así porque en todas las culturas tiene un papel fundamental en el crecimiento y el desarrollo humano. Hablamos de alegría, de relaciones sociales, de asimilación cultural... Está demostrado que si tienes un plan de estudios amplio, el rendimiento en matemáticas tiende a aumentar.<sup>44</sup>

---

44- *El Mundo*, 20 de octubre de 2018,

[https://www.elmundo.es/papel/lideres/2018/10/20/5bc9ce7746163f7e288b456e.html?fbclid=IwAR3yteT961C5gn\\_MdgbYI8i-CFoXZ1ppqhdvN2xj3gEzjLShprMQGlldpx0](https://www.elmundo.es/papel/lideres/2018/10/20/5bc9ce7746163f7e288b456e.html?fbclid=IwAR3yteT961C5gn_MdgbYI8i-CFoXZ1ppqhdvN2xj3gEzjLShprMQGlldpx0)

Hace unos años aprovechaba cualquier oportunidad para defender y reclamar la asignatura de danza en la educación primaria y secundaria. Si existe la asignatura de música y la de artes plásticas, ¿por qué no una de danza? Y no, no me refiero a la idea estúpida de obligar a los alumnos a aprender los pasitos básicos de los bailes de salón dentro de la asignatura de educación física. Me parecía de sentido común y así lo expresaba siempre que tenía ocasión: la danza debía integrarse en el currículum oficial como una asignatura más.

Ahora que llevo un tiempo reflexionando sobre esta idea de la educación encuerpada, me doy cuenta del peligro de que la danza se convierta en una asignatura más. Añadir sin más una asignatura de danza en el currículum oficial y continuar ignorando y silenciando el cuerpo como medio de producción de conocimiento seguramente sería un error. Probablemente, la danza acabaría aun más estigmatizada y acabaría alejando a muchas personas del gozo de moverse. Lo que defiendo ahora mismo es pensar una educación en la que el cuerpo sea el eje transversal de todas las asignaturas. Una educación encuerpada implica poner el cuerpo en el centro de la experiencia, hacer cruzar todo el conocimiento a través del cuerpo, en lugar de ignorarlo, como venimos haciendo de un tiempo a esta parte.

La educación somática es un valor fundamental para desarrollar una vida completa. Si algo he aprendido de la danza a lo largo de todos estos años —dos tercios de mi vida—, más allá del virtuosismo y el código, es un profundo conocimiento para gestionar las cosas que ocurren en mi cuerpo: reconocer los cambios y aceptarlos, lidiar con el dolor, gestionar la frustración, regular la excitación, trabajar con el cansancio, abandonarme al gozo, trabajar la observación y la paciencia, ser crítico y confiar en la intuición, acompañar el dolor ajeno, cuidarme y cuidar, celebrar la vida y asumir la muerte... Y, obviamente, no he adquirido todo este aprendizaje bailando, pero la danza ha sido la puerta de acceso a un conocimiento profundo del cuerpo que me ha permitido acercarme a la vida escuchando y leyendo lo que mi cuerpo dice.



## La ignorancia

Hace unos años, a poco de morir el cineasta Chris Marker, tuve una conversación con Laurence Rassel, en el aquel entonces directora de la Fundació Antoni Tàpies, de Barcelona. Laurence mencionó la muerte del cineasta y yo, asumiendo mi ignorancia, le pregunté quién era ese tal Marker, esperando la típica respuesta: ¿En serio no sabes quién es Chris Marker? La respuesta que recibí fue tan maravillosa que sigo recordándola cada vez que se repite esta situación: Qué bien que no conozcas a Chris Marker, así podrás descubrirlo por primera vez. La respuesta albergaba un futuro de excitación y curiosidad en lugar de un presente de culpabilidad por no saber. Corrí a casa y busqué *La jetée* y flipé, claro.

Laurence me regaló más perlas pedagógicas a lo largo del tiempo que pude compartir con ella en el tiempo que vivió en Barcelona.

En otra ocasión, viví junto con ella otra situación reveladora en la que entendí que, a menudo, lo que llamamos *gustos personales* son limitaciones que nos autoimponemos para no aceptar que la ignorancia es siempre una oportunidad de conocimiento.

Estábamos en la Fundació, delante de un cuadro de Tàpies, y le confesé, atrevido, mi poca afinidad hacia sus pinturas. Tuvimos una pequeña charla, que acabó enfrente de una pintura rectangular negra. Me preguntó: ¿Qué ves? Le respondí: Un rectángulo negro. ¿Y en qué te hace pensar un rectángulo negro? “En una pizarra de colegio, en la que existe todo el potencial para transmitir conocimientos.” De repente, me sorprendí a mí mismo atrapado en una pintura de Tàpies, ese pintor que no entendía y que de algún modo rechazaba. El cambio de posición lo produjo sin duda aquella pregunta tan básica que me obligaba a dejar a un lado lo que creía saber y mis gustos y a llevar mi atención a mi experiencia directa. “¿Qué ves?” se convertía en un disparador para iniciar un proceso de reflexión. En lugar de colocarme en el lugar del ignorante que sufre de una falta de información que la autoridad de turno subsana imponiendo una interpretación y un discurso posibles, la pregunta tan simple daba la vuelta a la situación y me ofrecía la posibilidad de un conocimiento directo de la obra. Desde entonces, cuando mostramos trabajos en proceso en el aula para darnos *feedback*, siempre empezamos con esta pregunta.

## La diversidad

Aspiro a una pedagogía ontológicamente diversa. No se trata en absoluto de “aceptar diferencias” o de ser “inclusivo”, ya que esto acabaría reforzando una realidad binaria en la que existe una “normalidad” y una “otredad patológica”. La diversidad es un aspecto esencial de todo ser. Y la pedagogía debe ser capaz de entender y atender esa naturaleza diversa como fuente de conocimiento.

“Cualquier pedagogía radical debe insistir en reconocer la presencia de todas las personas.”<sup>45</sup>

“Escuchar a cada persona (el sonido de las diferentes voces), escucharse unas a otras, es un ejercicio de reconocimiento. También asegura que ningún estudiante queda invisibilizado en el aula.”<sup>46</sup>

En un artículo publicado en el diario francés *Libération*, en enero del 2013, bajo el título *¿Quién defiende al niño queer?*, Paul B. Preciado afirma:

Lo que es preciso defender es el derecho de todo cuerpo, con independencia de su edad, de sus órganos sexuales o genitales, de sus fluidos reproductivos y de sus órganos gestantes, a la autodeterminación de género y sexual. El derecho de todo cuerpo a no ser educado exclusivamente para convertirse en fuerza de trabajo o fuerza de reproducción. Es preciso defender el derecho de los niños, de todos los niños, a ser considerados como subjetividades políticas irreductibles a una identidad de género, sexual o racial.<sup>47</sup>

Teniendo esto en cuenta, intento hacer el ejercicio de trasladar estas ideas a la práctica de la danza. La danza teatral occidental, es decir, el ballet y todas sus derivaciones escénicas, confirma y refuerza el sistema binario sexista heteronormativo, ofreciendo a la imaginación representaciones, relatos y códigos de movimiento específicos diferenciados y segregados para el bailarín y la baila-

---

45- bell hooks, *Teaching to Transgress. Education as the Practice of Freedom*, Routledge, Londres, 1994, p. 8 (traducción del autor).

46- Ibid., p. 41 (traducción del autor).

47- Paul B. Preciado, *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*, Anagrama, Barcelona, 2019, p. 66.

rina. Los chicos se mueven de una manera y las chicas de otra. Seguramente, Vaslav Nijinsky es el primer bailarín disidente en este sentido: no solamente comenzó a bailar solo dejando que su cuerpo apareciera en escena como un cuerpo legítimo en sí mismo, sino que produjo representaciones que se alejaban radicalmente de la masculinidad oficial.

La genealogía de la disidencia en las representaciones de género en la danza teatral occidental recorre toda su historia. Ejemplos como *La La La Human Steps*, conocida por el elenco de bailarines masculinos que dominan el arte de las zapatillas de puntas de manera virtuosa; *Les Ballets de Trockadero*, un ballet marica con un elenco sin bailarinas que pone en escena los ballets más famosos y se los apropia en su lógica travesti; el famoso solo creado por los padres de la danza butoh Kazuo Ohno y Tatsumi Hijikata, *Admirando La Argentina*, en el que Ohno encarnaba el cuerpo de la bailarina española; y, claro está, todo el trabajo que hicieron las posmodernas con Anna Halprin y luego en la famosa Judson Church.

Pero creo que de donde podemos aprender más a la hora de poner en cuestión el sistema patriarcal y sus representaciones es de las prácticas de la escena latina-negra-*queer* del *voguing* de Nueva York, que actualmente ha entrado en el *mainstream* produciendo comunidades de *voguing* en muchas ciudades del mundo como herramienta de emancipación.

Si el ballet es una herramienta de adoctrinamiento del cuerpo según los ideales burgueses de género, sexualidad y raza, el *voguing* deviene la herramienta emancipadora de todas esas subjetividades que el ballet no ha podido o no ha querido adoctrinar por considerarlas no normativas, y, por lo tanto, no han merecido visibilidad.

El reto que tenemos ante nosotras es pensar y activar las técnicas con las que trabajamos en el campo de la danza occidental no como herramientas de adoctrinamiento de los cuerpos (a menudo, niños que sirven “como coartada que permite al adulto naturalizar la norma”<sup>48</sup>), sino como herramientas de emancipación y disrupción de la norma. Pero no podemos ignorar el hecho de que toda técnica produce una modificación del cuerpo, ya sea para su adoctrinamiento o para su emancipación. Lo que tenemos que priorizar es que esa

---

48- Paul B. Preciado, *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*, Anagrama, Barcelona, 2019, p. 64.

modificación sea a favor de la diversidad, que trabaje en contra de la alienación de los cuerpos y hacia su libertad.

En el conservatorio donde trabajo tengo la suerte de compartir claustro con un gran bailarín y pedagogo del flamenco, o artista del flamenco, por decirlo con sus palabras. En las pocas clases a las que he podido asistir como observador fascinado, he podido ver el giro que Juan Carlos Lériida ha dado a esta técnica con el método que viene desarrollando desde hace un tiempo, denominado *flamenco empírico method*. Lo que me fascina de esta metodología es la capacidad de utilizar este lenguaje como herramienta emancipadora de los cuerpos danzantes, en lugar de adoctrinarlos, y eso me resulta muy alentador e inspirador.

## El lenguaje

Todo lenguaje es un código a través del cual comunicamos y transmitimos información y conocimiento. Hablamos de lenguajes cuando nos referimos, por ejemplo, a la música, las matemáticas, la danza, la escritura, el código binario de internet, etcétera. Ningún código es “neutral”, porque, en tanto convención, depende de las ideas y las ideologías que lo legitiman. En ese sentido, podemos decir que todo lenguaje es político. Un código debe ser conocido y compartido por las personas que lo usan para que pueda ser eficaz, un código es inclusivo. Pero también tiene un aspecto exclusivo.

La danza, como lenguaje, es un código y tampoco es neutral. En el lenguaje de la danza hay muchos códigos posibles, denominados estilos o técnicas, según el contexto sociopolítico en el que han nacido y se han desarrollado. Como decía antes, el código del ballet no tiene el mismo objetivo ni nace del mismo contexto que el *voguing* o el flamenco, ni la danza posmoderna responde al mismo objetivo que el *break dance* o la danza *kathak*, aunque todas las técnicas celebran el cuerpo en movimiento.

Leyendo una entrevista al psicopedagogo Francesco Tonucci, encuentro esta magnífica descripción del sistema educativo:

En una poesía de un gran amigo y maestro como fue Loris Malaguzzi, el “padre” y director de las escuelas infantiles Reggio Emilia, explica que los niños tienen 100 lenguas, 100 manos, 100 maneras

de conocer, de jugar, de soñar... Tienen 100 lenguajes, pero les roban 99. ¿Quién lo hace? Muchos, incluidas las escuelas. ¿Cómo? Proponiendo poco, solo tres o cuatro y nada más. Es decir, los alumnos que sacan buenas notas en Lengua, Matemáticas y Ciencias seguro que “salen adelante”, pero qué pasa con los que nacieron bailarines, investigadores, músicos, periodistas, artesanos... Para ellos la escuela no existe. Esto no es una escuela para todos, solo para unos pocos.<sup>49</sup>

Esto me hace pensar en el fabuloso vídeo *In my Language*, de Amanda Baggs, que podéis ver en Youtube.<sup>50</sup> En este vídeo vemos a Baggs en su habitación comunicándose con su entorno. “I smell things, I see things, I touch things, I feel things”, nos dice. El vídeo pone en jaque el sistema del lenguaje oral y escrito como el único sistema normativo y legítimo de comunicación, que patologiza otras maneras de comunicarse, como la de Amanda Baggs, diagnosticada autista. Quizás, si tuviéramos la capacidad de ampliar la manera como nos comunicamos, asumiendo una multiplicidad de lenguajes, evitaríamos una cantidad ingente de diagnósticos patologizadores, que solo ayudan a sostener el sistema farmacopornográfico, para decirlo con Paul B. Preciado.

## El sentido común

¿Común a quiénes? A cierta comunidad. Una comunidad que comparte una carga o un cargo, como lo define Roberto Esposito. Una comunidad que comparte un paradigma propio, concreto, idiosincrático. Una comunidad, en este caso, educativa, o quizás una comunidad que sabe acompañar, con amor, el descubrir, el asombrarse, el cuidado, el misterio, la poesía. Una comunidad que busca un sentido, un sentido que le es común. Una comunidad inconfesable, anónima, que se reconoce en sus acciones. Una comunidad que genera sentido, sentido como significado y sentido como afecto, pero también sentido como dirección. Este sería el sentido común que toda práctica pedagógica, creo, debería tener.

49- Educación 3.0, 4 de junio de 2019, [https://www.educaciontrespuntocero.com/entrevistas/francesco-tonucci-entrevista/72488.html?fbclid=IwAR2AtchwYGXu-KckAP90Td-8tux85M6UiKy\\_6Bf60mDcxZn0w-DnzOrUXKDY](https://www.educaciontrespuntocero.com/entrevistas/francesco-tonucci-entrevista/72488.html?fbclid=IwAR2AtchwYGXu-KckAP90Td-8tux85M6UiKy_6Bf60mDcxZn0w-DnzOrUXKDY)

50- <https://www.youtube.com/watch?v=ysdPfrHE7zw&t=2s>

## La importancia del claustro

Un claustro, en su sentido arquitectónico, es un lugar cerrado y abierto al mismo tiempo. Un lugar recogido para el paseo y la reflexión, pero que también incluye la posibilidad del aire libre para la contemplación y la inspiración. Un lugar romántico, reflexivo, de diálogo y observación.

Cuando pienso en un claustro educativo, en una comunidad de personas vinculadas a la enseñanza con un proyecto común —o un sentido común, como he descrito antes—, pienso que sería fantástico que fuera un claustro enamorado. Enamorado en el sentido de sentir admiración y respeto por las personas con las que compartes esfuerzos. Enamorado también porque reconoces que son ellas a quienes has elegido para acompañarte en tu camino de investigación y aprendizaje a través de tu práctica pedagógica. Con alegría y confianza. Compañeras de viaje con las que compartir inquietudes, descubrimientos, fascinaciones, logros, dudas, miedos y enfados. Igual que en una relación amorosa, vaya.

Pienso en un claustro como un organismo coordinado, o como una orquesta. Cada parte tiene su función y es codependiente y solidaria, no autoritaria ni paternalista. Un claustro feminista, que acoge y acompaña. Un claustro intergeneracional, diverso en sus miradas y experiencias. Un claustro como una familia, unida no por el fluido sanguíneo, sino por la fascinación y el interés por una práctica común.

Quizás suena a utópico. Al fin y al cabo, pocas veces tenemos la oportunidad de elegir esta comunidad, y menos en una institución pública. Fácilmente nos encontramos en el claustro a personas con las que no compartimos ese sentido común. Pero no olvidemos que el roce hace el cariño. Y si no nos gusta alguien, probablemente sea porque solo conocemos la parte que nos quiere mostrar o queremos ver. A menudo, las inseguridades se resuelven en arrogancia y los miedos en violencia. Acercarse y escuchar me parecen dos verbos fundamentales a practicar en un claustro. Y, claro, el amor siempre gana.

## El amor

Hay un parámetro fundamental, transversal e indispensable, al que nunca renuncio: el amor. Trabajo siempre desde, en y para el amor. En las relaciones personales que establezco con mis compañeras, en

los conceptos y los temas que investigo, en mi práctica pedagógica y artística. Digamos que es una condición *sine qua non*; sin amor, mejor me busco otra cosa.

Leyendo artículos que encuentro en mis rastreos por el mundo virtual de las redes sociales, me llegó una entrevista a Richard J. Bernstein, cuya existencia no conocía, pero el titular me sedujo: “Debes aprender con incertidumbre, y no es fácil”. En ella, Bernstein explica:

Hay un ensayo fantástico de Whitehead, que habla sobre el ritmo de la educación y describe tres etapas. La primera es el romance, como el eros de Platón: enamorarse, la emoción de una idea. La segunda es la precisión. Tienes que aprender cómo ser preciso. La tercera es la generalización. Y dice: el romance sin precisión puede convertirse en sentimentalismo. Pero la precisión sin romanticismo deviene en pedantería. Y creo que lo que pasa en la educación es que estamos poniendo el énfasis en la precisión sin el amor. Solo puede darse la generalización si atraviesas las primeras dos etapas. Se puede aplicar a cualquier campo. Ese amor solo pasa una vez en la vida. Hay algo profundo en esta idea.<sup>51</sup>

Ciertamente, esta idea me parece muy profunda. Y me hace pensar en la pasión por lo que hacemos, fruto del amor que sentimos por esta práctica. Y es importante que compartamos ese enamoramiento por eso que hacemos. Si pienso en las personas con las que realmente he aprendido cosas puedo percibir ese amor, esa devoción, ese profundo respeto y esa fascinación que me hacían ver el mundo desde otra perspectiva.

La relación, pluridireccional, entre la persona que aprende —y enseña a su vez—, la persona que enseña —y aprende a su vez— y el objeto de estudio e interés tiene que estar motivada por la pasión (y el amor, como he mencionado antes). Sin pasión no hay aprendizaje ni enseñanza. Igual que sin agua no germina la semilla. Es la grasa del motor, lo que hace que la ecuación funcione.

Hace tiempo que sostengo la definición de arte como ofrecer la posibilidad de pensar de otra manera. Cuando afirmo que todo acto educativo es un acto creativo y, por lo tanto, artístico, viene implícito entender lo artístico como esa ofrenda al pensamiento divergente. Y

51- Jot Down, <https://www.jotdown.es/2019/04/richard-j-bernstein-debes-aprender-a-vivir-con-incertidumbre-y-no-es-facil/?fbclid=IwAR2LAAVIdBRgpwgXvujIXo1wUf1MJc-rrtJ7S5h5beSNyfCso6gWvY3FTjw0>

esa ofrenda es, por supuesto, un acto de amor. Un amor que puede ser correspondido o no, pero que sí o sí nos modifica de alguna manera. Un acto de amor siempre genera un desplazamiento, un movimiento hacia un lugar que desconocíamos. Aprender (y enseñar, si no son la misma cosa) es permitirse adentrarse a esos mundos que aún no sabíamos que existían. Asumiéndonos vulnerables y porosos para que el amor, la pasión y la fascinación nos embriaguen de placer.

Como dice bell hooks, “la excitación se genera mediante el esfuerzo colectivo”.<sup>52</sup>

## La técnica

El aprendizaje técnico tiene que darse por deseo o por necesidad, pero no por imposición, obligación o fuerza. La técnica tiene que aparecer como una necesidad al encontrarse en una limitación concreta en el querer hacer algo específico. Cuando encuentras una limitación, ocurre la necesidad de querer entender cómo funciona esa mecánica y, por lo tanto, el deseo de acceder al conocimiento técnico para resolver ese problema. Una vez adquirida esa competencia técnica, lo importante es integrarla en la práctica que una ya está haciendo y así mejorar lo que una hace. Si la técnica no viene con una aplicación directa a una práctica, deviene inútil, redundante, absurda.

Durante muchos años, de pequeño, iba a clases de violín a aprender la técnica para tocar ese instrumento maravilloso (aunque yo prefería el cello), pero eran contadas las ocasiones en las que podía aplicar esa técnica que estaba aprendiendo a la práctica específica, que es la que justifica ese aprendizaje técnico: tocar música desde y para el gozo. Iba a clases a aprender la técnica para poder aprobar un examen que me diera el permiso para aprender una técnica más compleja. Después de muchos años enfadado con la música (deseaba tocar el violín, pero solo me dejaban aprender la técnica), hablé con la profesora y le pedí tener clases sin hacer exámenes y, por lo tanto, poder tocar más canciones que nos gustaban. Aceptó, por suerte, seguir conmigo un camino paralelo al resto de sus alumnos y (imagino) en contra de la dirección de la escuela. Seguimos así

---

52- bell hooks, *Teaching to Transgress. Education as the Practice of Freedom*, p. 8 (traducción del autor).



un año, hasta que me animó a entrar en una orquesta sinfónica de jóvenes músicos. Estoy seguro de que era de los peores músicos de la orquesta: me había pasado años encerrado haciendo técnica, pero no tocando música. Lo primero que recuerdo de tocar en la orquesta es la maravillosa sensación de estar dentro de la música, ser parte de algo más grande, en lo que tú aportas una ínfima parte, pero no, por ínfima, innecesaria. Ese subidón fue lo que me animó a seguir en la orquesta tres años. Creo que iba más por esa experiencia sonora que por querer hacer una carrera como músico. Finalmente la técnica tenía una razón de ser: me daba acceso a esa experiencia. Hacer escalas tenía un sentido y una aplicación directa. La rapidez y la precisión de los dedos al practicar las escalas me ayudaban a resolver problemas que algunas partituras presentaban. La técnica dejó de ser un proyecto ensimismado para pasar a ser un proyecto fascinante que me permitía avanzar, mejorar y, sobre todo, disfrutar de la música.

## **El pensamiento crítico**

Entender la educación como un proceso de emancipación implica fomentar el pensamiento crítico en el aula (o donde sea que se genere la situación de aprendizaje). El adoctrinamiento mata el pensamiento crítico, porque tiene el miedo de ser desautorizado y deslegitimado, y, por lo tanto, el miedo de perder los privilegios que se ha autodesignado.

La filósofa bell hooks habla de la praxis como acción y una reflexión sobre el mundo para cambiarlo.<sup>53</sup> El pensamiento crítico es precisamente el motor de esta praxis, una praxis que debe ser motor del acto pedagógico. El arte, precisamente porque ofrece la posibilidad de pensar de otra manera, es un lenguaje fundamental para fomentar el pensamiento divergente. El filósofo Michel Foucault hablaba de tocar a contrapelo, una metáfora táctil que me parece de lo más poética y acertada, un pensamiento crítico encuerpado.

El pensamiento crítico es peligroso para el poder (es decir, el patriarcado), porque dinamita la norma, lo normal, lo normativo. Y es precisamente por ese motivo que es tan importante practicarlo en un

---

53- Ibid., p. 14 (traducción del autor).

contexto educativo o, mejor aun, continuamente. La mejor manera de fomentarlo es practicándolo. Como ejemplo aparentemente sencillo, en mis clases les propongo que la palabra *normal* esté prohibida. Este juego, aparte de fomentar la diversidad del lenguaje, ayuda a no dar por sentadas ciertas asunciones, a situarse desde donde se habla, a comunicarse desde la diversidad y, por supuesto, algún que otro momento gracioso. ¡No olvidemos el poder del humor!

Quizás otra manera de abordar el pensamiento crítico en el aula es pensando en cómo queerizar la educación. *Queer* (raro) fue el insulto que en Estados Unidos se utilizó para designar a todas aquellas personas que se salían de la norma, especialmente las personas del colectivo LGBTQ+. Siguiendo una clásica estrategia de empoderamiento, nos apropiamos del insulto y lo convertimos en bandera. Podemos ver muchos ejemplos actualmente en nuestro contexto (como Putochinomarción y Soy una Pringada) que se apropian del insulto que han tenido que aguantar toda su infancia y adolescencia para poner en jaque el sistema patriarcal que los ha marginado, insultos que son principalmente enunciados en las escuelas y las calles para mantener los privilegios del varón blanco heterosexual. Queerizar la educación implica introducir el pensamiento crítico en el aula, desviar y multiplicar las opciones, abrazar la diversidad desjerarquizada.

No nos podemos permitir ni un suicidio más de una persona trans o marica por culpa del patriarcado introyectado en los niños, quienes lo exteriorizan con la violencia y el *bullying* hacia ellas. No nos lo podemos permitir. Sus vidas importan, igual que importan las vidas de las personas racializadas por el sistema colonial occidental. No hay vidas que tengan más derechos a ser vividas que otras. Tenemos un reto. Y es urgente. Y en cualquier contexto pedagógico debemos atender este reto y cuestionar nuestros privilegios.

## La práctica pedagógica decolonial

Para el grupo Modernidad/Colonialidad, la dominación en la que vivimos no es solo una cuestión de fuerza o de capital, sino de conocimiento. El planteo es más o menos así: quien maneja el dinero y las instituciones maneja el conocimiento. Por eso, su forma de ver el mundo incluye la desobediencia y la reconstrucción epistemológica o del conocimiento. ¿Qué es eso? Es reconstruir

nuestra forma de pensar, sentir, ser, organizarnos, gobernarnos y relacionarnos. Lo primero que hay que señalar es la diferencia entre la educación y la escolaridad tal como la plantea la modernidad occidental. La modernidad nos escolariza mientras que una educación decolonial consiste en desaprender lo que aprendimos de la modernidad. Es enfrentarse a la pedagogía de la modernidad, que se nombra a sí misma como la educación en un sentido universal y ningunea otras formas de educación, explica Walter Mignolo y cuenta que su grupo ya no acepta ningún sustantivo sin adjetivo, porque conviene aclarar siempre de dónde viene esa idea o palabra antes de caer en darle un sentido único y universal.

Mignolo agrega que en la pedagogía decolonial se valorizan la experiencia y el sentido común: “Todos pensamos y todos sentimos, más allá de la escolaridad que tenga cada uno. Primero hay que escuchar y de ahí se entiende qué ofrecer. Para enfrentar la desigualdad, el racismo, el sexismo, no hace falta tener un título”. La teoría en este caso no viene de los libros, sino de la práctica de experiencias concretas de grupos feministas, grupos trans, pueblos originarios, movimientos como el zapatismo, entre otros. Mignolo suma otra categoría para pensar nuestro mundo: la corpopolítica. “La corpopolítica es la política de los cuerpos que no se dejan controlar. Ahí surgen la protesta, el pensamiento y la organización. Y toda protesta lleva su pensamiento, porque no hay hacer sin pensar.”<sup>54</sup>

## La libertad

“Usar todo nuestro ser para abrir nuestras mentes y corazones para que podamos conocer más allá de los bordes de lo que es aceptable, para que podamos crear nuevas visiones. Celebro la enseñanza que permite transgredir —un movimiento contra y más allá de los bordes—. Es un movimiento que hace de la educación la práctica de la libertad.”<sup>55</sup>

Como afirma bell hooks y como aprendimos de Summerhill, la escuela de A. S. Neill, o incluso del Black Mountain College, la edu-

---

54- Lavaca.com, 28 de diciembre del 2018, <http://www.lavaca.org/notas/a-desaprender-walter-mignolo-referente-del-pensamiento-decolonial/?fbclid=IwAR0SaUOkX-Zi-QYrcXOSC40Y9XCdSGmeSjfuG6bNI7endpKTAhR4xqLn8e4>.

55- bell hooks, *Teaching to Transgress. Education as the Practice of Freedom*, p. 12 (traducción del autor).

cación es la práctica de la libertad. En el ámbito de la danza quizás la práctica de la libertad más evidente tiene lugar al improvisar. En la improvisación cada persona se expresa de manera libre y entiende la libertad como la capacidad de tomar decisiones. El lugar paradigmático de la improvisación es la elección. Improvisando con un lenguaje uno descubre las consecuencias de las decisiones que toma y aprende a jugarlas, a ser consciente de la autonomía de una misma. Improvisar no es obedecer, es jugar con los posibles. Vendría a ser algo así como lo que afirmaba Mignolo de la corpopolítica, esa política de los cuerpos que no se dejan controlar. O lo que el teórico de la danza André Lepecki entiende como la coreopolítica. En el texto en el que propone este concepto, Lepecki explica:

La tarea del bailarín es particularmente urgente en el momento actual, cuando la abrumadora y omnipresente implementación del “control” (Deleuze, 1995) ha redefinido todo el campo sociopolítico en lo que respecta a la cuestión de moverse libremente y de imaginar y representar una política del movimiento como una coreopolítica de la libertad [...]. Me atrevería a decir que el sujeto político particular que transforma los espacios de circulación en espacios de libertad tiene un nombre específico: el bailarín.<sup>56</sup>

Esta afirmación de Lepecki podríamos asumirla como una responsabilidad para con la sociedad. Bailar es un acto de libertad, de resistencia contra el pensamiento normativo, de celebración y gozo, lo que no quiere decir que no requiera esfuerzo y compromiso, porque bailar es tomar decisiones acompañadas de pensamiento crítico. Elegir es fundamental cuando bailas, y las elecciones que tomamos son elecciones que sí o sí afectan al cuerpo. Podríamos decir que toda elección es somática. Bailar sería, entonces, una práctica de libertad somática, o encuerpada, y esto, obviamente, es una celebración del sujeto con agencia política.

---

56- André Lepecki, *Coreopolítica o coreopolítica o la labor del bailarín*.

## El juego

Hará un par de años, hablando con la bailarina Elena Córdoba, me contaba cómo su hijo le decía a menudo: salgo a jugar con el cuerpo. La frase me fascinó, y enseguida imaginé al niño en el campo, donde viven, jugando con su propio cuerpo, y las posibilidades que este le ofrece: el peso y la gravedad, la desorientación, la rugosidad del suelo, la inercia, la mirada, la velocidad, la propiocepción... Entendí muy bien a qué se refería y entendí también que esas cosas raras que hacía yo de pequeño (y no tan pequeño) eran, en realidad, jugar con el cuerpo. Me inventaba, igual que el hijo de Elena, juguetes somáticos con los que aprehender el mundo.

El juego es una herramienta fundamental en la práctica pedagógica, como bien sabemos, pero también sabemos que el sistema educativo deja de utilizarla a medida que crecemos. Cada vez que he tenido que inventarme alguna estrategia o metodología para enseñar o aprender algo, he recurrido al formato juego; especialmente las cartas me son de gran ayuda.

Con Pandora, resultado del Proyecto de Investigación Pedagógica<sup>57</sup> que desarrollé en 2007, aglutiné toda una serie de principios que me parecían fundamentales en su momento para practicar la danza y los clasifiqué en cuatro categorías: mecánica del cuerpo humano, movimiento en el espacio y el tiempo, interpretación y limitación, y citas. Con estas cuatro categorías escribí cuatro reglas de juego y junto con las alumnas con las que puse en práctica esta metodología inventamos dos dados para hacer las partidas más interesantes.

Años más tarde, en una residencia en Francia con mis queridas Carme Torrent, Clara Tena y Mar Medina, desarrollamos otro juego, Susana,<sup>58</sup> para atender la necesidad que teníamos de acompañarnos en los proyectos que cada una tenía entre manos. ¿Cómo acompañar y dar *feedback* al proyecto del otro? Esta pregunta impulsó el desarrollo de esta metodología: un *set* de más de sesenta preguntas y acciones, dos posibles tableros de juego y unas reglas para guiar la partida. Susana es una forma de generar saber a través de la conversación, no a través de un conocimiento aprendido y una teoría preconceptualizada. Sería, así, una especie de mayéutica libre de maestro o que

---

57- <https://projecterrecercapedagogica.wordpress.com/>

58- Puedes descargarte el juego y leer más en: [www.susana.club](http://www.susana.club).

desplaza al maestro en la figura de las cartas. La cuestión principal queda en el centro y a partir de ella cada participante de la partida es una raíz de recursos para el diálogo.

## La poesía

Hace un par de años que empiezo siempre mis clases de composición invitando a todas las alumnas a que se tumben en el suelo, reposen la columna vertebral, atiendan a la respiración y escuchen el silencio. Empezar una clase requiere atención, tiempo y escucha para prepararse para lo que está por acontecer. Entiendo una clase como una performance. Este reposo y silencio es la oscuridad en el teatro antes de que empiece la acción. Una oscuridad que nos prepara para la poesía.

Al ser, además, clases de composición, creo importante darse unos minutos para que el cuerpo llegue a un lugar de concentración y escucha para despertar la sensibilidad poética necesaria para la creación. Entrenar la observación y la paciencia es fundamental para el aprendizaje y para la poesía.

Desde que mi querido Jaime Conde-Salazar, compañero de aventuras poéticas, me acercó a la escritura de Ada Salas, especialmente a su libro *Alguien aquí. Notas acerca de la escritura poética*, siempre me acompaña en mis clases. Aprovecho el reposo y el silencio del inicio de la clase para leer una nota que, de algún modo, resuena con el contenido que quiero trabajar en esa sesión. Me gusta pensar una danza como un poema. Para que te hagas una idea, me gustaría compartir una de esas notas contigo:

Fomentar la sensibilidad hacia lo extraño.  
Abrirse al extrañamiento. Como esas flores  
cuya expansión filman las cámaras durante  
horas y, una vez el poema roza los pistilos,  
cerrarse sobre la idea con la velocidad y la  
voracidad de una planta carnívora. Y amarla,  
y deglutirla, y regurgitarla, con la limpieza  
con que un polluelo rompe el cascarón.<sup>59</sup>

---

59- Ada Salas, *Alguien aquí. Notas acerca de la escritura poética*, Hiperión, Madrid, 2005, p. 36.

## La escritura

Salir a pasear. Salir a escribir. Salir a bailar. Salir a escribir. Salir a escena. Salir a escribir. Salir a pensar. Salir a escribir. Salir a dialogar. Salir a escribir. Salir a contemplar. Salir a escribir. Salir afuera. Salir a escribir. Salir a jugar. Salir a escribir. Salir al cuerpo. Salir a escribir. Salir a comer. Salir a escribir. Salir de fiesta. Salir de escritura. Salir a aprender. Salir a escribir. Salir a la luz. Salir a escribir.

Entrar a casa. Entrar a escribir. Entrar en clase. Entrar a escribir. Entrar al teatro. Entrar a escribir. Entrar al bosque. Entrar a escribir. Entrar al mar. Entrar a escribir. Entrar a observar. Entrar a escribir. Entrar en la cocina. Entrar en la escritura. Entrar al cuerpo. Entrar a escribir. Entrar al club. Entrar a escribir. Entrar a enseñar. Entrar a escribir. Entrar a la oscuridad. Entrar a escribir.

## La vulnerabilidad

Así como debemos asumir la ignorancia, debemos asumirnos vulnerables ante la tarea pedagógica. Aceptar esta vulnerabilidad será, quizás, un primer paso hacia una pedagogía feminista.

En su libro, ya citado, *Teaching to Transgress. Education as the Practice of Freedom*, bell hooks dice:

Educación como práctica de libertad es una manera de enseñar que todo el mundo puede aprender. Ese proceso de aprendizaje se produce más fácilmente en aquellas personas que enseñamos y creemos que un aspecto de nuestra vocación es sagrada; que creemos que nuestro trabajo no es simplemente el de compartir información, sino compartir en el crecimiento intelectual y espiritual de nuestros estudiantes. Enseñar de tal modo que respetemos y cuidemos las almas de nuestros estudiantes es esencial si queremos proveer las condiciones necesarias donde el aprendizaje puede empezar de la manera más profunda e íntima.<sup>60</sup>

---

60- bell hooks, *Teaching to Transgress. Education as the Practice of Freedom*, p. 13 (traducción del autor).

El empoderamiento no puede producirse si nos negamos a ser vulnerables mientras pedimos a nuestros estudiantes que corran riesgos.<sup>61</sup>

Creo imprescindible que la relación que establecemos en el aula, o fuera de ella, sea una relación que reconozca y acompañe nuestro ser vulnerable. Establecer estos parámetros no nos hace más débiles, como el patriarcado teme, sino más bien nos fortalece y empodera, como nos recuerda hooks. Tratándose de contextos de aprendizaje, en los que es importante ser aventureros intrépidos, no podemos ignorar la vulnerabilidad que ciertas aventuras arriesgadas, descubrimientos sorprendentes y lugares desconocidos puedan provocar. Acompañar estos viajes requiere empatía y porosidad para no dar jamás nada por sentado.

## La imaginación

La escritora Ursula K. Le Guin, especializada en ciencia ficción feminista, afirma en su libro *Words Are My Matter*: “Creo que la imaginación es la herramienta más útil que posee la humanidad”.<sup>62</sup>

Durante mis estudios superiores de danza contemporánea en Ámsterdam, tuve la suerte de poder disfrutar de las clases de Vincent Caccialano, uno de los profesores con los que más he aprendido. Recuerdo que en una ocasión, ofuscado por no entender uno de sus patrones de movimiento, basados en una mezcla de técnica Hawkins y Trisha Brown, Vincent se me acercó y me dijo: la única manera de cambiar un patrón corporal es mediante la imaginación. Ese problema técnico de coordinación requería que utilizara la herramienta que Ursula K. Le Guin valora tanto, y, efectivamente, ayudó a desenredar el lío en el que me había metido. Tenía que imaginarlo primero, visualizarlo en mi cuerpo, para que este pudiera asumirlo. Esta idea, muy afín a las técnicas de educación postural, como la técnica de F. M. Alexander, me ha ayudado mucho a resolver problemas somáticos en la danza, pero también he podido aplicarlo en otros ámbitos, como la creación, la escritura, la pedagogía, etcétera.

---

61 Ibid., p. 21 (traducción del autor).

62- Ursula K. Le Guin, *Words Are My Matter: Writings About Life and Books, 2000-2016*, Small Beer Press, Londres, 2016.



Estos días he estado leyendo un libro del filósofo Santiago Alba Rico que una buena amiga, y madre de mi ahijada, me regaló para mi cumpleaños, *Ser o no ser (un cuerpo)*. En este libro, que recomiendo encarecidamente, Alba Rico nos advierte sobre la diferencia entre fantasía e imaginación.

La fantasía es —digamos— la locura íntima del poder absoluto, que trata de alcanzar racionalmente sus objetivos. Para que se me entienda: Hitler y Stalin eran grandes fantasiosos. [...] Lo contrario de la fantasía, lo he escrito otras veces, es la imaginación. Si la razón se apoya en el suelo para ascender verticalmente a la universalidad, la imaginación se desplaza a ras de tierra, de un particular a otro. Es rastrera, reptil y sinuosa. Y, además, interesada. La fantasía, desenganchada del ancla de las cosas, sin un alfiler que la sujete al mundo, tiene una apariencia idealista y hasta heroica: está insobornablemente entregada a su obra, insensible a todas las tentaciones. [...] La imaginación, al revés, es interesada en el sentido de que se interesa por lo más próximo y menudo; empieza por un guisante o una concha o, mejor, empieza por un hijo o por el pelo de una niña, como Du encerrado en el cuerpo de una madre. Al igual que una red de ferrocarriles, la imaginación arranca de una estación diminuta —una piedrecita, una trencita, un cuerpecito— y va extendiéndose de piedra en piedra y de trenza en trenza y de cuerpo en cuerpo, pero parándose a tocar y reconocer cada objeto con los dedos de la mente. Su límite es el cuerpo, su vehículo son los cuerpos, su destino son los cuerpos.<sup>63</sup>

Es la imaginación, como vemos, y no la fantasía, como nos advierte Alba Rico, una de las herramientas más poderosas que tenemos para producir cambios en nuestros patrones corporales, pero también en los patrones sociales, políticos, culturales, medioambientales y educativos. Pero vemos también cómo es una herramienta muy presente y estimulada en la infancia que poco a poco vamos perdiendo por una realidad que se nos presenta como inamovible.

Releyendo al maestro Gianni Rodari, que no diferencia entre fantasía e imaginación, pero que, tal como habla de esta herramienta conceptual, creo que estaría de acuerdo con la hipótesis de Alba Rico, nos recuerda que

---

63- Santiago Alba Rico, *Ser o no ser (un cuerpo)*, Planeta-Seix Barral, Barcelona, 2017, pp. 198-199.

la capacidad de formular hipótesis no es fruto de la simple preparación matemática, sino esencialmente de la imaginación aplicada al estudio de la realidad. [...] Tiene que afrontar lo desconocido, procediendo por tentativas. [...] La libertad de hacer hipótesis es constitutiva de los cuentos y esencial también en la investigación científica.<sup>64</sup>

Y, añadiría, también de la creación artística. Es en el arte donde se imaginan hipótesis que potencialmente pueden aplicarse en el campo de lo real. Una de las labores del arte es, precisamente, poner la imaginación al servicio de la sociedad para ofrecer la posibilidad de pensar de otra manera. Y si esa imaginación se aplica al potencial de lo que puede un cuerpo, nos acercamos, entonces, a la danza. La danza es, pues, un revulsivo, una práctica que pone el cuerpo a imaginar posibles. O, como diría Poderío Vital, la danza te pega un meneo que te pone a vivir.

---

64- Gianni Rodari, *Escola de Fantasia*, traducción: Bel Olid, Blackie Books, Barcelona, 2018, p. 128.

## Manifiesto para una educación encuerpada

1. El cuerpo es el lugar de la experiencia, el saber y el conocimiento.
2. Contra la compartimentación, hiperespecialización y separación de los saberes (estrategia capitalista), apostemos por el dinamismo y la fluidez cognitiva. El pensamiento es movimiento (y viceversa). Debemos construir contextos para la interrelación de los saberes y los cuerpos. Esos contextos tienen el cuerpo como lugar de la experiencia, donde los saberes entran en relación y adquieren un sentido (de significado y dirección).
3. El cuerpo no es un lugar común. Cada cuerpo es un templo con sus diversidades y especificidades, y, como templo, reclama adoración y devoción.
4. Una educación encuerpada es la que se entiende como una herramienta de emancipación y que trabaja por la libertad de sus sujetos políticos.
5. Todo acto educativo es, ante todo, un acto creativo, político y amoroso.
6. La educación, como la danza, es una práctica corpopolítica de libertad.
7. Una educación encuerpada no jerarquiza los conocimientos, sino que abraza la multiplicidad de lenguajes y los saberes que ofrecen.
8. Una educación encuerpada es una educación feminista. Es decir, antipatriarcal.
9. La educación encuerpada es una experiencia individual y colectiva, es una práctica que atraviesa toda la comunidad educativa.
10. Una educación encuerpada es valiente y anima a la experimentación directa del cuerpo. En lugar de sobreproteger e imponer la experiencia, la acompaña con amor, alegría, entusiasmo, paciencia, observación, vulnerabilidad, imaginación y poesía.

AIMAR PÉREZ GALÍ (Barcelona) desarrolla su práctica artística en el campo de la danza y las artes en vivo como bailarín, coreógrafo, investigador, pedagogo y escritor, siempre entendiendo el cuerpo como lugar de referencia y la danza no como un fin en sí mismo, sino como una herramienta de transformación crítica. Estudió danza contemporánea en la Escuela Superior de Artes de Ámsterdam (Holanda) y ha cursado el Máster en Teoría Crítica y Estudios Museológicos en el Programa de Estudios Independientes del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona/Universitat Autònoma de Barcelona. En el 2014 entra a formar parte del equipo docente del Conservatorio Superior de Danza del Institut del Teatre de Barcelona, y en el curso 2019/20 asume el liderazgo de la especialidad de Pedagogía de la danza. Su trabajo transita por la investigación sobre las relaciones entre la danza, la pedagogía, la historia y el desarrollo de nuevas metodologías para la práctica escénica. Entre sus últimos trabajos se destacan *Èpica*, *The Touching Community* y la conferencia performática *Sudando el discurso: una crítica encuerpada*, adquirida por el Museu d'Art Jaume Morera/Fondo del Centre d'Art La Panera (Lleida).

Ha publicado artículos y textos en varias ediciones colectivas así como los libros *Sudando el discurso/Sweating the discourse* (2015), el cual ha recibido el premio Arts Libris 2016, *Lo tocante* (2018) y *Cuadernos sobre el tocar* (2019), junto con Jaime Conde-Salazar. Ha sido cofundador y director de Espacio Práctico (2010-19) y miembro del Consejo de Cultura de Barcelona como persona de reconocida valía (2016-19).

## SOBRE *PERFORMANCE*

Una conversación entre  
Peio Aguirre y Dora García

*Performance* (2016-2017), inspirada en la película del mismo título dirigida por Donald Cammell y Nicolas Roeg en 1970, es una obra experimental para ser interpretada por seis personas. Con guion de Peio Aguirre y puesta en escena de Dora García, es performada como una pieza de “teatro leído”. Seis guiones, uno por cada personaje de la pieza, descansan sobre la mesa hasta que los actores periódicamente la activan. Después de su estreno en la exposición de Dora García, *Respiración artificial. Performance. Eco oscuro*, en el IVAM de Valencia, en 2015; ha sido activada en las siguientes ocasiones: en la exposición individual *These books were alive. They spoke to me!*, The Tetley (Leeds, UK), en 2017; en la colectiva *Chalk Circles*, en el REDCAT, de Los Ángeles, 2017; y en la retrospectiva de la artista, *Segunda vez*, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, de Madrid, en 2018. Esta conversación tuvo lugar con motivo de la presentación en Los Ángeles, en 2017.

### **Peio Aguirre:**

Podríamos empezar hablando sobre *Performance* como una pieza tuya y un texto escrito por mí. Hay algo propio en tu práctica que consiste en colaborar y enriquecerte con las ideas y las aportaciones de otras personas, y también en dar mucho espacio al otro.

### **Dora García:**

Sí, siempre lo he hecho. Desde el año 2000, cuando hice la performance *The Tunnel People* con tres actores. Pensé que dejar decisiones a otros era el mejor modo de llegar a terrenos desconocidos.

**P. A.:** Entonces es con la performance que comienzas a trabajar de esta manera. En el guion de *Performance* hay una alusión a la performance delegada y, obviamente, se refiere a tu trabajo.

**D. G.:** Sí, es cierto, con la performance. Creo que eso solo ocurre con textos y performances, no con películas, por ejemplo, aunque en mis vídeos siempre filmo a partir de documental y, por tanto, puede decirse que filmo las decisiones de otros. Hasta entonces siempre se me había afeado el no hacer yo misma mis performances. Me decían que era cobarde por no aceptar mi responsabilidad.

**P. A.:** Tu trabajo gira alrededor del texto, de lo narrativo. Un texto se lee, se ejecuta, se interpreta, etcétera. Esto refiere a un proceso que es individual pero también colectivo, que cambia en función de una serie de variables. El texto interpretado o performado.

**D. G.:** Así es. Y, por ejemplo, en *Performance* creo que el texto es en parte muy teórico, pero se hace conversación a partir de la intervención y las sugerencias de los actores. Es un proceso de aprendizaje desde todas las partes. Siempre me ha llamado la atención que los grandes diálogos son escritos por directores que han sido también actores, como, por ejemplo, Billy Wilder o... espera, que me acuerde: ¡Lubitsch! Se decía que Billy Wilder tenía un papel en su escritorio que decía: “¿Cómo lo habría hecho Lubitsch?”. La idea de texto es vital, pues de alguna manera este debe ser realmente “encarnado”.

**P. A.:** Sí. Es importante que esa parte teórica se haga ligera o no pese demasiado. La lectura de un texto y su interpretación siempre incluye el cuerpo, la voz, la presencia. Hay cierta noción autorreferencial en el guion. Aunque los personajes son artistas y performers, permanecen “atados” alrededor de una mesa cuadrada. Es un guiño al actual contexto del arte, en el que la teoría y la investigación son centrales; la academia, el *discursive turn* y demás. Hay una intención de mostrar este marco institucionalizado. Los personajes pasan sin

pestañear de la teoría crítica a la cultura popular, etcétera. A su vez, ellos se muestran como conectores de deseo.

**D. G.:** Es verdad. También es muy gratificante ver que los actores se implican en el texto, que quieren comprenderlo, observar cómo construyen sus personajes. Quizás porque todos los personajes de *Performance* tienen algo en lo que cualquier artista —del tipo que sea— puede reconocerse. En realidad, parecen “fragmentos” de artista separados para una mejor comprensión de la naturaleza paradójica de ese elemento social, cultural y biográfico que es el “artista”.

**P. A.:** Sí. El guion es un gran *collage*, un montaje de anécdotas, ideas, conversaciones, situaciones, problemáticas... Y el truco consiste en hacer que las fracturas entre esos fragmentos no se noten y que haya una continuidad y una fluidez en el diálogo. Se trata de hacer como si... simular, etcétera. Fue el marco de tu trabajo y el hecho de que hayas realizado otras performances leídas lo que hizo que pudiera sentirme cómodo escribiéndolo. Este texto no hubiera salido nunca sin ese fondo que es la colaboración y el diálogo con tu obra. De hecho, no escribo ficción ni teatro, sino solo ensayo y crítica.

**D. G.:** Yo creo que funciona bien porque *Performance*, la película de Donald Cammell y Nicolas Roeg, se construye así también: como una serie de fragmentos de cosas que los autores amaban, como, por ejemplo, Borges. Es un collage de *cool knowledge* hecho por artistas que, a pesar de su talento, estaban en proceso de formación. Quizás los artistas están permanentemente en formación.

**P. A.:** Sí, *Performance* es todo un elogio del deseo y el cambio. La transformación que ocurre cuando alguien está en un período de aprendizaje. A los dos nos ha sorprendido cómo funcionan el guion y la situación en vivo con los performers, el modo en que lo interiorizan, disfrutan y aprenden con ello. Ejecutar la pieza es como tomar parte en un taller. De hecho, así empezó nuestra colaboración: en un *workshop* en la Facultad de Bellas Artes de Bilbao, en 2013.

**D. G.:** Me interesa sobre todo el personaje de Flowers, que yo creo que es de los más lúcidos y una representación del público —no solo del público, sino de aquel que no está en el circuito, aquel que no conoce las terminologías, ni los estatus, ni los *understatements*, pero que es inteligente, informado y quiere comprender—. De alguna manera, contradice el cliché que dice que el público de arte contemporáneo es demasiado estúpido para comprender según qué sofisticaciones. Además, se supone que Flowers es el gánster máximo, ese gánster que en la película es además simpático y afable, más allá de su debilidad por la semipornografía infantil. ¿Cómo pensaste en fusionar público y gánster?

**P. A.:** Recuerdo que introduje ese personaje cuando en respuesta al primer borrador dijiste que estaría bien alguien exterior, precisamente el perfil que comentas, una exterioridad que relativice lo que “los artistas” comentan. En personaje hay cuatro actores principales que juegan con el género y la sexualidad: Chas, Turner, Lucy y Pherber. El quinto personaje es Flowers, y él era el indicado para aparecer en escena. En cualquier caso, desde el comienzo se nota que hay humor y que el guion es irónico, que es algo fundamental en la pieza.

**D. G.:** Sí. Pero a menudo, sobre todo en Valencia, el comentario del público era que era difícil de seguir. ¿Cómo reaccionas tú al reproche de dificultad? Es algo que yo siempre he tenido conmigo y que imagino que tú también. Flowers es un poco el personaje vulgar y simpático que se utiliza en la comedia tradicional para aligerar la carga dramática de los roles del *leading lady* y el *leading man*, que son bastante peñazos en general pero necesarios para alcanzar la categoría estética de lo sublime.

**P. A.:** La dificultad viene de que es leído y hay que prestar atención. Hay una carga metarreferencial, pues son personajes construidos que refieren a otros, etcétera. A esto habría que sumar que se trata de cuestiones de índole creativa sobre la performance, sus discursos y problemáticas, y demás. Si quieres, puede verse como una pieza



crítica pero integrada en el *performative turn*, o como queramos llamarle. Se trata también de una pieza para ser interpretada en el seno de una institución de arte, no en un teatro. En Valencia (IVAM) y en Leeds (The Tetley) el marco era tu propio trabajo, pues eran exposiciones individuales, mientras que en el REDCAT será una exposición de grupo, pero con una temática muy concreta y con un título que remite a Bertolt Brecht, *Chalk Circles*. ¿Cómo le ves tú?

**D. G.:** Bueno, a mí nunca me ha preocupado mucho el asunto de la dificultad, porque, por supuesto, depende de tantas cosas: del contexto, de dónde se está, de las expectativas del público... Al cabo de un tiempo me ha tenido que dar completamente igual el asunto de satisfacer al público, o no habría sobrevivido. Y me gustan, a mí me gustan las cosas complejas y difíciles; me gusta que me cueste entender algo. Creo que el placer es proporcional al esfuerzo, y este esfuerzo no tiene por qué tener que ver con la pretenciosidad o la complejidad —a menudo son las cosas más simples las más difíciles, porque requieren un cambio de paradigma—. De modo que yo nunca he tenido ningún problema con el texto de *Performance*. Pero creo que es la activación del texto lo que hace que el texto sea fácil, que el espectador se implique en la discusión. En ese sentido, la actuación es vital. Aunque a mí no me interesa mucho la performance teatral. Uso a menudo referencias de teatro, textos difíciles como *¿Quién teme a Virginia Woolf?*, por ejemplo, o incluso *Un tranvía llamado Deseo*. Son textos supercomplicados, pero son los actores quienes los convierten realmente en hipnóticos. ¡Por no hablar de Brecht!

**P. A.:** Volviendo al humor. Esta combinación de texto crítico y humor es para mí posible gracias a la forma del guion y el distanciamiento inevitable que ello tiene. Si el filme *Performance*, de Roeg y Cammell, da las pautas del contenido, en la forma la referencia es Brecht, quien para los dos es importante; Brecht, quien escribía piezas de teatro como *Galileo* y textos teóricos marxistas. Teoría y práctica. Hay una pedagogía necesaria ahí, y es que el aprendizaje necesita del humor. Una vez escribió que quienes no tienen sentido del humor no están capacitados para comprender la dialéctica.

**D. G.:** Es cierto, y, sin embargo, el sentido del humor parece algo imposible de aprender. Es curioso, ¿no? Parece ser algo innato. Lo tienes o no lo tienes. Yo creo que tiene algo que ver con la capacidad para manejar lo metafórico —decir una cosa y pensar otra que se le asemeje—. Bueno, está ese libro fundamental sobre el humor y el subconsciente, *Los chistes y su relación con el subconsciente*, de Freud. A partir de ahí puede establecerse una correlación humor igual a subconsciente igual a poética. Hay mucho de subconsciente en la película *Performance* y en nuestra performance.

**P. A.:** Tenemos la experiencia de *Performance* en Valencia y en Leeds, en español e inglés. Hemos hecho ajustes y pequeños cambios. Brecht decía: “Todo necesita cambios”, y alteraba y modificaba los guiones sin descanso. La tercera ejecución será en Los Ángeles, con Hollywood cerca. Pienso en cómo encajará en ese contexto. También porque la Costa Oeste tiene una tradición de performance.

**D. G.:** Me dan ganas de reactivar la declaración de Brecht delante del comité de actividades antiamericanas, conocido por su falta de humor. Creo que fue en Los Ángeles donde la mujer de un ejecutivo de Hollywood “vomitó” al ver *Performance* en la *viewing room*.

**P. A.:** Sí, el montaje final de *Performance* se realizó en Los Ángeles. Donald Cammell se mudó allí, donde trató de seguir su carrera como director, con grandes dificultades con la industria y resultados desiguales.

**D. G.:** Es bonito cómo se describe en inglés al que tiene sentido del humor, relajado, *laid back*, como *hip*, y al que no lo tiene, como *square*. Es decir, el que tiene sentido del humor es el que comprende *hip to something*, y el que no comprende es *square*; es realmente el que pilla los chistes y el que no.

**P. A.:** Y en LA estaba también Kenneth Anger. De repente, los referentes o los contenidos a los que se refiere el guion giran sobre un imaginario de Los Ángeles: Cammell, el Lynch de *Lost Highway* y *Mulholland Drive*.

**D. G.:** Sí, es muy posible que sepamos nosotros más de Hollywood que alguien que haya vivido allí toda su vida, al menos en un plano onírico y fantástico. Empezando con *Double Indemnity* (1944), que impregna *Lost Highway*, y siguiendo con *Sunset Boulevard* (1950), maravillosa historia contada, parece ser que por primera vez en el cine —que no en el teatro—, por un cadáver. Cuando visité Copenhague, me parecía estar permanentemente en una película de Lars von Trier. Me pregunto lo que sentiré en Los Ángeles.

DORA GARCÍA (Valladolid) es una de las artistas españolas más conocidas a nivel internacional. En la actualidad, tras vivir casi dos décadas en Bruselas, trabaja desde Barcelona.

Ha participado en varias exposiciones internacionales, como la Bienal de Venecia del 2011 (Pabellón Nacional, con el proyecto *Lo inadecuado*), la del 2013 (Pabellón de Mónaco, con *The Joycean Society*) y la de 2015 (exposición internacional, proyecto *The Sinthome Score*), la Documenta 13 en 2012 (proyecto *Klau Mich*) y Sculpture Projects Münster en 2007 (con *The Beggar's Opera*).

Recientemente ha presentado individuales en Toronto Power Plant, el Instituto Valenciano de Arte Moderno en España, The Tetley (Leeds, Reino Unido), la galería Michel Rein (París, Francia), La Verrière (Bruselas, Bélgica) y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid.

Es profesora en la Academia Nacional de Arte en Oslo, Noruega, y en la escuela HEAD en Ginebra, Suiza. También es miembro de la Facultad del PEI, en Barcelona.

PEIO AGUIRRE (San Sebastián) es crítico de arte, escritor, comisario independiente y editor. Vive en Donostia. Su escritura abarca la teoría crítica, el arte contemporáneo, el diseño y otras expresiones de la cultura popular. Es autor del libro *La línea de producción de la crítica* (Consonni, 2014). Ha publicado en revistas y periódicos nacionales e internacionales, como *Cultura(s)* de *La Vanguardia*, *A-desk*, *Afterall*, *A Prior Magazine*, *Exit Express*, *Flash Art*, *El Estado Mental*, *E-flux journal*, *Concreta*, *Babelia El País*, entre otros.

Ha escrito textos en catálogos y monografías de artistas como Philippe Parreno, Ibon Aranberri, Jon Mikel Euba, Annika Eriksson, Liam Gillick, Martin Beck, Apolonija Šušteršič, Fernando Sinaga, Susan Philipsz, Pello Irazu, Wendelien van Oldenborgh, Willie Doherty, Fiona Tan, Txomin Badiola, Armando Andrade Tudela, Francesc Ruiz, Dora García, entre otros.

Ha comisariado diversas exposiciones; algunas de ellas son: *Arqueologías del futuro* (2007), Sala Rekalde, Bilbao; *Asier Mendizabal* (2008), MACBA, Barcelona; *Néstor Basterretxea, forma y universo* (2013), Museo de Bellas Artes de Bilbao; *Una modernidad singular. "Arte nuevo" alrededor de San Sebastián 1925-1936* (2016), Museo San Telmo. Ha sido comisario del Pabellón de España para la de la 58.<sup>a</sup> Bienal de Venecia 2019. Desde 2006 escribe crítica cultural en su blog *Crítica y metacomentario*.



## FESTIVAL AVANT-GARTEN 2017

Un proyecto de  
Juan Domínguez y Arantxa Martínez

Hemos utilizado la propuesta de participar en esta publicación para hacer un ejercicio de memoria sobre un proyecto que nació del encargo, para el festival Theater der Welt 2017, que me hizo Andrés Siebold, director artístico de Internationales Sommerfestival en Kampnagel, Hamburgo. Creemos que esta revisión puede servir como guía del pensamiento que recorrió todo el proyecto. Intenciones iniciales y decisiones finales pueden dar una idea de cómo activamos un espacio público y lo convertimos en un lugar vivo, dinámico, crítico y accesible.

El encargo inicial consistía en un *site specific* en Hafencity, área urbana residencial que acababa de construirse en la zona portuaria de Hamburgo, que había rehabilitado toda esa zona y generado un nuevo barrio para gente de un poder adquisitivo alto. Para conceptualizar y desarrollar todo el proyecto invité a la artista Arantxa Martínez. El proyecto no fue, finalmente, apoyado por el resto de los cocuradores del festival Theater der Welt, por lo que Andrés Siebold lo resituó en su programación en el Internationales Sommerfestival. En este nuevo contexto nos encargó activar el jardín del festival durante las tres semanas de su duración en colaboración con Studio für Experimentelles Design der HFBK (estudio para el diseño experimental de la Escuela de Bellas Artes de Hamburgo), dirigido por el profesor Jesko Fezer; alumnos, Helena Kersting, Anna Petersen, Felix Egle, Kolja Vennewald, Liez Müller, Liza Beutler, Luisa Hilmer y Tatjana Schwab.

Este jardín es conocido durante el festival como uno de los puntos de encuentro; se ubica en un *parking* situado a las espaldas del Kampnagel, organizado alrededor de un área con árboles y vegetación irregular y al lado de uno de los múltiples canales de Hamburgo. Durante el año esta zona trasera funciona como *parking* y zona de carga y descarga de los diferentes teatros y espacios del Kampnagel, y también como espacio de paso, que da acceso a otras zonas re-

sidenciales y a diferentes áreas públicas alrededor del canal. Durante el festival el jardín se transforma dependiendo de la edición, acoge diferentes proyectos y siempre funciona como un espacio en el que los espectadores y los visitantes del festival tienen acceso al punto de información y pueden tomar y comer algo en el bar restaurante y los carros de comida, usar los sanitarios que se ubican allí temporalmente, encontrarse en un ambiente agradable para sentarse y pasar un buen rato. Normalmente el suelo del *parking* se cubre de virutas de madera marrón oscuro para ocultar el asfalto y dar la sensación de estar en un pequeño bosque.

Nosotros tuvimos que repensar casi todo el proyecto, al ser reubicado en este espacio. El jardín poseía una dinámica determinada (jardín del festival de verano con todas sus expectativas), contrariamente al área portuaria de Hafencity, donde en ese momento las diferentes funciones urbanísticas todavía no habían sido activadas del todo, ya que se estaba empezando habitar.

Adoptamos el nombre Festival Avant-Garten, como se ha hecho en otras ediciones desde que en 2014 Nadine Jessen realizó su proyecto, que consistió en un jardín ecofeminista que combinaba la práctica de la jardinería mágica y la geomancia con el objetivo de recultivar plantas locales psicoactivas (como mandrágora, *woodruff*, hongos). También practicaron y desarrollaron allí sus habilidades de “*voguing* botánico”.

Como nuestro proyecto nunca llegó a suceder en la zona residencial portuaria, no vamos a explicar en este texto las ideas iniciales, pero sí queremos incidir en el espíritu urbano y en algunos rasgos particulares del espacio público que provenían de ese proyecto y que terminaron dotando de una textura muy particular a todo lo que acabamos haciendo en la adaptación al jardín del festival, produciendo consecuencias temporales y espaciales a nivel perceptivo.

El espíritu urbano tenía que ver con la sensación de estar a la intemperie, en medio de una red compleja de intereses, donde uno mismo tiene que encontrar la manera de acceder y habitar el espacio, contradiciendo la exclusividad a la que el jardín del festival se podía vincular, no solo por su ubicación trasera, sino por el esnobismo con el que la cultura sigue más o menos coqueteando.

El aspecto urbano pretendía abrir la valla protectora imaginaria entre ese lugar y el resto de la ciudad. Todas y todos podían pasar por allí. El festival y la cultura no se representaban como una manera



de sustraerse de la realidad. Por el contrario, este jardín quería abrigar e incluso proteger la incertidumbre propia del espacio urbano, donde el orden diseñado cede a la vida incontrolada. Se trataba de crear realidad en tiempo real. Temporalmente hablando, queríamos proponer cierta falta de control para producir una aceleración. Lo inesperado llega siempre de forma inmediata.

Paradójicamente, este jardín tenía que ofrecer también una temporalidad dilatada que invitara a pasar tiempo en él e incluso a perderlo. Tenía que servir de refugio, pero emparentando la idea de protección con la de exposición; intensificar el aspecto público, abierto, disponible, participativo y convivial, y hacer que los visitantes identificaran el jardín con prácticas que fueran más allá de su función más elemental de información, hostelería y sanitarios.

Todos los proyectos que presentamos y en los que trabajamos a lo largo del festival poseían cuestionamientos que potenciaban pensar e inventarnos qué prácticas, gestos y maneras podían activar o interrogar lo que entendemos como público en la experiencia del visitante. Cómo podíamos sugerir a cada uno que lo que allí había se podía transformar, que estaban invitados a quedarse y participar en los micro o macroeventos si se quedaban el tiempo suficiente. Este espacio que reivindicábamos público quería ofrecerse como un lugar que te acoge, pero te interroga. Un lugar donde poder pensar juntos, divertirnos juntos, asombrarnos juntos, pasar tiempo juntos. Un lugar que, aun apareciendo como una “parcela” del festival de verano, tuviera la inquietud de incluir la posibilidad de una realidad mayor. Se trataba de crear comunidad.

Colaborando con los estudiantes que diseñaron la arquitectura del espacio del jardín, que proponían un gesto político de antifestivilización, coincidíamos en el deseo de romper no solo a nivel simbólico, sino también a nivel práctico la dinámica de festivilización y consumo que se apodera de estos espacios, si es que no lo propone ya el propio festival. Algunos festivales invisibilizan el espacio crítico convirtiéndolo en un espacio de consumo donde lo importante es sentirse a gusto y empatizar con el ambiente por encima de todo, con cero dificultades.

Los estudiantes propusieron un espacio que no obviara el uso de *parking* que tiene el resto del año (no virutas de madera este año, asfalto, árboles y verde conviviendo). También construyeron áreas para sentarse, un montículo de césped y unos muros de espejo que

resaltaban a los visitantes y ocultaban las principales instalaciones del jardín (punto de información, bar y sanitarios). De esta manera, cuando llegabas allí, solo veías un espacio vacío, pero que hablaba; no era un espacio neutro, no guiaba ni facilitaba, pero proponía presencia y movilización. El espacio debía ser interpretado y activado por los visitantes; el espacio se ofrecía, pero no te daba, tú tenías que tomarlo.

En el proceso de creación fuimos desarrollando nuestro proyecto a la vez que los estudiantes, así que nos contaminamos mutua, ideológica y también prácticamente. Hubo problemas, como el de generar más espacio donde la gente pudiera sentir el deseo de quedarse. No se trataba de hacer una declaración de principios en la que nuestro espíritu crítico quedara claro, pero no se pudiera aplicar. Se trataba de transformar un espacio y su dinámica habitual para hacer que la gente ganara algo más de agencia de lo normal, a nivel de pensamiento y acción. Queríamos activar ese espacio, que provocaba preguntas nada más entrar en él, y convertirlo en un lugar en movimiento, donde las dinámicas cambiaran constantemente.

### **¿Cómo pensamos en cambiar las dinámicas?**

Interfiriendo en lo que iba a ocurrir allí. Quisimos que no fuese un lugar de expectación. No anunciamos nada en el programa, excepto que estaríamos allí durante todo el festival acompañados por artistas invitados. Utilizamos los flujos del jardín y nos colamos en el tiempo de los visitantes para generar una variedad de actividades y propuestas de diferente naturaleza (prácticas que se desarrollaban a lo largo del festival, conciertos de autor, películas al aire libre, conferencias con hoguera, lecturas, diferentes formas de escritura, *raves*, minibar y miniclub en el maletero de un coche).

De alguna manera, era un festival dentro del festival. La diferencia era que nuestro Avant-Garten era semioculto. Al nunca saber lo que iba a pasar allí, el visitante podía tener la suerte o no de cruzarse con una de las propuestas. Trabajamos con el reverso de lo que ocurre normalmente en un festival: ver en un programa lo que va a ocurrir y decidir qué te interesa. En Avant-Garten trabajábamos como hacen los músicos que tocan en el metro cuando suben a los vagones: llegan, cantan y se van. Había una tensión entre lo decidido y lo impuesto

por nuestra parte, y el sentimiento de invasión y aceptación de lo que allí pasaba por parte del visitante. No debemos olvidar que el espacio era de todos y para todos. Esto fue muy interesante, por cómo reaccionaron los visitantes. Cada uno decidía el nivel de implicación y atención con el que se quería relacionar con lo que allí ocurría. Se ponía en cuestión, sin pretenderlo, el valor de lo que se presentaba. Al no estar en el programa y en el jardín, había gente que lo tomaba como entretenimiento o fondo de lo que estaba haciendo y otros que entraban directamente en lo que se encontraban. El grado de atención cambiaba no solo el valor de las cosas, sino también la naturaleza. Reconocer algo no es igual que atravesarlo; nosotros proponíamos tiempo y espacio para que el lugar fuera experimentado.

Todas nuestras actividades eran gratis, otro aspecto que cuestionaba el valor que se les podía dar a los proyectos que presentábamos. La economía produce valor sin necesariamente atender a lo que se está proponiendo, y esto genera costumbres y dinámicas.

Para nosotros era importante reivindicar el espacio público, que en nuestro caso era semipúblico (abierto a cualquier visitante, incluso al que no veniera al festival, y a la vez perteneciente a un festival y a una institución). El espacio público como un tipo de oasis que sirviera de refugio, de tregua y de espejismo. Refugio porque queríamos que fuese un espacio real, en relación y emancipado de dinámicas de consumo, un espacio donde cargar las pilas. Tregua que propone un alto en temporalidades sistemáticas en las que no caben la espontaneidad, la improvisación y la sorpresa. Espejismo para poder imaginar, soñar y descubrir lo otro que es posible pero no nombrable.

Nuestra propuesta fue invitar a un número de artistas que habitaran el jardín con sus proyectos y se adentraran en alguna de las prácticas artísticas que desarrollamos a lo largo del festival. De esta manera, generábamos una especie de familia tribu que vivía en ese jardín y hacía cosas todos los días. A esta familia se le fue añadiendo todo tipo de gente, que venía todos los días, como si se tratase de su barrio, de su casa. Esto se convirtió rápidamente en una dinámica. El visitante que repetía sabía que allí pasarían diferentes cosas a diferentes horas. Este aspecto afectaba negativamente, ya que en ocasiones lo que ocurría podía pasar desapercibido para mucha gente.

Nosotros queríamos que el proyecto fuese creciendo, desarrollándose y transformándose a medida que el festival avanzaba en el

tiempo. Fuimos repensando las tácticas para hacer que nuestras propuestas cobraran valor para los visitantes y renegociar un espacio que se convirtiese en lugar donde practicar y experimentar diferentes realidades. Utilizamos distintas tácticas para comunicarnos, desde la sorpresa total de una propuesta que empezaba de repente, octavillas donde se daba un programa de artistas sin horarios, se anunciaban franjas horarias en las que algo ocurriría, hasta invitar personalmente a toda la gente que estaba en el jardín a lo que iba a ocurrir en quince minutos. Estas maneras de comunicar llevaban implícitas cierta contradicción, pero provocaban dinámicas que nos interesaban. Lo que allí sucedía era innegociable, como si se tratase de un acto de la naturaleza, pero con la libertad de decidir; teníamos cierta agencia sobre todos los actos.



A continuación describimos de manera resumida lo que ocurrió en el Avant-Garten 2017.

## Esculturas vivas

Tomando la forma escultórica típica de parques y jardines, elaboramos la idea de esculturas vivas que ocupaban el jardín de forma temporal durante dos horas al día, en los momentos en los que el jardín podría tener mayor afluencia de público, siguiendo el programa del festival, su horarios y los tiempos que había entre espectáculos.

A lo largo de las tres semanas de festival la aportación de nuestras presencias como esculturas vivas respondió a una progresión y transformación formal y de contenido manteniendo, sin embargo, el parámetro de la desnudez como motivo esencial sobre el que crear variaciones. La desnudez fue la forma de minimizar al máximo la distancia posible entre nuestras presencias y su potencial representacional o simbólico. La desnudez permitía enunciar sin palabras algo elemental: lo que es visible es lo que puedes ver y lo que ahora ves no es más que lo que ves. Era también una manera de devolver la responsabilidad al visitante en la creación de discurso. El cuerpo se presentaba de forma explícita y esta literalidad se intensificaba con los temas que atravesaban la propuesta escultórica.

Al parar el movimiento lógico de las acciones cotidianas, hay un comentario, te hablan sin hacerlo, te hablan del cuerpo que todos tenemos y ocultamos. Se liberan de prejuicios para comentar los tuyos o, en el más simple de los casos, te proponen verte a ti mismo, reconocerte, efecto espejo y proponiendo un espacio y tiempo para estar juntos. Los cuerpos se presentaron en primer lugar en dúos o tríos adoptando posturas cotidianas, desafiaban al visitante, ya que podían mirarlo a los ojos, y estaban en la misma posición que tú al mirarlas.

Más tarde abordamos algunas posturas que sugerían placer sexual. Estas posturas más sexuales se presentaban de forma explícita y cada uno podía elegir las posturas con las que trabajar de un banco de unas treinta posturas que Arantxa y yo habíamos desarrollado previamente. Estas posturas eran cuerpos entrelazados de diferentes maneras y con distinta tonicidad muscular. Desde posturas de reposo hasta cuerpos semierguidos que agarraban partes del otro cuerpo o se dejaban agarrar, que mostraban más o menos los órganos sexuales, que implicaban la mirada o se abandonaban cerrando los ojos o cubriéndose la cara.



Las esculturas funcionaban como un espejo donde los cuerpos reflejados se habían emancipado de los cuerpos reales, los del visitante, y se tomaban la licencia de gozar sexualmente semiescondidos entre los setos. Las esculturas abandonaban el lugar central propio de la estatua monumento y se iban a la periferia, a las zonas semivisibles a cambio de ganar agencia para hacer lo que querían. La misma idea dentro de un museo o un teatro hubiese producido algo muy diferente. Un cuerpo desnudo dentro del teatro significa unas cosas, dentro del espacio de seguridad, el espacio propio de representación. Una escultura de piedra en el jardín significa otras y propone una manera de relacionarse diferente. Nuestras esculturas vivas estaban entre los dos sitios, ni dentro ni de piedra. Estas esculturas, al ser vivas y no tener un horario fijo, se convertían en primer lugar en un fondo espontáneo de los visitantes; eran una textura del lugar. Se podían convertir en figura dependiendo de la atención que se les prestase. Queríamos que interfirieran en el ambiente y el contexto, que por momentos absorbía cualquier cosa que allí sucedía.

Las esculturas no producían expectación, aparecían de repente, sin que te dieras cuenta, entraban más en el subconsciente. Era interesante ver cómo los visitantes intentaban naturalizar la presencia de

estas esculturas. Era como si, a pesar de estar vivas, respirar, moverse mínimamente o moverse por el espacio para cambiar de postura, algunos visitantes quisieran congelarlas, convertirlas en esculturas de piedra. Los niños, por el contrario, intentaban jugar con ellas. Algunos adultos sacaban fotos o insistían en mirar profundamente y por un tiempo más largo. El espectador tenía agencia para producir una experiencia u otra con las esculturas dependiendo del tiempo que pasara con ellas observándolas; eso construía el que podías ver y qué proyectabas con ellas. Las tensiones que se creaban eran diferentes dependiendo de las intenciones de los observadores.

No buscábamos que la dimensión plástica y estética que se generaba produjera una fricción en contra del gesto poético que este tipo de escultura podía crear. Pero sí queríamos generar una tensión que hablase del cuerpo en el sentido más esencial. Nos interesaba la idea de desculpabilizarse de que tienes un cuerpo. Encontramos muy interesante como efecto la incomodidad con la que muchos visitantes tenían que negociar al encontrarse a las esculturas. También con las esculturas generábamos cierta erotización del lugar que nos interesaba, cierta sexualización. El lugar tenía otro tono cuando las esculturas estaban allí. Las esculturas vivas producían realidad más que representación. Generaban realidad como primer filtro y luego preguntas, ya que no pretendían ser ornamentación pública.





Esculturas vivas: María Yolanda Morales, Jelena Gerrard, Michael Del, Serfiraz Vural, Milena Kann, Anne Marie Kersten, Laura Ehrich, Britta Huntemann, Michael del Coco, Xing Cheng, Doris de Feyter, Arantxa Martínez y Juan Domínguez.

## Carteles

Poco a poco creamos con las esculturas una relación con otra práctica que desarrollamos en el jardín, y que hizo que ambas fueran fondo y figura entre ellas. Esta práctica, la de los carteles, se vio influenciada por la gráfica callejera, no tanto el grafiti de autor como las pintadas urbanas (mayoritariamente anónimas e ilegales) y las sensaciones que pueden crear algunos eslóganes que se ven normalmente en las grandes ciudades. Uno de nuestros ejemplos favoritos fue el que vimos en un contenedor de basura donde estaba escrito: “¿POR QUÉ NO ESTÁ ARDIENDO?”.

Es increíble que una frase tan corta pueda generar tantas relaciones. Así que elaboramos una práctica con la que construíamos carteles en blanco y negro con frases que funcionaran como eslóganes. Los carteles solo incluían frases con un tipo de letra manual, para



generar una idea más analógica y de espontaneidad que nos ayudara a expresar más urgencia y crear más provocación con los mensajes. Estos mensajes estaban dirigidos a todas las personas que pasaban por allí, tanto si venían al festival como si no.

Normalmente, los espacios que se escogen para este tipo de expresión suelen ser paredes de edificios, bancos para sentarse, túneles, escaleras, metros y trenes, objetos. Nuestra práctica se expandía no solo en el tiempo, sino también en el espacio. Los carteles se acumulaban diariamente y empezaban a ocupar diferentes lugares, incluso fuera del jardín, y tanto los espectadores y los visitantes del festival, y los proveedores y los trabajadores del lugar como los ciudadanos que pasaban por allí podían verlos y leerlos a todas horas.

Partiendo de algunas frases iniciales, trabajamos cada semana con las artistas invitadas para generar nuevos carteles e incluir sus ideas e intereses. Trabajamos con tres tipos de mensaje, siempre breves:

- Unos dirigidos al visitante de manera directa y contundente, implicándolo ética y políticamente. La intención era que el lector pudiese ubicar en su imaginario personal este tipo de mensaje al ser leído, apropiándose de él o rechazándolo.

- El segundo tipo tuvo que ver con frases más ambiguas que generasen una relación más cognitiva y emocional.

- Y con el tercer tipo proponíamos partes del cuerpo que fisicalizaran el lugar y que incluso lo erotizaran.







*Play lists* confeccionadas por las artistas Sara Manente y Julia Rodríguez.



## Librería distinguida

Consistía en una mesa con una persona que ofrecía una selección de diecinueve libros propuesta por algunas artistas que formaron parte del festival Avant-Garden. Esta biblioteca selecta proponía al visitante tomar prestado un libro y pasear durante una hora hasta devolverlo. Los diecinueve libros pertenecen a la narrativa contemporánea, el pensamiento y la crítica. Se trataba de disfrutar de las partes de los libros sugeridos por las artistas mientras caminabas libremente por un espacio colindante al Kampnagel.

“Elige un libro y comienza a caminar con él. Cuando sientas que es hora, empieza a leer. Sin ninguna presión, lee confortablemente, tómate tu tiempo. Vuelve a este punto cuando hayas terminado. Devuelve el libro y recuperarás la identificación proporcionada anteriormente. Se trata de leer en movimiento y mover la lectura.”

Lista de libros: *For More Than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*, de Adriana Cavarero; *Sister Outsider: Essays and Speeches*, de Audre Lorde; *Six Memos for the Next Millennium*, de Italo Calvino; *The Walk*, de Robert Walser; *Walden: Or Life in the Woods and Walking*, de Henry David Thoreau; *Society of the Spectacle*, de Guy Debord; *The Festivalisierung der Stadtpolitik; Stadtentwicklung durch große Projekte* de Siebel; *Walter*; *One Way Street*, de Walter Benjamin; *Alphabet*, de Inger Christensen; *The Lesbian Body*, de Monique Wittig; *The Annotated Alice in Wonderland*, comentada por Martin Gardner; *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, de Judith Butler; *Wanderlust: A History of Walking*, de Rebecca Solnit; *Junkspace*, de Rem Koolhaas; *The Weird and the Eerie*, de Mark Fisher; *The Problem with Work: Feminism, Marxism, Antiwork Politics and Postwork Imaginaries*, de Kathi Weeks; *Degrowth: A Vocabulary for a New Era*, de Giacomo D’Alisa, Federico Demaria y Giorgos Kallis; *To Our Friends*, de The Invisible Committee; *Capitalism in the Web of Life: Ecology and the Accumulation of Capital*, de Jason W. Moore.

Libros propuestos por Valeria Graziano, Giulia Palladini, Mette Edvardsen, María Jérez, Arantxa Martínez y el Estudio para Diseño Experimental de la Escuela de Bellas Artes de Hamburgo.



### Programa (PM-AM Garten)

PM-AM Garten consistió en una programación semiinvisible en dos franjas horarias —de 18.00 a 00.00 y de 00.00 en adelante—, en la que los creadores invitados se embarcaron en una relación semianónima al no avisar lo que se iba a presentar ni a qué hora.

VIERNES 11 DE AGOSTO DE 2017

21.15: *Zea*, de Arnold de Boer (concierto) (<https://zeamusic.bandcamp.com/>)

00.00: *Donna Haraway: Story Telling for Earthly Survival*, de Fabrizio Terranova (película de 2016)

SÁBADO 12 DE AGOSTO DE 2017

00.00: *Alma de Rímel & The Glammatics*, de María Jérez (concierto)

DOMINGO 13 DE AGOSTO DE 2017

19.00-21.00: *Erotic Poetry*, de Jari Niesner (situación escrita)

VIERNES 18 DE AGOSTO DE 2017

00.00: Valeria Graziano y Giulia Palladini (conferencia en la hoguera)

SÁBADO 19 DE AGOSTO DE 2017

00.00: *Très bien éclairé*, de Arantxa Martínez (performance)

DOMINGO 20 DE AGOSTO DE 2017

19.00-21.00: *Erotic Poetry*, de Jari Niesner (situación escrita)

MIÉRCOLES 23 DE AGOSTO DE 2017

22.00: *Dabeler Differently Sexy*, de Gereon Klug y Reverend Christian (conferencia performática)

JUEVES 24 DE AGOSTO DE 2017

18.00-20.00: *Car Parade*, con DJ Kris

VIERNES 25 DE AGOSTO DE 2017

22.00: *Nunca llevo falda porque no sé cruzar las piernas*, de Ángela Milano (performance)

00.00: *Heart of a Dog*, de Laurie Anderson (película de 2015)

SÁBADO 26 DE AGOSTO DE 2017

21.00: *Wave Sound*, de Sonia Noya (concierto ambiental)

00.00: *Not Title*, de Mette Edvardsen (performance)



FESTIVAL AVANT-GARTEN 2017 fue un proyecto de Juan Domínguez y Arantxa Martínez, en colaboración con el Estudio para Diseño Experimental de la Escuela de Bellas Artes de Hamburgo, dirigido por el profesor Jesko Fezer. Alumnos: Helena Kersting, Anna Petersen, Felix Egle, Kolja Vennewald, Liez Müller, Liza Beutler, Luisa Hilmer, Tatjana Schwab. Comisión del Internationales SommerFestival 2017 (Kampnagel-Hamburgo).

Las fotos que aparecen en este artículo fueron realizadas por Anja Beutler.

ARANTXA MARTÍNEZ (Madrid) es bailarina, performer y coreógrafa. Reside en Berlín desde 2003. Su trabajo se interesa por las relaciones de identificación, dependencia e intercambio que el cuerpo mantiene con su entorno, e investiga la performatividad en relación con dichos procesos. Sus trabajos son *Medusa Rise* (2017); *Avant-Garten* (2017) —con Juan Domínguez—; *Très bien éclairé* (2015); *Emisiones Cacatúa* (2012) —proyecto de radio en colaboración con Nilo Gallego—; *The Present* (2010-2012) —en colaboración con Lola Rubio—; *Al oeste del Pecos* (2007); *Jota, a folk-striptease in 4"* (2007); *Trofeo* (2003); *De l'impatience de celui qui regarde dormir* (1999) —en colaboración con Remy Hérítier.

Como performer y bailarina ha trabajado con los artistas Paz Rojo, Juan Domínguez, Kate McIntosh, Alice Chauchat, Deborah Hay, María Jérez, Petra Sabisch, Sebastian Blasius, Eszter Salamon, Cullberg Ballet, Antonia Baehr, Isabelle Schadt, Tino Sehgal, Massimo Furlan, Martine Pisani, Alexandre Roccoli, Philippe Saire, Mathilde Monnier, Germana Civera, entre otros. Participó además en numerosos trabajos de video con artistas visuales como Pauline Boudry y Renate Lorenz, Lior Shamriz, Emmanuelle Antilles, Delphine Sainte-Marie y Blanca Casas. Entre 2002 y 2007 colaboró regularmente con el grupo de música Velma, con el que creó tres piezas: *Requiem* (2007), *Velma Superstar* (2005) y *Rondo* (2002). Desde 2015 enseña intermitentemente en la Universidad de Arte de Estocolmo.



JUAN DOMÍNGUEZ (Valladolid) es un payaso conceptual, un cowboy mágico, un modelo poeta y un curador del placer en el campo de la coreografía, el teatro y la performance. Reside y trabaja entre las ciudades de Madrid, Berlín y Bruselas. Su trabajo explora la relación entre los diferentes códigos y aboga por la completa disolución entre la ficción y la realidad, utilizando la una para producir la otra, y viceversa. Algunas de sus obras son *Todos los buenos espías tienen mi edad* (2002); *The Application* (2005); *Shichimi Togarashi* (2006), en colaboración con Amalia Fernández; *De la... a la...* (2007); *Don't even think about it* (2008); *Blue* (2009); *Ya llegan los personajes* (2011), en colaboración con Los Torreznos; *El triunfo de la libertad* (2014), en colaboración con La Ribot y Juan Lorient; *Clean Room* (2010-2016), temporadas piloto 1, 2 y 3; *Entre lo que ya no está y lo que todavía no está* (2016); *Live Sculptures and Posters* (2017), en colaboración con Arantxa Martínez, y *My Only Memory* (2018). En los últimos diecisiete años ha comisariado diversos festivales y ciclos. Fue director artístico del Festival In-Presentable/La Casa Encendida (2003-2012), codiseñador de Living Room Festival (2010-2017) y cocurador de Picnic Sessions en c2M-Madrid (2013-2015), Avant-Garten Festival, en colaboración con Arantxa Martínez (2017), entre otros.







**Uruguay**



## SALVAPANTALLAS

Una entrevista a modo de monólogo interior

Magdalena Leite

“Y esa experiencia tiene que ver con entender el mundo en su dimensión de cuerpo viviente. En la biósfera hay muchos elementos, entre los cuales están los humanos, como están las cucarachas y las palmeras. En esta experiencia aprendemos la alteridad del mundo no como un conjunto de formas, sino como un conjunto de fuerzas vivas en disputa que forma distintas composiciones que nos producen efectos, como si nos fecundaran. Para entenderlo uso la imagen guaraní para la garganta, que se dice ‘nido de palabras alma’. Y si es un nido, es porque tiene embriones, y si tiene embriones, es por que ha sido fecundado. ¿Por qué? Por el aire de los tiempos. No lo ves, pero es eso, esa imagen del mundo como cuerpo vivo que produce en tu cuerpo estados muy fuertes, muy precisos, pero que no tienen palabra, no tienen imagen ni tienen texto. No tienen nada. No es que no sean reales, son absolutamente reales.”

Suely Rolnik, entrevista 2019

“What if where I am is what I need?”

Deborah Hay, citada por Chrysa Parkinson

“Returning is the motion of the Tao; going far means returning”

Lao Tzu

## Prefacio

El siguiente ensayo es un texto comisionado por el Centro Cultural de España en Montevideo para una compilación de textos sobre coreografía. En el momento de la invitación me encuentro desarrollando una investigación<sup>1</sup> sobre las nociones de polifonía y unísono en coreografía. Lo que sigue es parte de esa investigación. Tengo que aclarar que el texto es la superposición de muchos textos, es la condensación de muchas voces, algunas más definidas que otras, que hablan a través de mí como si fuera una medium. Cada palabra que escribo está tomada de otros textos, es una palabra robada y reinterpretada, es decir que este texto está hecho de *samples* de otros textos, de retazos cosidos con zurcido invisible. La decisión de estructurarlo como entrevista pero en tono de monólogo interior parte de la voluntad de transmitir esa pluralidad de voces que coexisten en la voz interna de cada quien. Al final de la entrevista viene una serie de ejercicios prácticos creativos para que el lector se los apropie y haga sus propias obras polifónicas.

### ¿Por qué escribir un ensayo sobre polifonía y unísono?

Siempre estuve obsesionada con la arquitectura de las cosas, con la composición entendida como el poner una cosa junto a otra, poner con<sup>2</sup>, con poner, componer: ensamblar materiales siguiendo procedimientos que conllevan en sí mismos una afirmación estética y por ende política. La polifonía y el unísono son formas tradicionales de composición coreográfica que siguen estando en la base compositiva de la mayoría de la danza que vemos, de la danza del *status quo*, tanto en coreógrafos contemporáneos como en el mundo de la creación pop mainstream (videoclips, shows, televisión, cine, etc.) y pienso que no hemos reflexionado suficiente sobre qué implica usarlas. Porque toda forma expandida o nueva porta su historicidad encubierta al

---

1- Proyecto Correspondencias, apoyado por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México FONCA, dentro del programa Sistema Nacional de Creadores de Arte 2019-2021

2- ColaBoraBora Koop.. (2018). *Con João Fiadeiro y Carolina Campos*. 12/05/2019, de colabora.org Sitio web: <https://ctrparacolaborar.colaborabora.org/con-joao-fiadeiro-y-carolina-campos-2/>



ser nombrada de la misma manera,<sup>3</sup> me parece necesario más que proponer un antagonismo entre la tradición y lo nuevo, la búsqueda de una *refuncionalización*<sup>4</sup> de ciertos elementos constitutivos de la composición coreográfica. Si pensamos que el coreógrafo es como el poeta, un tipo de productor, es importante conocer en profundidad los modos de producción tradicionales para poder subvertirlos y de esta manera no solo abastecer al aparato de producción sino, quizás, transformarlo.<sup>5</sup> Para eso es necesario identificar qué es lo potente de esas formas, porque es innegable que hay una potencia latente en muchos de los recursos coreográficos tradicionales, y qué tiene para decirnos esa potencia hoy. Tanto polifonía como unísono tienen que ver con el ir y estar con otros. En el primer caso es el arte de combinar muchas voces en simultáneo haciendo cosas diferentes, y en el caso del unísono hablamos de ir junto a otros haciendo lo mismo al mismo tiempo, en un movimiento que pareciera ser literalmente transindividual. Pensamos que hay mucho por aprender de estos conceptos coreográficos a nivel social y nos parece muy pertinente retomarlos y profundizarlos para ver qué de eso puede servir para intentar ampliar el marco de lo posible hoy.

Podemos ubicar distintos corrimientos de lo posible en danza desde finales del siglo XIX con las pioneras de la danza moderna, pero es en los años sesenta y sobre todo con el movimiento del Judson Dance Theater, cuando un nuevo paradigma se instala en la danza, y es el que asocia al movimiento con el pensamiento, el que ve en el movimiento, más allá de un medio de expresión de emociones o de representación de narraciones, una manifestación del intelecto encarnado. La frase “La mente es un músculo” de Yvonne Rainer o la

---

3- Krauss, R. (2002 5a ed 1985 1a ed). La escultura en el campo expandido. En *La Posmodernidad* de Hal Foster (pp.59-74). Barcelona: Kairós: “Y aunque este alargamiento de un término como el de escultura se realiza abiertamente en nombre de la estética de vanguardia —la ideología de lo nuevo—, su mensaje encubierto es el del historicismo. Lo nuevo se hace cómodo al hacerse familiar puesto que se considera que ha evolucionado de las formas del pasado. El historicismo actúa sobre lo nuevo y diferente para disminuir la novedad y mitigar la diferencia. La conexión de una obra con su historia legitima su condición de obra.”

4- García, L. I. (2012). “Brecht y América Latina Modelos de refuncionalización.” *A Contracorriente*, n° 9, p.66. 12/05/1977, De academia.edu Base de datos: “El rol clave que la noción de “Umfunktionierung” (“transformación funcional” o “refuncionalización”) del arte fue adquiriendo en sus escritos, nos muestran un pensador para el que las tradiciones no han de ser una carga sino un disparador.”

5- Benjamin, W. (2004) (1934 1ª ed). “El autor como productor”. México: Ítaca.

noción de cuerpo pensante que se desprende de la danza que se basa en una tarea<sup>6</sup>, son ejemplos de este cambio de enfoque que permite que nuevas corporalidades y posibilidades de presencia en vivo aparezcan. Diversos fueron (y son) los caminos para poner a “pensar” al cuerpo, desde la elaboración de partituras, la lista de tareas, los protocolos o instrucciones que guían la acción o el diseño de prácticas específicas, todos buscan dislocar comportamientos aprendidos o adquiridos con el fin de desafiar al cuerpo y a la mente a partir de problemas que apuntan a cambiar el tono y la textura del hecho en vivo en pos de uno más “real” o “auténtico”<sup>7</sup> que el tradicional. Se busca una presencia que resuelva con el foco en el hacer y no en el cómo se ve. El intérprete pasa a un segundo plano, siendo la acción de resolver lo más importante. Aquí se llevan a cabo dos operaciones importantísimas que van a definir este nuevo paradigma, la *desauratización* del intérprete y la rejerarquización de los elementos escénicos que resultan en una reconfiguración de la relación sujeto- objeto tradicional. Ya no interesa la maestría o virtuosismo objetivante sino la subjetividad enfocada en una acción<sup>8</sup>. El coreógrafo se libera del lugar de creador todopoderoso y pasa a ser un activador más, que en lugar de dirigir propone caminos, reglas, juegos, en los que el intérprete tiene libertad de decisión. Esta democratización en la relación coreógrafo-intérprete se da también entre obra y espectadores, al proponer protocolos abiertos y movimientos cotidianos que cualquiera podría hacer. La gracia no está en hacerlos perfectamente sino en cómo los hace cada quien. Cuando la técnica y el espectáculo habían llegado a la culminación sofocante de la posguerra, es la mirada crítica desde el cuerpo la que reaviva la creatividad en el arte y lo prepara para un nuevo salto cuántico que se dará a finales del siglo xx.

---

6- *Task based dance* propuesta también por el Judson Dance Theater. El intérprete resuelve tareas en escena, no repite o reproduce una secuencia previamente aprendida sino que resuelve un problema en vivo, pasando de ser el centro de la atención a ser un activador de la situación, que es la que queda en primer plano.

7- [https://en.wikipedia.org/wiki/Authentic\\_Movement](https://en.wikipedia.org/wiki/Authentic_Movement)

8- Banes, S. (1987). *Terpsichore in Sneakers Post Modern Dance*. EEUU: Wesleyan University Press p. 21: “En la danza posmoderna- analítica el movimiento se convirtió en objetivo y se distanció de la expresión personal a través del uso de partituras, de actitudes corporales que sugerían trabajo y otros movimientos ordinarios, comentarios verbales y tareas. Las tareas eran una manera de producir una actitud impersonal, concentrada, un movimiento real con un objetivo claro y un sentido inmediato. Todas estas estrategias fueron usadas en los sesentas, pero en los setentas se convirtieron en la tendencia dominante, y se organizaban de manera cada vez más programática.”

## ¿Podrías hablarnos de la tradición de lo nuevo en la era posdigital?

En el año 1991 se anunció la World Wide Web, la red de informática mundial, el nuevo sistema de distribución de información a través de internet. Para el año 1996 ya había diez millones de computadoras conectadas abriendo un nuevo paradigma en las relaciones humanas con la aparición de la realidad virtual y la consolidación de la era digital. En el año 1998 se estrenó *Self Unfinished*, un trabajo que expandió una vez más lo que se entendía como coreografía al proponer la obra como un proceso de investigación desarrollado para responder a una pregunta estética filosófica, más allá de las dicotomías emoción-razón, representación-presentación, danza codificada-coreografía expandida de los setenta. Con *Self Unfinished* esa tensión parece superada, ya no hay miedo a emocionar, ni a representar, ni a crear una ilusión, hay otra lucidez sobre la complejidad de los fenómenos, en gran medida gracias a la www, que ayuda a que esto sea posible al enfrentarnos a una nueva y complejísima realidad virtual. El problema a resolver en el caso de esta obra en concreto es cómo salirse de la representación, no en el sentido de los setenta, de presentar en lugar de representar, sino en un sentido literal: cómo hacer que un cuerpo humano ya no se vea como un cuerpo humano, en vivo y sin recursos tecnológicos. Para esto el coreógrafo diseña un camino minucioso que empieza con la representación del cuerpo como máquina y se va metamorfoseando hacia el cuerpo-hombre, luego hacia el cuerpo-mujer, para finalmente transformarse en una especie de bicho innombrable que desafía las leyes de la física y escapa (¡sí, lo logra por unos segundos!) a la representación de un cuerpo humano. El artista en cuestión es doctor en biología y coreógrafo, lo que hace que su manera de pensar la danza esté totalmente permeada por su pensamiento científico. En la lógica de armado de la pieza nos encontramos muy lejos de la secuencia de danza. Por el contrario, estamos frente a una lógica cíclica que propone un constante fluir de acciones que se detienen mínimamente en ciertos puntales espaciales que sirven de referencia. El *timing* está cuidadosamente diseñado para que la transformación final sea posible y se acerca más al de un proceso biológico que al de una obra escénica. Aquí la obra y la investigación son la misma cosa, lo que plantea un verdadero problema a

la hora de cuantificar o nombrar. Este tipo de investigación artística surge en el ámbito de las artes visuales y a finales de los noventa se instala en la discusión de las artes escénicas. Para Borgdorff, esta categoría “no solo evidencia el vínculo comparativamente íntimo entre teoría y práctica, sino que también *encarna la promesa de un camino diferente*”.<sup>9</sup> Muchos de los casos de este nuevo paradigma no tienen un resultado escénico, considerándose la propia investigación como obra terminada, y es así que encontramos etnografías coreográficas, libros entendidos como piezas de danza y lecturas académicas vividas como un hecho performático. El producto final es muy distinto a lo que consensualmente entendemos como danza y, más que la suma de muchas disciplinas, como en el caso de los sesenta y los setenta, nos encontramos en un terreno más orientado a lo *transdisciplinar*, es decir, sí hay una disolución de fronteras y no es tan fácil ponerle nombre al resultado. La aparición de lo nuevo ya es una tradición a esta altura, pero se lo reconoce siempre por su potencia crítica y por la cantidad de futuros posibles que abre. Así como la *www* possibilitaba un mundo nuevo de interconexiones ilimitadas, la nueva sensibilidad contemporánea se abre paso a una inédita dimensión transdisciplinar y cibernética.

### **Dices que entiendes al autor como productor y que te mueve intentar ampliar el marco de lo posible para transformar el aparato de producción, ¿podrías dar un ejemplo?**

Lo más claro siempre es ir a casos concretos. Una vez me tocó dar una clase sobre la noción de dispositivo aplicada a la coreografía. Recuerdo que estaba muy de moda este término de Foucault, a todo nivel, y no pudimos escapar en nuestros cursos del CNA.<sup>10</sup> Propusimos analizar *La consagración de la primavera*, una de las obras más representativas de la danza moderna, que, además de marcar el inicio de la modernidad en la danza, en 1913, se convirtió en una obra de culto y no hay coreógrafo que se precie de tal que no haya hecho por lo menos una versión propia. En el curso sobre dispositivos coreográficos comenza-

9- Borgdorff, H. (2006). *El debate sobre la investigación en las artes*. 12 de agosto de 2019, de Amsterdam School of the Arts: <https://es.scribd.com/document/279835961/BORGDORFF-El-Debate-Sobre-La-Investigacion-en-Las-Artes>

10- Centro Nacional de las Artes de México, Estudios Interdisciplinarios Cenart.

mos analizando la primera, que es la de Nijinsky, compuesta al mismo tiempo que Stravinsky hacía la música, y que fue un rotundo fracaso frente al público y entre ellos. Parece que a Stravinsky le resultó muy literal la coreografía con respecto a la música y acusó al coreógrafo de simple y poco creativo. Lo cierto es que los movimientos de Nijinsky fueron extremadamente novedosos, con los pies hacia adentro, herejía máxima para la danza clásica. En su momento se salió del marco de los movimientos posibles, es decir que amplió el marco de lo posible, y el público, que en general tiende a ser conservador, lo rechazó con tomatazos y gritos. Esto sucedió porque sí hubo un corrimiento en cuanto al lenguaje de movimiento, pero en cuanto al dispositivo coreográfico estamos bastante cerca de un ballet tradicional, con danzas corales y solos, y a través de los movimientos se narra de manera más o menos gestual la historia, que es terrible y es la historia de siempre, la de la doncella que debe ser sacrificada para que la primavera sea fecunda. Martha Graham hará la siguiente versión en Estados Unidos, en 1930; Mary Wigman, en Alemania, en 1957; Maurice Béjart, en Bélgica, en 1959; Kenneth McMillan, en Londres, en 1962; John Neumeier, en Alemania, en 1972; Hans van Manen, en Holanda, en 1974; Pina Bausch, también en Alemania, en 1975; Stanton Welch, en Australia, en 1998; Angelin Preljocaj, en Francia, en 2001, y en 2013 Sasha Waltz es invitada por el director del Teatro de Los Campos Elíseos para realizar la versión en conmemoración de los cien años del estreno. Bueno, en todas estas versiones eurocéntricas que recorren el siglo xx y avanzan a los comienzos del XXI podemos ver exactamente el mismo dispositivo coreográfico que en la original, de Nijinsky. Se modernizan los movimientos, el vestuario, las escenografías; en muchas nos alejamos bastante de la representación narrativa de la historia, pero en todas tenemos el mismo esquema de danzas grupales y solos de las figuras principales, con el solo de la elegida al final, que debe bailar hasta morir, con las ropas desgarradas en las versiones más expresionistas y con un leotardo color piel en las más recatadas.

Solo conozco una versión que rompe con esa narrativa y expande las posibilidades de lo que *La consagración* puede ser al proponer un dispositivo radicalmente opuesto e innovador, y es, claro está, la versión de *Le Roy* de 2007. En esta pieza hay varias capas interesantes de ruptura a partir del diálogo con la tradición. Al hacer su propia versión de *La consagración*, se consagra él mismo como coreógrafo

contemporáneo, porque, como dijimos más arriba, todo coreógrafo contemporáneo que se precie de tal tiene su versión de esta obra. Pero al hacerlo busca refuncionalizar el dispositivo coreográfico. Descarta por completo la historia misógina del sacrificio de una mujer que le interesa especialmente no reproducir y se queda con la música; más precisamente, con la música inscrita en el cuerpo de un director de orquesta. Y lo que elige reproducir es eso, los movimientos de un director de orquesta estudiados en un video y completados por su imaginación cuando faltan. El artista se da cuenta, viendo a un director de orquesta, de que la música se escucha mejor si se ve al director subrayando e indicando los sonidos. No contento con estudiarse todos los movimientos, instala bajo cada asiento del público un pequeño parlante que reproduce el sonido del instrumento que se sentaría en esa silla si en lugar de público hubiera una orquesta. Lo que hace es subvertir todo el dispositivo teatral para convertir al espectador en un músico imaginario que está siendo dirigido en vivo por un coreógrafo que se estudió rigurosamente el video de un director de orquesta. El resultado es fascinante, una solución muy simple y efectiva que provoca un corrimiento de lugar, una expansión definitiva en lo posible para la danza contemporánea. Y eso le abre puertas al aire fresco, a las posibilidades de futuros no vistos, que quizás no sean infinitos, pero nos sirven para seguir pensando cómo ser críticos con lo que se estanca y enquistas como lo único posible.

Cuando se trabaja buscando subvertir lo hegemónico, cuando las cosas se disponen de otra manera, la vida que estaba sofocada se libera. Suely Rolnik habla de subjetividades que sofocan, como la novia en el pastel de bodas, y de impulsos vitales opuestos cargados de futuro.<sup>11</sup> Son esos los que tienen que ser propiciados. Desde la imagen de la obra lo podemos percibir. Hay que analizar las imágenes de las obras y ver cuáles solo reproducen y reafirman una estética hegemónica sofocante, que muchas veces está muy cercana a la imagen publicitaria, y cuáles están vivas, se están preguntando algo o nos inquietan porque no reconocemos lo que esperábamos ver:

---

11- Babiker, S. (24/07/2019). Suely Rolnik: “Hay que hacer todo un trabajo de descolonización del deseo”. *El Salto*: “La micropolítica [...] es la experiencia entre una forma de existencia y lo que está por nacer que transforma esa forma de existencia cuando esa forma de existencia está sofocando la vida. [...] Esa imagen de la novia sobre la tarta es completamente sofocante. Entonces, ¿cuál va a ser mi acción? —es distinto de la lucha por la igualdad—. Mi acción va a ser abandonar este personaje, esforzarme para producir otro personaje, porque este ya no es posible”.

*Acá una imagen de cada versión de La consagración para ver la diferencia. En casi todas vemos a una mujer semidesnuda cayendo frente a un coro indiferente y cruel, y en una vemos a un hombre grande vestido de rojo con gestos de director de orquesta.*

Todo es político en esta versión: se está descartando la narración del sacrificio de una mujer virgen, se está yendo en contra de la repetición y la normalización de la violencia en un montaje que además interpela de manera generosa al espectador, que es invitado a ser parte de esta orquesta imaginaria con los otros espectadores; se nos invita a subvertir los códigos incorporados, lo que resulta en algo emancipador, liberador. Se producen pequeñas fisuras de liberación que actúan directamente en la esfera de la micropolítica y resultan de la lucidez de la construcción coreográfica.

### **¿Entonces lo político está más en cómo se hace que en qué se dice?**

Puede ser, nunca entré mucho en la dicotomía forma-contenido porque ahí me voy más con McLuhan y su “el medio es el mensaje”. De alguna manera ambas partes de la dicotomía están contenidas y se implican una a la otra. Somos cuerpo antes que nada, y creo que las relaciones sociales y culturales están condicionadas por las relaciones de producción de una época.<sup>12</sup> Siguiendo a Benjamin, se puede pensar al autor como productor y que los modos de producción de una época condicionan la estética de una obra, están implícitos en la estética. Así también Suely Rolnik nos habla de que cada época produce una subjetividad específica que es inherentemente política.<sup>13</sup>

Los ballets reflejan (y normalizan) una sociedad dividida en castas, en nobleza y plebe, en figuras principales y coro, así como reflejan (y normalizan) una economía imperante, la del comienzo del capita-

---

12- Benjamin, W. (2004) (1934, 1.ª ed.). “El autor como productor”. México: Ítaca.

13- Babiker, S. (24 de julio de 2019). Suely Rolnik: “Hay que hacer todo un trabajo de descolonización del deseo”. *El Salto*: “A cada régimen, a cada contexto histórico, a cada tipo de sociedad corresponde un modo de funcionamiento de la subjetividad. Es la subjetividad lo que da la carne, la consistencia a ese régimen. Lo que intento demostrar, primero, es que este funcionamiento subjetivo es político. ¿Por qué es político? Porque es la base existencial de un sistema epistemológico, histórico, cultural” *El Salto*, abril de 2019.

lismo, encarnado en la compañía que produce obras, en un espacio cartesiano que también refleja una concepción mecanicista del universo. En el centro, lo más importante y la historia se lee de izquierda a derecha. El mejor lugar para ver la obra es el palco real. Es importante recordar que en un teatro a la italiana los puntos de vista están jerarquizados y la obra está hecha para uno solo, el del representante de Dios en la tierra. Diosito, un reyecito, un papacito, un caudillito o, en nuestro caso actual, un presidente. Con la secularización y la modernidad aparecen estéticas nuevas, aunque los teatros a la italiana y las formas tradicionales permanecen. Con el siglo xx llega la danza moderna y Cunningham se posiciona como el representante máximo del fordismo<sup>14</sup> en la producción de danzas. Así como un Ford, todas sus obras llevan el sello Cunningham, pueden tratar de cosas diferentes o no tratar de nada en el afán *cageiano* de salirse de la narración, pero todas serán reconocidas como Cunningham. Lo mismo con Graham y todos los que busquen generar su propio lenguaje, su sello, su nombre como marca, hasta el día de hoy. Tener una compañía y nombrarla con mi nombre hoy en día me posiciona en esta tradición fordista. Entonces se trata de escuchar los modos de producción de tu época y dialogar con esa fuerza que se impone en tu obra sin que te des cuenta. El neoliberalismo transpira por los poros de nuestras obras. Sin darnos cuenta reproducimos sus valores al estar permeados y sumergidos en él. Mínimo esfuerzo, máximo rendimiento; la experiencia sobre el producto en un intento falaz de escapar a la productividad, ya que hoy la experiencia también es producto; lo cuantitativo sobre lo cualitativo, la mercantilización de todo. Transformamos esos valores en danzas y los hacemos pasar de manera kinética a los espectadores, encantados de sublimar su pereza en otros cuerpos, llenos de energía. Pero esto no quiere decir que el ballet o lo tradicional sea algo opresivo *per se*: depende de cómo se use. El caso de las piezas retrato de Jérôme Bel es interesante, porque lo que hace el coreógrafo es, otra vez, subvertir las reglas de la escena y, en lugar de mostrarnos la destreza y el virtuosismo de una bailarina de ballet o un bailarín de Cunningham, lo que hace es darles voz, convertirlos en personas y, de alguna manera, denunciar a través de ellos cómo el aparato de la compañía puede convertir a los sujetos en objetos auráticos avasallantes y descartarlos cuando ya no le sirven.

---

14- *The incoming Boogie Woogie*, mychoreography.org, 2012, p. 84.



En los años setenta el dólar pierde su respaldo en oro<sup>15</sup> y por esas fechas Rosalind Krauss escribe sobre la escultura en el campo expandido. La idea desborda la materia, la coreografía se desprende de la danza. Si el fútbol es el deporte que representa a la modernidad disciplinar, con un grupo de personas ordenadas en coordenadas específicas del espacio, con un objetivo común y claro, guiadas por un capitán que tiene la visión global del juego, el que nos representa a partir de los setenta es el surf: vamos solos, como lanzas libres de cualquier y ningún rey,<sup>16</sup> en un medio liso, líquido e inestable. La compañía deja paso al artista en solitario. Lanzas libres, *freelance*, una palabra compuesta que tiene más de trescientos años y que creemos contemporánea. Lanzas libres en espacios y tiempos lisos.<sup>17</sup> Por eso hoy, en la era posdigital y posinternet, hay que luchar por la colectividad, por eso hay que combatir el individualismo. Me interesa escuchar y entender cuáles son las reglas hegemónicas de composición y representación del arte que le sirven al sistema, para cuestionarlas y contradecirlas. Busco el máximo esfuerzo para un resultado mínimo o desconocido. Trabajo con las condiciones materiales reales que tengo. Cambio la competencia por la cooperación, en el entendido de que muchos de mis colegas son parte de este cambio; cada quien, a su manera, desde su poética, está tratando de cambiar el mundo. Los modos de producción, es decir, las maneras de hacer, son las que reflejan la postura política de una obra. No lo es el tema ni la estética. La manera de hacer determina la estética. La estética no es un agregado, sino el resultado de un modo de hacer. El arte es político en tanto reflexiona sobre los modos de hacer, porque en estos está implícita la relación con la economía y con una toma de posición lo más lúcida posible frente a cada decisión creativa para no contribuir a la normalización de la injusticia, como el caso de *La consagración* y sus narrativas machistas.

---

15- Shaviro, S. (2011). "The 'bitter necessity' of debt: neoliberal finance and the society of control". En *The Swedish Dance History III* (p. 921). Estocolmo: INPEX.

16- Steyerl, H. (2014). "Liberarse de todo: trabajo *freelance* y mercenario". En *Los condenados de la pantalla* (p. 127). Buenos Aires: Caja Negra.

17- Boulez, P. (1964). *Penser la musique aujourd'hui*. Ginebra: Gonthier.

## ¿Podrías definir tus modos de producción?

Puedo intentarlo. No lo tengo sistematizado como un manifiesto o un protocolo, pero son maneras que se han ido definiendo y en las que me apoyo cada vez que trabajo. La coreografía conlleva un problema más complejo que otras artes, y es que en general la materia con la que se trabaja es otra persona. “La coreografía es la caligrafía del cuerpo”, dice Anne Teresa de Keersmaeker,<sup>18</sup> pero “nunca he visto un cuerpo solo sin alguien que lo lleve”, dice Chrysa Parkinson.<sup>19</sup> Trabajar con otras personas es inherentemente político, por el problema que supone la posibilidad de objetificación del individuo a los ojos del coreógrafo y el público, y por las relaciones de poder que se inscriben en su cuerpo y su movimiento. Partiendo de estas reflexiones llegué a esta suerte de lista, que no es para nada fija, aunque algunas cosas sí:

Trabajar con lo que tengo, con lo que hay.

La idea se resuelve y se ejecuta. Lo importante es ver cómo piensa el cuerpo, no cómo repite algo aprendido.

No trabajar con sujetos como objetos.

Una coreografía es más un problema,<sup>20</sup> una pregunta o una hipótesis que se resuelve o se responde, muchas veces con el cuerpo en vivo, que una narración que emociona.

La coreografía emociona, pero no desde la evocación de un sentimiento, sino desde una afectación físico-material que conmueve (mueve con) al cuerpo que observa.<sup>21</sup>

Para encontrar algo potencialmente nuevo es importante tomar prestadas estrategias de otros campos.

Todo lo que existe es fuente de material creativo. Podemos apropiarnos de todo.

Mi punto de vista no es especial, solo interesa como medio *medium* o canal de otros puntos de vista subjetivados.

---

18- De Keersmaeker, A. T. (2019). *Encarnar una abstracción*, conferencia en el Collège de France.

19- Parkinson, C. (2008-2009). *Self-interview on Practice*, vimeo.

20- Camnitzer, L. (2017). “El arte como forma de conocimiento”. 4 de agosto de 2019. <https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/12525/CONFERENCIA%20CAMNITZER.pdf?sequence=4&isAllowed=y>

21- El cine estructural propone un alejamiento de la narración y busca afectar y emocionar al espectador, no a través de una historia, sino a partir de la propia materialidad del medio: [https://en.wikipedia.org/wiki/Structural\\_film](https://en.wikipedia.org/wiki/Structural_film)

No existe el crecimiento constante y la alta productividad es perjudicial para la salud de los cuerpos y del planeta. Producir menos, reciclar más.

Para lograr esto, tomo decisiones concretas, como intentar contravenir todas las imágenes de danza que aceptamos y reconocemos como danza o las imágenes de danza que podrían ser publicidades de shampoo o Kotex. Estamos rodeados de coreografías que podrían ser pensadas para una publicidad de gelatina. Hay que estar muy atentos a eso, porque los publicistas trabajan en arte y muchas veces los artistas trabajamos en publicidad. Y la publicidad es lo más nefasto de nuestra sociedad. Es la manipulación consciente del otro basada en la mentira y el engaño con el fin de que gaste su dinero en nuestro producto. Nunca puede haber arte en publicidad, son campos ontológicamente opuestos. El terreno de la publicidad es el mercado, en tanto el terreno del arte es el conocimiento.<sup>22</sup> El arte sirve para hacer sociedades mejores y más lúcidas. Es fundamental para el desarrollo pleno de cualquier ser humano y es importante que sigamos peleando por la libertad de un campo que no debe tener restricciones mercantiles. El arte tiene un potencial transformador, transforma a las personas y, por ende, a las sociedades enteras. El trabajo del coreógrafo tiene que ver con insistir en recordar y subrayar los saberes del cuerpo como ente fenomenológico primero. Porque existo por tener un cuerpo pensante: pienso con el cuerpo, luego existo. Y el cuerpo es profundamente antineoliberal en su funcionamiento, porque nos enseña que el crecimiento constante es imposible, que todo tiene ciclos, que a un momento de producción le sigue uno de descanso y nos recuerda que estamos dentro de otro cuerpo vivo mucho mayor, que es la biósfera. Esa escucha está cortada y solo reactivándola desde el cuerpo se puede frenar un desastre ecológico.

## ¿De alguna manera definís tu manera de trabajar a partir de lo que no querés?

Siguiendo a R. Krauss, que marca con el Balzac y *La puerta del infierno*, de Rodin, el comienzo de la “condición negativa”<sup>23</sup> del mo-

22- Camnitzer, L. (2017). “El arte como forma de conocimiento”. <https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/12525/CONFERENCIA%20CAMNITZER.pdf?sequence=4&isAllowed=y>

23- Krauss, R. (2002, 5.ª ed., 1985, 1.ª ed.). “La escultura en el campo expandido”. En *La posmodernidad*, de Hal Foster (pp. 59-74). Barcelona: Kairós.

numento, su pérdida de lugar y el desplazamiento de su función, podríamos decir que las danzas propuestas por el movimiento de la Judson Church iniciaron esta “condición negativa” en la danza, particularmente con la obra *Trio A*, de Yvonne Rainer, y su *Manifiesto del no*, que definen su danza a partir de la sumatoria de exclusiones, es decir, su danza resulta de una combinación de exclusiones. Es en este momento que se abre la puerta a una infinidad de cosas que podrían ser definidas como coreografía, o coreografía expandida, que hoy en día no teme llamarse danza, porque contiene a las otras más reconocibles, desde el ballet hasta el flamenco; las engloba y las sobrepasa, como lo hace la idea de composición musical con cualquier tipo de género musical. Si la escultura expandida es la condición negativa del monumento, la coreografía expandida es la condición negativa del espectáculo. Solo ahí emerge algo potencialmente nuevo. Y lo nuevo es importante porque es la posibilidad del cambio. Lo nuevo es fundamental para la salud. Es la vida, es lo posible, frente al horror y la injusticia conocida y normalizada. ¿Cómo salimos del paradigma neoliberal del empresario? ¿Del marco normativo heteropatriarcal de la máquina de guerra? ¿Cómo hacemos para dejar de ver todo en términos de conquista, sumisión, posesión, éxito, fracaso, si estas narrativas están profundamente arraigadas en nuestros deseos? ¿Es posible lo nuevo? Por lo pronto, es importante saber lo que no queremos seguir normalizando o repitiendo y tener eso identificado nos posiciona en un primer lugar básico de lucidez.

Lo que no quiero:

Que el coreógrafo sea una especie de empresario, productor y director técnico del equipo.

Ensayar miles de veces para dos funciones.

Sobrecargar a los bailarines de trabajo al punto de que se lastimen y seguirles exigiendo que bailen.

Generar un lenguaje propio.

Me interesa la danza en tanto conocimiento que se expande, que se mueve. No se mueve hacia adelante: el arte no progresa, no evoluciona en un sentido que es mejor que antes, pero sí tiene la posibilidad del cambio en potencia. El arte es el campo del conocimiento libre, de lo posible, de todo lo imaginable. Recordar y repetir que el arte es un campo que pertenece al conocimiento

y dentro del cual se postulan problemas y se los resuelve. Es un lugar donde uno puede especular sobre temas y relaciones que no caben en otras ramas del conocimiento. Me interesa el acto transformador y de adquisición de conocimientos que se produce a través del ejercicio artístico, porque es el que afecta a la forma de pensar y ayuda a construir una comunidad.<sup>24</sup>

Y pienso que cuando algo nuevo puede ser llamado danza, es que algo se movió, porque si hay más posibilidades para ser danza, puede haber más posibilidades para ser todo. Cuantas más posibilidades para elegir tengo, más libre soy. Por eso, no es que esté en contra del ballet como lenguaje o del arte tradicional como expresión: estoy en contra de la reducción capitalista de las búsquedas estéticas diversas en una sola que tiene que ver con la normalización de cánones hegemónicos.

**Dices que “lo importante es ver cómo piensa el cuerpo, no cómo repite algo aprendido”, ¿puedes explicarnos un poco esto?**

Sí, desde que empecé a hacer coreografía me preocupaba mucho que lo que hicieran los bailarines fuera creíble, que pudieran comunicar algo verdadero. Para eso empecé a usar, sin saberlo, una de las maneras de composición, que es la que propone la tarea como motor creativo. Cuando a un bailarín se le pide que realice una tarea, que cumpla una consigna, el objetivo es cambiar el foco para quitar las capas de representación aprendidas en los largos años de domesticación corporal en pos de una presencia real, no una representación de otra cosa que se evoca. Lo importante ya no es el bailarín ejecutante, sino lo que pasa con él en relación con una tarea. Y ese es un corrimiento importante. Por ejemplo, en la pieza que hice para mi examen de titulación, quería hablar de la fragilidad, porque un amigo había muerto hacía poco y estaba muy conmocionada con eso, pero, en lugar de hablarles de cómo representar la fragilidad, lo que hice fue pedirles que atravesaran el salón con la tarea de cargar un

---

24- Camnitzer, L. (2017). *El arte como forma de conocimiento*. 04/08/2019, de riuma. uma: <https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/12525/CONFERENCIA%20CAMNITZER.pdf?sequence=4&isAllowed=y>

huevo fresco sin poder usar las manos. Esa acción, a la que llamamos *acción real*, fue el motor de toda la pieza y, si bien fue un trabajo superclásico, con un montón de decisiones que hoy no tomaría, a doce años de haberla hecho siento que fue un buen trabajo: estaba ahí el germen de todo lo que haría después.

De esa búsqueda de una acción real, de una presencia verosímil en escena, es que se desprende la noción de *reflexión corporal* que estamos desarrollando con Aníbal desde el 2017, sobre todo a partir de *Flicker*. Para nosotras, *Flicker*, más que una obra, es una práctica de pensamiento corporal. El problema a resolver es lograr llegar a una imagen sonora y visual a partir del cuerpo, sin ponerse de acuerdo y sin que ninguno de los dos guíe al otro. La imagen tiene que surgir entre los dos y construir una tercera cosa, decidida en el momento. Entonces es una práctica de escucha total del otro y de construcción con el otro. A partir de ahí empezamos a diseñar prácticas que ponen a “pensar” al cuerpo, con problemáticas contemporáneas que tienen que ser resueltas en vivo y que nos hacen estar totalmente presentes en la escena. Estamos en eso ahora y es parte del montaje de nuestra próxima obra: coleccionar problemas que tienen que ser resueltos por el cuerpo en vivo. Y acá entra otra dimensión importante de nuestro trabajo, que es la apropiación. Buscamos los problemas en trabajos de otros y de todas las disciplinas que nos inspiran en ese sentido. ¿Cómo sería una luz estroboscópica pero con el cuerpo? ¿Cómo resuelve el cuerpo un giro de quince minutos? ¿Puedo nombrar todo lo que hago mientras lo hago? ¿Puedo recordar con el cuerpo los movimientos de una manipulación previa? ¿Puedo generar teoría desde el cuerpo? ¿Puedo ir junto con otro sin que ninguno de los dos guíe? Son algunos de los problemas que intentamos responder con el cuerpo.

### **¿Podrías hablar de cómo se genera teoría desde el cuerpo?**

Para responder esta pregunta usamos la práctica de escritura automática después de haber hecho la práctica de los giros. En la práctica de los giros, giramos durante quince minutos con una música fuerte al final, que nos ayuda a mantener el giro. Nuestros cuerpos fueron generando las estrategias para girar y fueron desarrollando una inteligencia particular del giro, pero lo cierto es que al terminar el estado es muy diferente que al comenzar. Es en ese estado que nos ponemos

a escribir de manera automática sin parar durante otros quince minutos. La escritura que surge está totalmente condicionada por el estado físico y genera texturas que nos están demostrando que hay otro nivel de consciencia, que no es tan fácil separar la razón de la intuición y que es preponderante rescatar este nivel intuitivo y corporal para, otra vez, intentar compensar el desequilibrio del logos dominante. Pero, más allá de este ejemplo concreto, en todas nuestras piezas es la experiencia del cuerpo la que nos dio la teoría, en *DANCE DANCE DANCE* fue el cuerpo el que nos mostró que las danzas estaban guardadas en él, en *Videoclip* fue el cuerpo también el que nos guió hacia la intermitencia de sentidos que se condensó en *Flicker*. *Flicker* nos sigue dando respuestas sobre la convivencia con el otro a partir de la escucha y el resonar en conjunto. Y fue, quizás, la obra que nos guió a la búsqueda de la refuncionalización de las formas, porque no es nada más ni nada menos que un unísono, una de las formas coreográficas más antiguas, usada tanto en el ballet como en el ejército y las artes marciales, y que tiende a la desaparición del individuo diluido en una masa uniforme. En nuestro caso, el unísono es lo opuesto, es el ir con el otro desde la escucha, es un unísono frontal que nos hizo recordar nuestro origen primate, que imita al otro para poder entenderlo. Es muy diferente a la uniformización, es lo contrario. Retomando a Suely Rolnik, podríamos decir que el unísono es potente en tanto es un movimiento transindividual que ayuda a salirse de la propia subjetividad en pos de un estar afuera con los otros. Y no es tanto una práctica de empatía como una práctica de resonancia.

**Volvemos al principio, a las formas refuncionalizadas. Ya nos hablaste del unísono, ¿podrías contarnos qué es la polifonía? ¿cómo sería su refuncionalización?**

Bueno, estamos en eso, todavía no tengo las respuestas pero puedo compartir lo que estamos encontrando.

Según wikipedia:

Del gr. πολυφωνία *polyphōnía* “variedad de tonos”.

1. f. *Mús.* Conjunto de sonidos simultáneos en que cada uno expresa su idea musical, pero formando con los demás un todo armónico.

El sufijo “-fonía” indica “sonido, voz”.

Como podemos ver esta definición viene de la música. Aquí vamos a utilizar la primer herramienta de creación que encontré en mi carrera y que habito desde entonces: el cruce de disciplinas. El coreógrafo es un artista inter y transdisciplinar desde su origen, porque en la danza se encuentran todas las otras disciplinas artísticas contenidas. Por ser un arte primariamente del cuerpo, en la coreografía encontramos música, poesía, plasticidad, espacialidad y temporalidad. El coreógrafo es algo así como un escritor del cuerpo, siguiendo a Anne Teresa de Keersmaeker en una de sus definiciones de coreografía, esta sería algo así como una “caligrafía de la encarnación”<sup>25</sup>. Al nacer en un terreno transdisciplinar, puede valerse de herramientas de todas las disciplinas para desarrollarse. Los recursos que nos van ayudar a pasar un término de una disciplina a la otra son la analogía y la noción de conceptos viajeros de Mieke Bal.<sup>26</sup>

Si la música es la ciencia de los sonidos, podemos decir que la danza es la del movimiento. Si la polifonía hace referencia a multitud de voces, en la coreografía la voz equivale al performer, por lo tanto estamos hablando de multitud de performers accionando en conjunto. Siguiendo esta analogía, nuestra definición quedaría más o menos así: “Conjunto de movimientos simultáneos en el que cada uno expresa su idea kinética, pero formando con los demás un todo armónico.”

Para una representación gráfica de estos conceptos, podemos decir que la simultaneidad, lo que sucede al mismo tiempo en el tiempo, estaría representado en la verticalidad, es decir en la superposición de materiales y tendría que ver con la noción de armonía, y la expresión de una idea estaría asociada a la horizontalidad gráfica, ocupando el lugar de la melodía, la frase o el texto. Entre la dimensión vertical de todas las voces y su devenir horizontal en el tiempo, hay “armonía”, a nivel espacial podemos entender que no hay choques ni accidentes.

La forma compartida entre la música y la danza para la organización polifónica más básica y tradicional es el canon y todas sus variantes. En la tabla siguiente organizaremos el material en un modelo de partitura tomado de las partituras musicales. Es el modelo de representación gráfica más simple, usado tanto en programas de

---

25- De Keersmaeker, Anne Teresa. *Encarnar una abstracción*, Conferencia en el Collège de France abril 2019

26- Bal, Mieke. *Conceptos viajeros en las humanidades*, UAM 2002



edición musical como de imagen.<sup>27</sup> La tabla se entiende de la siguiente manera: cada renglón horizontal corresponde a una voz o bailarín, en este caso 3 bailarines. Y cada bloque vertical corresponde a un compás que en este caso es equivalente a una secuencia de movimiento de 8 pasos, que es en general el número tradicional de pasos de una frase de movimiento, tanto en la danza clásica como en la danza jazz y pop.

### Canon simple

tiempo----> melodía-----> frase de movimiento----->

Bailarín 1	1-2-3-4-5-6-7-8	1-2-3-4-5-6-7-8-	1-2-3-4-5-6-7-8
Bailarín 2	1-2-3-4-5-6	7-8-1-2-3-4-5-6	7-8-1-2-3-4-5-6
Bailarín 3	1-2-3-4	5-6-7-8-1-2-3-4	5-6-7-8-1-2-3-4

### Canon invertido o *cantricans*

La misma secuencia de atrás para adelante

Bailarín 1	8-7-6-5-4-3-2-1	8-7-6-5-4-3-2-1	8-7-6-5-4-3-2-1
Bailarín 2	8-7-6-5-4-3	2-1-8-7-6-5-4-3	2-1-8-7-6-5-4-3
Bailarín 3	8-7-6-5	4-3-2-1-8-7-6-5	4-3-2-1-8-7-6-5

### Canon invertido 2

La misma secuencia arranca hacia adelante y al terminar va hacia atrás:

Bailarín 1	1-2-3-4-5-6-7-8	8-7-6-5-4-3-2-1	1-2-3-4-5-6-7-8
Bailarín 2	1-2-3-4-5-6	7-8-8-7-6-5-4-3	2-1-1-2-3-4-5-6
Bailarín 3	1-2-3-4	5-6-7-8-8-7-6-5	4-3-2-1-1-2-3-4

27- Estos apuntes tienen su origen en las clases de composición con la maestra Pilar Urreta, en 2º año de la carrera en coreografía del CNA en México. Están reelaborados por mi.

### Canon invertido 3

Aquí la inversión de los movimientos tiene que ver con el diseño formal de los mismos y no con el orden de los pasos. Esta inversión es de interpretación libre pero tiene que especificarse antes de empezar a componer, es decir, si en mi secuencia de base hay un movimiento de brazos hacia arriba, la inversión podría ser llevar los brazos hacia abajo.

Bailarín 1	1-2-3-4-5-6-7-8	1-2-3-4-5-6-7-8-	1-2-3-4-5-6-7-8
Bailarín 2	1-2-3-4-5-6	7-8-1-2-3-4-5-6	7-8-1-2-3-4-5-6
Bailarín 3	1-2-3-4	5-6-7-8-1-2-3-4	5-6-7-8-1-2-3-4

### Canon aumentado

Se aumenta el valor temporal de cada movimiento, al doble por ejemplo, daría el doble de lento:

Bailarín 1	1-- 2-- 3-- 4--	5--6--7--8	1--2--3--4--
Bailarín 2	1--2-- 3--	4--5-- 6--7	8--1--2--3--
Bailarín 3	1--	2--3--4--5	6--7--8--1--

### Canon disminuido

Se disminuye el valor temporal de cada movimiento, a la mitad por ejemplo, daría el doble de rápido:

Bailarín 1	1234567812345678	1234567812345678
Bailarín 2	12345678123456	7812345678123456
Bailarín 3	123456781234	5678123456781234

### En espejo

El espejo es una forma muy usada tanto en la composición antigua como en la contemporánea. El espejo puede estar situado en cualquier parte de la frase y la duplica de manera especular. El espejo puede estar situado también en medio de una coreografía entera, haciendo que todo lo que sucedió se repita de manera inversa. Es un recurso que genera sensación de coherencia y armonía.

Bailarín 1	1-- 2-- 3-- 4--	4--3--2--1	1--2--3--4--
Bailarín 2	1--1-- 2--	2--1-- 1--3	4--5--4--3--
Bailarín 3	3--	4--5--6--7	6--5--4--3--

## Ostinato

El ostinato u obstinado es la repetición de uno solo de los pasos cuantas veces se quiera.

Bailarín 1	1-- 2-- 3-- 4--	5--6--7--8	1--2--3--4--
Bailarín 2	1--1-- 1--	2--2-- 2--2	3--3--3--3--
Bailarín 3	1--	2--3--4--5	6--7--8--1--

## Áureo

Este lo tomo de Anne Teresa de Keersmaecker y consiste en ir haciendo entrar a las voces en intervalos que reproducen la serie de Fibonacci: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, etc. Por ejemplo con una misma secuencia de 8 movimientos, el primer bailarín entra en el 1, el segundo a 1 paso de diferencia, el 3° a 2, el 4° a 5, el 5° a 8 y así sucesivamente.

Estas son formas básicas de canon que he decidido incluir en esta respuesta, porque de ellas se desprenden todas las complejidades polifónicas posibles. Esta forma que viene de la música antigua sigue siendo muy popular en la creación coreográfica moderna y contemporánea. Ha sido retomada en la música del siglo xx por el neoclasicismo y notoriamente por el serialismo, que será plasmado en la danza contemporánea de los ochenta y los noventa, en la obra de Anne Teresa de Keersmaecker. Con estas nueve formas de canon ya podríamos empezar a componer, haciendo una combinación de todas.

Pero bueno, volviendo al por qué volver a la polifonía, recuerdo que es por su potencia actual de darnos claves para ir juntos, para poder estar con el otro al mismo tiempo y que nuestros discursos se sumen y no se anulen. Hay una potencia política muy fuerte ahí. Me viene a la mente la refuncionalización del espejo en la segunda ola feminista. Un instrumento diseñado para el confort del médico es re apropiado y se convierte en un elemento de autoconocimiento y

empoderamiento de las mujeres.<sup>28</sup> Me empuja eso, dar una vuelta, porque si bien es cierto que con las herramientas del amo no se destruye la casa del amo, lo que quizás podemos hacer es cambiarles su función para construir mundos nuevos en donde quepamos todas.

## Ejercicios creativos para los lectores:

1- Composición polifónica a base de un canon complejo para 3 intérpretes.

### Instrucciones:

Inventar<sup>29</sup> una secuencia de 8 movimientos, adjudicando un número<sup>30</sup> a cada paso o movimiento. Pueden ser gestos o cualquier movimiento cotidiano. Antes de empezar a leer la partitura hay que definir todos los movimientos y aprenderlos. Cuando no se escribe nada quiere decir que el bailarín está quieto. La ubicación espacial es decidida de manera libre. Es importante la simultaneidad vertical para poder tener el efecto de polifonía:

Bailarín 1	1--	2-- 3-- 4-- 5--	6-- 7-- 8-- 1--
Bailarín 2	1-2-3-4-5-6-7-8	8-7-6-5-4-3-2-1	12345678 1--2--3--4
Bailarín 3	1-2-3-4	1-2-3-4	4-3-2-1

Bailarín 1	12345678	8-7-6-5-4	3-2-1
Bailarín 2	1--1--1--1	8-7-6-5-4-3-2-1	5-4-3-2-1
Bailarín 3	4-3-2-1	1-2-3-4-5-6-7-8	1-2-3-4

Aprender y realizar en el espacio. Cada participante puede copiar su parte y llevarla consigo en un pequeño papel. Se da la entrada todos juntos y se cuenta cada pulso de compás, 8 por compás.

2- Práctica del unísono a partir de *Flicker*:

28- Hester, Helen. *Xenofeminismo*, Caja Negra Buenos Aires 2018.

29- El material de movimiento puede ser tomado de cualquier lado, desde una secuencia de una danza de mi videoclip preferido, una secuencia de gestos, una secuencia de pasos improvisados, etc. Puede ser también un material de otra naturaleza y disciplina, puede ser una secuencia de colores, o de planos cinematográficos, o de textos poéticos, científicos, etc.

30- Al ser cifrable podemos incluir cualquier tipo de material.

Sentados en el piso frente a frente dos participantes intentan hablar al unísono sin ponerse previamente de acuerdo.

Deben hacerlo lentamente para que ninguno de los dos imponga su decisión al otro, sino que la palabra que se decida decir haya sido decidida por los dos al mismo tiempo.

Sincronizar la respiración y la voz para que el unísono fluya.

Sin dejar el unísono frontal, usar la voz y la respiración para ponerse de pie.

### 3- Práctica de los giros\*

Girar lentamente manteniendo un pie como eje o pivote.

Hacerlo cada día aumentando el tiempo y la velocidad gradualmente: empezar con tres minutos y aumentar un minuto por vez hasta llegar a quince minutos.

Se puede ver videos de sufís o de coreógrafos que trabajan el giro, como Alessandro Sciarroni.

Se puede poner a partir del minuto siete del giro la canción “Dancing with Myself”, de Billy Idol, para ayudar a sostener el giro.

\*Advertencia: es una práctica fuerte. Si la persona está sana, no corre ningún riesgo. Es solo vencer el miedo.

Aquí cabe mencionar que nos instalamos en la noción de *práctica*,<sup>31</sup> por su potencia antineoliberal, es decir, una práctica no es un ensayo que busca “limpiar” o mejorar la realización de una secuencia ni es tampoco un entrenamiento que busca la autosuperación. Una práctica es. Se hace, se repite y se habita; se entra y se sale de ella sin ansiedad ni expectativas. Se hace por el placer y la necesidad de hacerla, porque de ella surge el conocimiento sin esfuerzo, sin buscarlo. Estamos convencidos de que ahí hay una potencia muy poderosa para el cambio que necesitamos y es por eso que invitamos al lector a realizar las prácticas propuestas en este capítulo y a apropiarse de la obra descrita a continuación.

---

31- Parkinson, C. (2008-2009). *Self-interview on Practice*, vimeo.

#### 4- Práctica de pensamiento físico para dos intérpretes

##### Screensaver// Salvapantallas

“They went to the living room; Jill sat at his feet and they applied themselves to martinis. Opposite his chair was a stereovision tank disguised as an aquarium; he switched it on, guppies and tetras gave way to the face of the well-known winchell Augustus Greaves.”

*Stranger in a Strange Land*, Robert Heinlein

La idea de polifonía hoy nos remite a la literalidad de muchas voces que conviven juntas en la subjetividad de cada quien, por lo que con mi compañero de trabajo decidimos convertirnos en *mediums*, es decir, poner nuestro cuerpo al servicio de otros cuerpos que nos atravesen y hablen por nosotros. De esta manera, esta práctica propone dos juegos en simultáneo, el de convertir el cuerpo en un instrumento de escucha del otro que está con él en escena, pero también de los otros cuerpos que resuenan en él (maestros, referentes, etcétera). Si lo contemporáneo es lo que escucha a su época, en el momento en el que estamos trabajando se están dando las manifestaciones en Hong Kong, las pintadas feministas del Ángel de la Independencia, las movilizaciones en Quito, Santiago de Chile y Montevideo, con la amenaza de la vuelta de la ultraderecha militarizada y neoliberal. Las manifestaciones de Hong Kong y las feministas de México nos dieron la clave de que lo acuoso, lo suave, es lo potente hoy. El *beware my friend*,<sup>32</sup> de Bruce Lee, nos inspira y en este contexto de lucha nos pareció importante transmitir un estado de calma, un balsamo reparador del cuerpo que lo deje listo para la acción lúcida y reflexiva, una apología de lo suave y lo flexible como real fortaleza para el cambio, de lo acuoso y cambiante como potencia en contraposición a lo directo y avasallante. En la era del whatsapp, las redes sociales y el tiempo que desaparece sin darnos cuenta, apostamos a generar tiempo, a evidenciar el tiempo, a ir muy lento para darnos el tiempo de ser y estar con los otros. El resultado es un paisaje para

---

32- <https://www.youtube.com/watch?v=cJMwBwFj5nQ>

la contemplación y la invitación a la acción. Dos cuerpos van juntos a modo de salvapantallas, procesos digitales asociados al cuidado de un equipo, y que son simples y suceden en la superficie mientras operaciones más complejas se resuelven en lo profundo.

**Instrucciones:**

1. Poner una música suave.
2. Ponerse lado a lado y sintonizar los cuerpos en un movimiento tenue, como el de un alga en el agua.
3. Empezar a desplazarse muy lentamente, frenar todo impulso de energía o rapidez. Si tengo un impulso, lo calmo y me concentro en la escucha del otro.
4. Incorporar, hacer cuerpo imágenes de otros cuerpos, de otras voces.
5. Hacerlo por un tiempo muy prolongado con luz natural hasta que solo se vean penumbras.

MAGDALENA LEITE (Montevideo) es coreógrafa, bailarina y docente radicada en México; máster en Práctica Escénica y Cultura Visual por la Universidad de Castilla-La Mancha y el MNCARS, España; licenciada en Coreografía por el Centro Nacional de las Artes CNA México; miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte SNCA del FONCA. Su trabajo se enfoca en la inter y la transdisciplina como lugar de potencia poética y política. Ha recibido la beca danceWEB y el apoyo de Prince Claus para el estreno de Jack Taste, la suerte está echada. Su trabajo se ha presentado en América Latina, Estados Unidos y Europa, desde el 2007 hasta la fecha. Fue invitada por la Fundación Jumex a participar como jurado de preselección de candidatos para las residencias artísticas del Bellagio Center 2020 otorgadas por la Fundación Rockefeller. Fue comisaria invitada, junto con Aníbal Conde, en las Picnic Sessions 2018 y 2019, del CA2M en Madrid, España. Juntos han realizado las obras *Flicker*, en las residencias de La Casa Encendida y el CA2M 2017; *DANCE DANCE DANCE*, con 53 presentaciones al público en lugares como la Judson Church, en Nueva York, el Museo Universitario de Arte Contemporáneo, la Sala Hiroshima, en Barcelona, y el Teatro Pradillo, en Madrid; *Videoclip*, realizada con el apoyo de Iberescena 2014 y el FONCA 2016-2017; *Experimento X5*, obra finalista del Premio de Coreografía Guillermo Arriaga 2014; y *Cover*, seleccionada para la exposición internacional The Life of Others, en el Akbank Center de Estambul, Turquía en 2013. Ambos artistas son miembros del Colectivo AM.

Colabora con ensayos y reseñas de obras en la revista de arte contemporáneo *La Tempestad*. Ha publicado ensayos y textos en las revistas *Tierra Adentro* y *Registro MX*, de México, y *Satz Magazine*, editada por Lupitapulpo en Berlín, Alemania; así como en los libros *Interferencias*, *Un roadbook. Recetario coreográfico*, *El libro de la danza uruguaya*, *Folio ARRECIFE*, del MUAC, *Meriendas y aperitivos*, editado por el Teatro Pradillo, en Madrid, España, entre otros.



## EN LAS AGUAS DEL CUERPO-TEXTO

Una conversación entre Karen Wild Díaz y Carolina Silveira

*A veces la gente dice: “Ponés texto y movimiento juntos”. Yo respiro hondo y digo: “No”. Nunca pensé en ponerlos juntos. Para mí, viven juntos, siempre lo hicieron. Es como texto y subtexto. Es como la parte alta y la parte baja del cuerpo. Como derecha e izquierda. Nunca le dirías a alguien: “Es muy interesante que estés poniendo movimientos de torso junto con movimientos de piernas”. Viven juntos. Puedes elegir cuánto exponer cada uno. Yo elegí exponerlos a ambos.*

Julyen Hamilton<sup>33</sup>

Hablemos de prácticas, concepto poroso, ligado a la vida, que tiene la virtud de evidenciar una condición clave de la creación en el ámbito que sea: su inacabamiento. De encuentros entre prácticas y prácticas de encuentros: bailar, escribir, leer, escribir mientras alguien baila, leer un cuerpo, bailar el cuerpo escrito, reescribir algo que alguna vez bailamos, leer lo que escribimos y bailar lo leído, reescribir lo bailado y, y, y... Esta ola empieza en algún lugar que no podemos localizar, pero rompe cuando Karen Wild Díaz entrevista a Carolina Silveira a propósito de su última creación escénica, *Peso. Un ensayo sobre la liviandad*, con el fin de escribir un texto de acercamiento al proceso creativo.<sup>34</sup> A partir de allí, surge una conversación acerca del cuerpo-texto, los guiones coreográficos, la escritura performática y

---

33- Entrevista inédita; traducción propia.

34- Wild Díaz, Karen. “El placer de estar en la sensación. Acercamiento al proceso creativo de *Peso. Un ensayo sobre la liviandad*”, en Ciclo Montevideo Danza, edición 2019. Acceso al texto y a las imágenes de la obra en: <https://ciclomontevideodanza.com/e>

la performatividad de la escritura a través de procesos de creación de obras y diversos proyectos de investigación que lleva a cabo Silveira. Su tránsito dejó, entre otras, las huellas que aquí compartimos.

**K. W. D.:** En *Danzografías*, proyecto de investigación que iniciaste en 2018, convocaste a dramaturgas, estudiantes de artes y performers para experimentar con la escritura coreográfica y la creación escénica. Recuerdo haber ido a una de las presentaciones, en la cual el público asistía a una composición de performances guionadas, improvisaciones y escritura de consignas-guion en vivo en una pantalla proyectada en la escena, las cuales, por supuesto, influían en el devenir de la obra y de las cuales podía participar quien se animase. En 2019 emprendés la creación de *Peso*, cuyo guion proviene de *Danzografías*. ¿Podemos decir que *Peso* es una continuación o un capítulo diferente de *Danzografías*?<sup>35</sup> Y si es diferente, ¿en qué sentido?

**C. S.:** Se me ocurre empezar parafraseando y extrapolando a Steve Paxton, diciendo que *Danzografías* “es una palabra para algo que no puede guardar un nombre”.<sup>36</sup> Yo podría haber comenzado esta investigación diciendo que el objeto de estudio eran los guiones coreográficos, pero para pensar en la lógica del objeto es necesario constatar su preexistencia, cosa que reduciría el campo de la investigación a un puñado marginal de textos a los que habría que forzar a inscribirse en esa categoría. Quiero decir con esto que la producción de guiones coreográficos no es un hecho lo suficientemente constatable como para convertirlo en objeto de estudio. Su aparición es escasa y sospechosa, no es un procedimiento habitual y a menudo está ligado al cumplimiento de formalidades a la hora de acceder a fondos para la creación.<sup>37</sup>

---

35- Para acceder a más información sobre este proyecto, visitar la página <https://danzografias.wordpress.com/>

36- Paxton, Steve. *Improvisación es una palabra...* En Tambutti, Susana. Traducciones de la cátedra de Teoría General de la Danza, uba, s/d.

37- En nuestro medio, la expresión *guion coreográfico* remite casi exclusivamente a las bases de la convocatoria del programa Iberescena, que apoya, entre otras líneas, la producción coreográfica y dramaturgica de artistas en residencia. La contrapartida que se le requería al artista de la danza que accediera a este fondo era la creación de un guion coreográfico, requisito que fue flexibilizado rápidamente, aceptándose el video de un ensayo como sustituto de aquel guion, tras el reclamo de los artistas que argumentaban en contra de una práctica hasta cierto punto inconcebible para la danza, tomada y adaptada a la fuerza desde el campo del cine o el teatro.

Entonces, la palabra y el proyecto que ella nombra proponen un modo de investigación que podríamos llamar cartográfico, en el sentido en que Deleuze y Guattari lo describen en *Mil mesetas* y que muchos otros investigadores retomaron después. Para estos autores, “escribir no tiene nada que ver con significar, sino con deslindar, cartografiar, incluso futuros parajes”. (11) Se sitúan en un modo de pensar rizomático, que, regido por principios de conexión, heterogeneidad y multiplicidad, mapea una experiencia al tiempo que la produce:

Si el mapa se opone al calco, es precisamente porque está totalmente orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real. El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye. Contribuye a la conexión de los campos, al desbloqueo de los cuerpos sin órganos, a su máxima apertura en un plan de consistencia. Forma parte del rizoma. El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación. (17-18)

Desde esta perspectiva, *Danzografías* no designa otra cosa que un mapa en el que el guion coreográfico podría ser una de sus múltiples entradas y cuya producción se expandiría infinitamente y en todas direcciones, ya que las “grafías” de la danza se han creado, se crean y son susceptibles de crearse sin que existan parámetros para una delimitación segura.

Así y todo, cuando aparece este proyecto, dispara en una dirección bastante precisa, preguntándose por la posibilidad de escrituras que, naciendo en un cuerpo escritural —que es un cuerpo que danza momentáneamente sobre un papel, y no sobre un suelo—, se proyecten hacia el cuerpo de la danza, en una relación similar a la que puede establecerse entre un texto dramático y su puesta en escena (con todos los problemas que implica establecer entre el texto dramático y el escénico una relación cronológica).

Quizás la pregunta que más me asediaba —y que continúa en mí— era si no nos estábamos perdiendo algo al imaginar la danza como la describe Laurence Louppe en este fragmento que cito:

La danza se vive y atraviesa como presencia viva; no tiene que ver en apariencia con un sistema de simbolización incompatible con la experiencia y que la reduciría, resumiendo el tejido sensible del movimiento hasta convertirlo en un grafismo universal, transmutable de un lugar a otro, de una textualidad a otra. Por definición, el movimiento es puntual. Incluso si puede ser analizado o calificado, no proviene de un fondo léxico constituido al cual le pediría prestada su textura y su definición. Incluso en las grandes tradiciones académicas, que funcionan a partir de un vocabulario fijo, el milagro de la danza es trascender el glosario textual por la emisión poética de un acontecimiento único en su intensidad y su color.  
(9, traducción propia)

Pero ella misma va a problematizar esta afirmación más adelante, al decir: “La escritura forma parte del tejido orgánico de la danza. Ha devenido poema sin escriba a fuerza de absorber la grafía en sí misma”. (11, traducción propia) Con esto tengo mucha afinidad, y también me gusta pensar que todo eso que se dice arriba sobre la danza bien podría decirse sobre la literatura, si dejamos a un lado la idea de que la escritura existe para captar y atrapar con palabras todas las demás manifestaciones del mundo.

**K. W. D.:** Claro, podría decirse sobre ambas... En un movimiento reescribiríamos:

La escritura se vive y atraviesa como presencia viva; no tiene que ver en apariencia con un sistema de simbolización incompatible con la experiencia y que la reduciría, resumiendo el tejido sensible de la grafía hasta convertirlo en un grafismo universal, transmutable de un lugar a otro, de una textualidad a otra. Por definición, el movimiento escritural es puntual. Incluso si puede ser analizado o calificado, no proviene de un fondo léxico constituido al cual le pediría prestada su textura y su definición. Incluso en las grandes tradiciones académicas, que funcionan a partir de un vocabulario fijo, el milagro de la escritura es trascender el glosario textual por la emisión poética de un acontecimiento único en su intensidad y su color.

**C. S.:** Este ejercicio de reescritura me recuerda otro, en la misma línea, que hice a instancias de un trabajo monográfico escrito durante mi carrera de grado, que titulé *Cuerpos en Beckett*. Ahí yo buscaba,

justamente, observar los paralelismos que se podían trazar entre las decisiones lingüísticas y las referencias corporales del autor, creando un lazo más fuerte entre lengua y cuerpo. Entonces, proponía, por ejemplo, esta reescritura:

Mediante esta sistemática negativización de los recursos de la retórica, desaparece todo lo que podríamos asociar al texto como caja contenedora de un espacio visualizable, pero no desaparece el texto en sí, que aflora a esta superficie ganada y liberada de las falsas profundidades como el gran rastro de una desaparición escenificada a modo de inmensa —a veces irónica, a veces lúgubre— búsqueda del acabamiento y del reposo. (Ibáñez, 38)

Mediante esta sistemática negativización de las funciones del cuerpo, desaparece la organicidad que le asociamos, pero no desaparece el cuerpo en sí, la percepción material de este y el rastro de una desaparición escenificada de sus simbologías, en busca de una inmovilidad (imposible) desde ambos puntos de vista (el material y el simbólico).

O esta otra: “... un decir que no se subordine a lo dicho... (Souza, 61, traducción propia)

“Una corporeidad que no se subordine al cuerpo.”

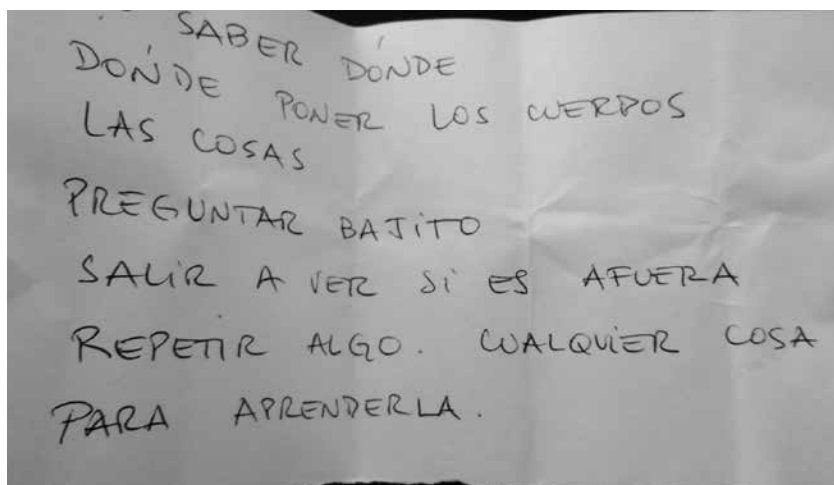
No podemos profundizar en Beckett acá, pero es, sin dudas, una referencia muy importante para mí en este buceo en el cuerpo-texto.

Así que, volviendo a tu pregunta original y sintetizando, *Danzografías* consistió en un encuentro de coreógrafas y bailarinas en torno a la práctica reflexiva de la escritura de guiones desde y hacia la danza, algunos apalabrando danzas acontecidas y otros apalabrando danzas por venir.

**K. W. D.:** ¿El guion de *Peso* preexistía a *Danzografías* o Victoria Pin lo creó en ese marco? ¿En qué momento definiste —en el caso de que hayas sido tú (y si no, ¿quiénes?)— que este guion se transformara en una obra para presentar en el Ciclo Montevideo Danza?

**C. S.:** El guion lo escribió Pin durante *Danzografías*, como parte de los requisitos de participación para quienes estaban en el rol de coreógrafas-dramaturgas, o “danzógrafas”. Fue uno de los pocos guiones largos, digamos, creados expresamente, que no referían a obras

anteriores de las creadoras ni a prácticas realizadas *in situ*, sino que surgieron totalmente en la escritura (esto, por supuesto, no excluye que toda la experiencia dancística de su autora confluya en esa escritura). En la revista promocional del Ciclo, como imagen de la obra —ya que no teníamos imágenes de ensayos porque no nos habíamos encontrado cuando se mandó a imprimir la revista— puse un miniguion escrito durante *Danzografías*, que de alguna manera entraría en diálogo con el guion de Victoria Pin, podríamos decir que como subpartitura (*underscore*).



*Danzografías* / Foto: Guillermina Gancio

Cuando empecé a buscar la imagen, encontré esta colección de fotos de miniguiones escritos a mano que habíamos hecho en *Danzografías*. Elegí este, que era mío y había olvidado, que me resonó y pude ligar con algunos *scores* de Lisa Nelson que conocí después (de sus *tunning scores* o partituras de “ajuste”), sobre los que empecé a trabajar este año, primero sin conocerla a ella personalmente (a partir de un texto que me llegó por una colega argentina) y después en la feliz coincidencia de encontrarla en Buenos Aires en un taller que dio, al que pude ir en abril. Varios de sus *scores* se fueron integrando al trabajo, o sea que, al final, se tejió como una red de partituras entre Pin, Nelson (que ni lo sabe) y yo.



*Peso* / Fotos: Santiago Bouzas





*Peso* / Fotos: Santiago Bouzas





El proyecto de este montaje empezó más bien por iniciativa de una de las bailarinas de *Danzografías*, con el entusiasmo de querer darle continuidad a aquel proceso. Yo le respondí con la propuesta de montar este guion de Victoria Pin con las mismas personas que estaban en el rol de performers en *Danzografías* y algunos invitados más. La idea de que hay un guion y a la vez una realidad que, de alguna manera, nunca encaja con lo preestablecido en la escritura me gusta y me desafía. Quizás por eso, antes de conocer el camino que íbamos a transitar, convoqué a más personas que las que el guion estipulaba. Hay también en esto algún residuo temático de *Fortuito*,<sup>38</sup> en el que aparecía esta figura de la bailarina desaparecida —que deja un lugar vacío en la escena— junto con la bailarina aparecida en una obra desconocida, que no tiene o no conoce su lugar en la escena. Este asunto lo vinculo con un pensamiento escritural de la danza, con la fantasía de que cada obra tiene a la vez una escritura visible y otra invisible, y, en paralelo, en cada obra hay cuerpos visibles e invisibles, fantasmas de escritura y cuerpos fantasmas. La figura del fantasma me ayuda a pensar el cuerpo-texto en sus diferentes devenires materiales, abre un canal perceptivo para ver los cuerpos que hay en los textos y los textos que hay en los cuerpos, desde ya, desde siempre.

Finalmente esto no se tematizó en *Peso*, sino que fue parte constitutiva del proceso el hecho de tener un guion por un lado y un grupo de cuerpos por otro, sin establecer relaciones de correspondencia, en un diálogo creativo sin determinaciones, que implica que la escritura produce cuerpos a la vez que los cuerpos producen escritura.

Hubo un giro importante desde una idea inicial: yo pensaba continuar con algo del formato de presentación que tuvo *Danzografías*, donde teníamos, como vos recordás, una suerte de dispositivo para desarrollar ese circuito de oralidad, acción corporal y escritura en pantalla. Había pensado mantener en *Peso* este espacio de la proyección de texto como una suerte de diálogo más directo con el público, como una conversación escrita que jugaba en paralelo a la acción. Pero, después de nuestro primer encuentro, decidí sacar todo y dejar los cuerpos desnudos en un escenario circular. Al empezar a trabajar con la desnudez me di cuenta de que no quería que hubiera un frente, para evitar la estrategia inconsciente de diferenciar las

---

38 Registro audiovisual completo (*Fortuito*, 2017):

<https://www.youtube.com/watch?v=l5QHr2V7AXQ&feature=youtu.be>

partes exhibibles de las otras. Quería que la desnudez fuera total en ese sentido también, que fuera incontrolable lo que se muestra. Y este plano de trabajo con el desnudo y el “Movimiento auténtico”<sup>39</sup> como práctica disparadora y consecuente le ganó rápidamente terreno dramático al guion, de modo que las escenas que quedaron de él —trastocadas todas— emergían como grumos de una masa, como sucesos en un incontrolable mar de fondo.



*Fortuito* / Foto: Paola Nande

**K. W. D.:** Respecto de la relación entre danza y literatura, está claro, y vos lo decís por ahí, que tus búsquedas no son de carácter representativo, como ha sido el recorrido de los ballets clásicos y de parte de la danza moderna, al buscar temas y argumentos literarios para la representación escénica. En cambio, hablás de un “trabajo con la

---

39- Creado por Mary Whitehouse a principios de los años sesenta, el “Movimiento auténtico” es una práctica somática actualmente muy expandida, centrada en el movimiento con los ojos cerrados, con la contención de testigos con los ojos abiertos, en busca de una experiencia del aquí y ahora, sin demandas ni juicios.

huella y el diálogo”.<sup>40</sup> En otro lugar, de “la marca que deja la lectura, una marca en el cuerpo [...]; lo que leemos abre un surco en el cuerpo y empieza a caminar”.<sup>41</sup> Son figuras predominantemente táctiles, además de visuales. Me hacen pensar que hay un tocar *de* los textos, inseparable de un tocar *los* textos, es decir, cómo ciertas imágenes, ritmos, paisajes leídos nos tocan y cómo el tocar es siempre un gesto doble, en el cual estamos tocando cada vez que somos tocadas. Allí está el diálogo, porque eso que toca y es tocado también mueve y es movido, aunque sea un micromovimiento, uno invisible, y ya se empieza a transformar en otra cosa. En algún momento, y muchas veces sin planearlo, algo de esa sensación, de esa huella compone una escena, resuena en un movimiento, aparece siendo dicho por alguien.

Quiero decir que al leer estamos reescribiendo, pero ¿qué escribe?, ¿qué lee? Pienso que son los movimientos que hicimos, las prácticas en las que estamos, los lugares que habitamos, los devenires de nuestra vida; todos estos textos leen para nosotras. Tal vez la marca ocurra en el *entre* lo escrito por alguien y lo que nosotras leemos, y tenga algo espectral. Como si nos hubieran susurrado hace tiempo esos textos en algún sueño, los hubiéramos olvidado y ahora, al (re) leerlos, nos encontráramos con algo muy íntimo. Me hace acordar al filósofo Jacques Derrida, que dice que la *archiescritura*, en tanto sustrato común a la palabra escrita y la palabra hablada, se constituye como huellas de huellas. Todo concepto deja marcas en otro y responde a las marcas que otros conceptos le dejan. En última instancia, no hay más que huellas afectándose entre sí en un juego de múltiples remisiones. Es lo que expresa esa frase suya que tomó relieve en un momento: “No hay fuera de texto”, en el sentido de que todo texto es reescritura de otros textos, un tejido amorfo de marcas, ligamentos, surcos con cabos sueltos... Como la superficie de los cuerpos, en la acción continua de ser afectados y afectar otros cuerpos. El concepto de texto, así experimentado, se amplía tanto que toda práctica, todo discurso, todo gesto se vuelven texto-textura-tejido haciéndose y deshaciéndose.

Derrida también dijo que lo propio de la firma es que puede repetirse alterándose (es decir, que puede iterarse). Esto cuestiona la

---

40- Carolina Silveira entrevistada por Gabriel Peveroni en “El texto como cuerpo escénico”, *Caras y Caretas*, número 774, 19 de agosto del 2016. Disponible en: [https://issuu.com/caras\\_y\\_caretas/docs/caras\\_y\\_caretas\\_774\\_web](https://issuu.com/caras_y_caretas/docs/caras_y_caretas_774_web)

41- Entrevista a Lucía Naser. Archivo de Carolina Silveira.

idea de autor y original, porque la firma, que en principio tomamos como la prueba de la autoría, ha de poder ser imitable. Yo puedo estar performeando la firma de otra, u otra la mía, o imitarme a mí misma firmando, pero nunca son la misma firma ni el mismo cuerpo. Me acordé de esto cuando vi que en *Hubiérase dicho*<sup>42</sup> no leyeron a Marguerite Duras en la escena, ¿o sí? En todo caso, en algún momento la leyeron a través de la reescritura que hiciste de algunos fragmentos de *El mal de la muerte*. Pero hasta ahora yo no había puesto en duda que leyeran directamente a Duras. Ese margen de confusión, esa brecha y esa apropiación me parecen claves en esta discusión. Para seguir con Derrida, es como habitar la indecibilidad del texto, esto es, su potencia de ser otro (siendo que todo texto es otro siendo sí mismo).



*Hubiérase dicho* / Foto: Reinaldo Altamirano

Estas cuestiones habilitan a pensar la escritura de un modo mucho más fluido. La escritura que no es una, que no permanece idéntica

---

42- Registro audiovisual completo (*Hubiérase dicho*, 2017): <https://www.youtube.com/watch?v=YBNjE7Ya-J4&feature=youtu.be>

a sí, o solo lo hace en su condición de significante abstraído de todo contexto. Pero, cada vez que un cuerpo lee/escucha algo escrito, lo actualiza en un espacio-tiempo-sensación singular. O, incluso, podría no ser un cuerpo, sino un *software*. La escritura misma es porosa, en el sentido de que no puede decirse que tenga un sentido que trascienda las infinitas interacciones. Como los cuerpos. Cada relectura la desteje y reteje en un nuevo contexto o, mejor aun, con nuevos textos. Esto no ocurre solo en la danza, por supuesto, ni en las artes escénicas, sino que la vida misma está atravesada por esta lógica. Pero la escena tiene la ventaja de ser el lugar donde algo se muestra, de abrir un espacio-tiempo de atención, un paréntesis que invita a dejarse afectar por lo que sea que ocurre allí.

Aun no permaneciendo idéntico, lo escrito-reescrito provee un soporte para nuevas repeticiones-alteraciones en el aquí y ahora, un espacio de sentido por donde moverse, que, como vos decías cuando te preguntaba por la figura del guion preexistente a la obra en *Peso*, te permite dedicarte a sentir cómo vivir, a crecer en un modo de estar en la escena. Invita a soltar algo de peso, apoyarnos en ello, tomarlo como piso a partir del cual la obra crece, muta, incluso si el piso se borrona, como en *Tal*<sup>43</sup> —y, de hecho, a los guiones preexistentes en estas dos obras les ocurre eso mismo: se borronan, se transforman en otros, pero dejan sus huellas en la estructura final de la obra y, por supuesto, en los cuerpos de las performers—. Y, aun así, para escribir hay que moverse (para leer también). No hay un gesto inicial, no existe la posibilidad de dirimir qué va primero: si la escritura o el movimiento; sin cesar, uno remite al otro. Por ejemplo, en *Fortuito*, proceso del cual participé, el guion final seguía alterándose, incluso en los últimos ensayos, y cuando, un mes después del estreno, se hizo una nueva función en la sala Hugo Balzo, el guion se volvió a modificar, al entrar en escena varias bailarinas que no habían participado previamente. Me hace pensar que en tu trabajo el guion es en sí mismo un ensayo, un cuerpo-espacio de experimentación.

---

43- Registro audiovisual completo (*Tal*, 2014): <https://vimeo.com/107098266>. Silveira, Carolina, “Carne y tinta”. Texto resultante del proyecto Bitácoras (INAE, 2014), en torno al proceso creativo de *Tal*: [https://issuu.com/inaeuruguay/docs/texto\\_bit\\_\\_cora\\_carolina\\_silveira](https://issuu.com/inaeuruguay/docs/texto_bit__cora_carolina_silveira)



*Tal* / Foto: Paola Nande

C. S.: Una cosa me viene con esto que me decís. Tiene que ver con la temporalidad de la escritura, o la multitemporalidad, o el fuera-de-tiempo que se instala cuando pensamos en la lectura-escritura como un tocante-moviente, algo que se me hizo muy patente cuando en la primera página de *La hora de la estrella*, de Clarice Lispector, leí esta frase: “Como que estoy escribiendo en el momento mismo en que estoy siendo leído” (21). Duras también tiene un texto increíble en este sentido, recogido en *La vida material*, que se llama “El cuaderno negro”. Cito algunos fragmentos:

Cuando uno escribe, hay como un instinto que juega. El escrito ya está en la noche. Escribir estaría en el exterior de sí, en una confusión de los tiempos: entre escribir y haber escrito, entre haber escrito y haber de escribir aún, entre saber e ignorar lo que es, partir del sentido pleno, sumergirse en él y llegar al no-sentido. La imagen del cuaderno negro en medio del mundo no es aventurada. (31)

Cuando leí esto, yo ya había hecho *Tal*, y por supuesto que me llevó a ese prefacio en el que escribo con tiza blanca el suelo negro, de

afuera hacia adentro, el extenso cuadrado negro en el centro de la escena. Temblé cuando lo leí. Me estremecí. De repente esa imagen de mi obra ya estaba escrita en el cuerpo de Duras.



*Tal* / Foto: Paola Nande

Y ella va a seguir:

El instinto del que hablo consistiría en leer, ya antes de la escritura, lo que todavía es ilegible para los demás. Puedo decirlo de otro modo, puedo decir: sería leer su propia escritura, este primer estado escrito de uno que aún es indescifrable para los demás. Condescender hacia la escritura de los demás para que el libro sea legible para ellos sería retroceder [...]. Delante de sí uno tiene una masa entre vida y muerte que es de su dependencia. A menudo he tenido esta sensación de confrontación entre lo que ya estaba allí y lo que iba a estar en su lugar. Yo, en el medio, arranco y transporto la masa que estaba allí. La rompo, es casi una cuestión muscular. De habilidad. Hay que ir más de prisa que esta parte de uno mismo que no escribe, que siempre está en las alturas del pen-

samiento, siempre bajo la amenaza de desvanecerse, de disolverse en los limbos del futuro relato, que jamás descenderá al nivel de la escritura que rechaza las cargas. La sensación de que algunas veces esta parte que no escribe se duerme y se entrega por eso mismo, y que se derrama entera en el escrito vulgar que será el libro. (31-32)

La escritura performática, o la escritura como performance, que es un poco lo que hice en esa escena de *Tal*, se me aparece, a la luz de esta lectura, como una huida de la legibilidad del otro (porque el texto no podrá ser reconstruido nunca, más que por fragmentos), como un modo de mantenerme en el más acá de la escritura, en “esta parte de uno mismo que no escribe”, mientras estoy escribiendo. Y es el cuerpo el que habilita esa huida, que es hacia acá, y no hacia allá, que es un quedarse en el antes de lo escrito, en “las alturas del pensamiento”. Me alegraría pensar que lo que se performa ahí es el pensamiento, eso que no tiene traducción a ningún sistema de signos, que es irreductible.

La idea de Barthes de texto escribible también me resuena mucho en este punto:

El texto escribible es un presente perpetuo, sobre el cual no se puede posar ninguna palabra consecuente (que lo transformaría, fatalmente, en pasado); el texto escribible es nosotros escribiendo, antes de que el juego infinito del mundo (el mundo como juego) sea atravesado, cortado, detenido, plastificado por cualquier sistema singular (ideología, género, crítica) que lo reduzca a menos que la pluralidad de entradas, la apertura de redes, el infinito del lenguaje. (57)

Lo otro que me interesa mucho, y viene de la mano de lo anterior, es esto que planteás del guion-ensayo, que se puede pensar al mismo tiempo como ensayo en un sentido literario y como ensayo de danza. Ensayar textos y cuerpos como procesos interconectados, fluidos, me parece algo clave para poder salirnos de la idea de una palabra que al escribirse da por terminado un pensamiento, eso que siempre nos hace pensar tan distintas la danza y la escritura. Nadie cree que el movimiento de un cuerpo pueda ser definitivo ni acabarse alguna vez, ¿por qué, entonces, cuando se imprime una palabra tiene que cargar con ese peso? Todo es huella y, como tal, todo es borrable.



Desdecirse y desandarse no le quitan tampoco al cuerpo-texto la potencia de lo dicho y lo andado.

**K. W. D.:** Leyendo diferentes textos tuyos en relación con la danza y la escritura, encuentro muchas imágenes de agua. De *Hubiérase dicho* decís que te gustaría “que fuera como sentarse a ver el océano”, en *Fortuito* decís que “bailar es siempre en el agua” y, ahora, a *Peso* la describís como “sucesos en un incontrolable mar de fondo”. Esta idea sensible del agua como el espacio fluido donde todo movimiento es posible y la gravedad se ve alterada, del movimiento continuo, lo ilimitado y, también, lo que siempre encuentra paso, me trae la idea de que es el mismo cuerpo lo fluido, y no solamente el medio en el cual se mueve. De hecho, no trazaría un corte entre el cuerpo (¿orgánico?, ¿sentido?, ¿pensado?) y el ambiente, sino más bien líneas curvas, modulaciones, pliegues, enmarañamientos, flujos. Como dice Hubert Godard, “no hay un adentro y un afuera, el cuerpo y el espacio. El espacio está tomado de entrada en la fenomenología de su construcción imaginaria. No podemos separar el cuerpo de la dinámica que construye el espacio” (65, traducción propia), como tampoco podemos separar la imaginación de la experiencia sensorial.

La concepción hidráulica del cuerpo, ligada a su inacabamiento, a su potencia de desorganización y a lo inesperado de los encuentros, aparece en el concepto un poco manido —pero tal vez aún pertinente— en danza contemporánea de “cuerpo sin órganos”, como lo revisitan Deleuze y Guattari a partir de la obra escritural y performática de Antonin Artaud. Escriben, en *Mil mesetas*: “El cuerpo no es más que un conjunto de válvulas, cámaras, esclusas, recipientes o vasos comunicantes... ¿Qué pasa, qué puebla y qué bloquea?”. (158) Y lo que circula son intensidades, potencias deseantes. “De ningún modo es una noción, un concepto; más bien es una práctica, un conjunto de prácticas.” (155-156) Y, entre otras prácticas de cuerpo sin órganos, mencionan el viaje inmóvil de Beckett. ¿Encontrás en tu investigación prácticas de este tipo? Y en tanto Beckett está presente en tu trabajo, ¿qué te afecta de su escritura y de qué maneras percibís que se manifiesta en tus obras?

Por otro lado, volviendo al tema del agua, pienso en nuestro paisaje citadino y costero, en que muchas de nosotras hemos crecido con los pies en el agua.

C. S.: Me hacés acordar de que a uno de los capítulos de mi trabajo monográfico sobre Duras<sup>44</sup> lo titulé “El baile oceánico”. Ahí yo me valía de muchas imágenes de Duras, sobre todo tomadas de *El arrebatado de Lol V. Stein*, para hacer una analogía entre el baile y la vida intrauterina (que es una vida acuática), al final de la cual vendría esa separación forzosa, ese abandono, ese asesinato —va a llegar a decir Duras— que es el parto. (Y que en la novela se comparaba con el momento en que la protagonista sale del baile.) El comienzo de una vida aparece como el fin de otra que se añora siempre, a la que siempre se desea —y nunca se puede— regresar. Desde que escribí eso, hace dieciséis años, no había vuelto a pensar en esta condición de la danza como espacio acuático de retorno a algo aparentemente perdido. En ese momento yo creía más en las cosas perdidas para siempre, entraba fácilmente en esos absolutos que me eran físicamente conmovedores. Ahora siento mejor las huellas y los devaneos del tiempo, de los que hablábamos antes, y creo que la danza y la escritura pueden colocarnos en este interespacio, donde lo perdido y lo por venir se encuentran, sin explicaciones. Y el mar no deja de ser ese movimiento constante en el que es imposible separar las aguas viejas de las nuevas. Pienso en la ola que llega trayendo la botella con el mensaje antiguo, en la ola que se va dejándonos enterrados en la arena de la orilla. Y pienso que hace muy poco tiempo que descubrí el agua verdaderamente en la experiencia, en el nado profundo, en el contacto con sus criaturas, pero veo que siempre estuvo en mí, como un texto inscripto en el cuerpo, una lectura que hizo surco.

Beckett es tal vez mi gran amor literario (de hecho, no pude dejar de mencionarlo más arriba). Me di cuenta de hasta qué punto era así cuando yo, que nunca leo biografías, estaba leyendo *Cómo fue* y, al llegar el momento de la muerte de Beckett, me puse a llorar desconsoladamente, como si estuviera ocurriendo en ese momento —¡cuando Beckett para mí siempre estuvo muerto!—. Me acuerdo de que se acercó el hijo de mi compañero y, al verme llorar, me preguntó por qué; le dije: “Se murió Beckett”, y nos abrazamos. Y eso era el año 2010. Creo que, sin querer, acabo de dar un buen ejemplo de lo que decía Clarice, de ese momento único, indivisible, de la escritura-lectura.

---

44- *La figura del baile en el imaginario durasiano*, 2003, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (inédito).

Voy a aprovechar esto que traés sobre las prácticas en tensión con las nociones para contarte lo que estuve pensando estos días. Creo que después, seguramente, no me será difícil volver a Beckett y tratar de decirte algo más sobre cómo veo su inscripción en mi obra.

Una manera bastante tradicional de relacionarse la danza contemporánea con la palabra, sobre todo a partir de la influencia de Pina Bausch en nuestro trabajo, ha sido la consigna. Por consigna se pueden entender muchas cosas, pero me refiero en este caso a un sintagma que describe poéticamente una imagen, a partir del cual el bailarín compone un modo de encarnar esa imagen. Por ejemplo, en una obra de Florencia Martinelli en la que fui intérprete hace unos años,<sup>45</sup> ella proponía metáforas relacionadas con el cuerpo: *cuerpo roto*, *cuerpo susurrante*, etcétera. Y nosotros buscábamos maneras de traducir en la acción esas imágenes. Para el cuerpo roto yo había encontrado un cuerpo desarticulado, que se movía velozmente sin que se pudiera captar su organización, como si no la tuviera, en cierto modo. Y para el susurrante compuse una especie de ser sin rostro que gateaba por el espacio tocando todo con la punta del pelo. Esas propuestas y esas respuestas hablan de un modo específico de relacionarse con la palabra, que implica un movimiento retórico. Es decir, el cuerpo susurrante podría haber sido literalmente una persona que susurra, pero, al recibir la consigna, una ya sabe que no es eso lo que el coreógrafo está buscando. Se parte de presupuestos de relacionamiento cuerpo-texto que generalmente no se explican, pero se sienten y se actúa en consecuencia. La performance, para mí, es el campo de investigación escénica que ha introducido con más fuerza una idea menos metafórica de pensar el cuerpo. Un cuerpo roto en el ámbito de la performance o el body art podría ser el que produce la obra emblemática de Chris Burden cuando se hace disparar en un brazo<sup>46</sup> o *Thomas Lips*, de Marina Abramović, donde ciertos rituales cristianos son dolorosamente encarnados hiriendo el cuerpo de la artista.

Pensando en esta cuestión de la palabra-disparador, cuando me metí en el asunto de los guiones, creo que estaba buscando también darle valor a un campo de trabajo no consignado en la danza, o que se consigna de otra manera, que es más bien el campo de lo que en inglés se llama *score*, que en español se puede traducir, según el con-

---

45- *Las cosas se rompen*, 2013.

46- *Shoot*, 1971.

texto o la interpretación del traductor, como *ejercicio* o *partitura*. Esta posible indiferenciación entre un ejercicio y una partitura me interesa especialmente. En inglés también se usa la palabra *exercise*, y tengo la impresión de que la diferencia que se consigna entre *exercise* y *score* es más de grado que de naturaleza: se le suele llamar *score* a un ejercicio más complejo, que tiene varias partes, por ejemplo. Entonces, en nuestra práctica más habitual, los ejercicios se han dejado para el ámbito de la docencia y las consignas para el ámbito de la creación. Por otro lado, la palabra *partitura* se ha usado escasamente en la danza, o solo al traducir a creadores o docentes de habla inglesa.

Lo que me interesa particularmente de estos ejercicios-partituras es que describen de un modo concreto las acciones a las que invitan. Es decir que no sugieren un desplazamiento de sentidos, según el cual uno lee una cosa y luego hace otra que, en cierta medida, la representa. Es una lectura hasta más literal. Por ejemplo: “Una persona se relaja en el suelo y recibe pasivamente el toque de otra que la mueve”. El universo que se abre ahí, en esa descripción llana de las acciones, es, al contrario de lo que parece, un universo más abierto de exploración creativa, ya que lo que acontezca en ese encuentro así narrado entre los cuerpos no sucederá con arreglo a representación alguna —al menos no a una consignada—, no tendrá el mandato de ser fiel a un campo de sentido, sino meramente a un campo de acción. Los sentidos posibles a levantarse a través de esas acciones son infinitos. Esto no quiere decir que cuando el espectador me vea gateando y tocando las cosas con la punta del pelo vaya a decir: “¡Claro, un cuerpo susurrante!”. Es decir, el sentido queda igualmente abierto para el que ve, pero, desde el punto de vista de la práctica de la danza, es conceptual y sensiblemente diferente encarnar un punto de llegada —intentar llegar a ser un cuerpo roto— que desarrollar unas acciones preestablecidas —hasta el escaso punto en que un texto puede establecer acciones— a partir de las cuales se crearán imágenes impredecibles.

No por esto creo que el ejercicio o partitura descriptiva sea un antídoto para la representación. También se puede partir de ahí con intenciones representacionales claras e incluso escondidas. El coreógrafo puede sugerir ese ejercicio como representación de la muerte de uno de los dos intérpretes, por ejemplo. Y en ese caso podríamos estar frente a un grado aun más alto de representación.

En fin, las variables son muchas, pero me resulta interesante pensar cómo un guion altamente descriptivo (como es el caso de *Peso*) puede dar lugar a una lectura muy abierta, una vez que pone a jugar las acciones y es en el campo de la práctica que se va definiendo hacia dónde conducir la pieza, sin la necesidad de arribar a un concepto o fundamento.

En ese sentido, es interesante ver la diferencia desde el título de las piezas: una obra que se llama *Las cosas se rompen* de alguna manera está intentando demostrar ese enunciado a través de la acción de la danza; una obra que se llama *Peso* está dando cuenta de una realidad mucho más abierta, es una mera constatación de que se puede pensar el peso —ni siquiera de que existe más allá de la palabra misma—. Cuando le agregué, a modo de subtítulo, *un ensayo sobre la liviandad*, entró un campo más conceptual de información, del que luego me arrepentí un poco. Me hubiera gustado ponerle *un ejercicio de liviandad*. Era mucho más ajustado a lo que quería hacer o, más bien, a lo que estábamos haciendo o por hacer. En todo caso, ambas opciones tienen el cometido de, sobre todo, poner en tensión los conceptos de peso y liviandad, trayendo los campos físico y metafórico asociados a ellos.

Pero, volviendo a esta idea de tensionar prácticas y conceptos, y al papel que puede jugar la palabra junto con el cuerpo en este sentido, creo que en mi búsqueda actual está relativamente claro que me interesan más las prácticas que encarnan conceptos —incluso sin saberlo— que los conceptos para ser arribados, abordados o representados a través de los cuerpos. Por eso esta práctica del movimiento auténtico, que solo nombramos así porque viene de ese campo de exploración ya etiquetado, pero que no es más que un existir sin demanda con los ojos cerrados y con testigos, antecede, en el proceso creativo de *Peso*, a todo concepto. Muchas veces, después de practicar, intentábamos ponerle palabras a lo que estábamos haciendo y a cómo veíamos el porvenir de eso, lo que más nos interesaba, etcétera, pero nunca llegamos a un concepto abarcador.

También creo que este movimiento hacia las prácticas no es individual, sino que se está encarnando en muchos creadores. Para seguir con el ejemplo de Florencia Martinelli, fue muy interesante ver que, desde esa obra que mencionaba en adelante, cada vez más lo que eran escenas se transformó en prácticas, de modo que

el cuerpo susurrante se convirtió en el único lenguaje de un solo que presentó poco tiempo después, en el que insistía en habitar ese cuerpo durante toda la obra. Y así fue tomando escenas de sus obras, bastante sistemáticamente, y sometiéndolas a duración, de manera que lo que antes era una escena se convertía en una práctica, lo que nacía de una consigna se convertía en una partitura duracional.

El trabajo de Luciana Achugar con su *Pleasure Project*<sup>47</sup> y la *práctica del placer* fue también muy iluminador para mí. Creo que, sin saber ni proyectar, pero deseándolo, adopté para esta puesta en escena algo de su modo de trabajo, en lo que respecta a tener una práctica madre, por así decirlo, de la que emergen todas las configuraciones de obra. Y con la madre volvemos al mar y a esta idea de “un mar incontrolable de fondo”. Creo que es inevitable la figura del espiral para pensar el cuerpo-texto.

Vuelvo a tu proposición: “el viaje inmóvil de Beckett” y cómo afecta mis prácticas. Algo de esto aparecía ya en las reescrituras que te refería antes, pero hay justamente un texto de Beckett que se llama *Inmóvil*, que uso mucho en los talleres que doy en torno a estos temas. Ahí Beckett, haciendo uso de una sintaxis loca, deviniente, describe el gesto de un hombre quieto. La palabra va a una velocidad que parece querer alcanzar la del pensamiento, pero la imagen que emerge en la superficie del relato es la más estática y simple del mundo. Los practicantes de danza conocemos el poder de las pausas, sabemos o experimentamos todo lo que sucede allí, cómo sucedemos sin tregua en ese espacio donde algo se estabiliza para que todo lo demás discurra.

Completamente inmóvil pues durante todo este tiempo ojos abiertos primeramente luego cerrados luego abiertos de nuevo ningún otro movimiento ninguna clase de aunque en realidad seguro no inmóvil del todo cuando de repente en apariencia al menos el movimiento que hete aquí imposible de seguir más fuerte describir razón. El puño derecho abriéndose lentamente suelta el brazo del sillón arrastrando todo el antebrazo comprendido el codo y lentamente se eleva abriéndose siempre más y girando dextrósum hasta que a medio camino de la cabeza titubea medio abierto temblando

47- <http://www.lachugar.org/the-pleasure-project>

en suspenso en el aire. En suspenso como si inclinado a medias a regresar saber volver a caer muy lentamente cerrándose y girando en sentido contrario hasta donde y tal como partió ligeramente apretado al extremo del brazo del sillón. Visto aquí lo que viene ya no a medio camino sino casi devuelto antes de titubear temblando como si inclinado a medias, etcétera. (219)

El texto beckettiano —este es solo un fragmento y un ejemplo de lo que sucede en muchos otros— baila radicalmente la quietud, hace estallar los presupuestos de un relato centrado en la acción; es algo así como un pensamiento puro y encarnado a la vez (¿o será que el pensamiento solo puede ser encarnado, que esa es su realidad más pura, aunque se hable de abstracción?). Ese texto es solo un ejemplo de todo lo que Beckett produce deteniendo ciertos movimientos del cuerpo para ahondar en lo que se mueve a pesar de todo, en lo que nunca dejará de moverse, ni siquiera con la muerte. Para mí, Beckett no se puede traducir en una obra; Beckett es un cuerpo que siente. De ahí tal vez pueda deducir que afecta todas mis prácticas, aunque solo en algunas oportunidades lo mencioné como referencia para la factura de algunas obras: *Compañía*<sup>48</sup> le robaba el título a su *nouvelle* y tomaba asuntos de su novela *Malone muere*, *Quién donde qué ahora*<sup>49</sup> tenía una escena que pseudoplagiaba a *Quad*<sup>50</sup> y en *Tal* hay un momento en el que las tres bailarinas están en una quietud completa durante más de diez minutos y susurran —conmigo en un micro y con diez personas más que leen entre el público— un texto que escribimos en el proceso a partir de la observación de un cuerpo en pausa, *con* ese cuerpo inmóvil.

---

48- Registro audiovisual completo (*Compañía*, 2010):  
<http://vimeo.com/user8769960/videos>

49- Registro audiovisual completo (*Quién donde qué ahora*, 2012):  
<https://vimeo.com/58817172>

50- Obra para televisión de Beckett: *Quad* (1981):  
<https://www.youtube.com/watch?v=4ZDRfnICq9M>



*Quién donde qué ahora / Fotos: Daiana Di Candia*

**K. W. D.:** Un cuerpo que siente afecta todas mis prácticas. Resueno mucho con esa frase. Beckett, Lispector, Duras son interacciones, nodos de producción. Pienso que, en mis procesos de escritura, en un momento lo fue Artaud, luego Lispector, pero también los la-



boratorios de danza contemporánea, los *jams* de Contact Improvisación... Tomo una imagen de Deleuze y Guattari: con ciertos cuerpos hacemos máquina, nos conectamos, potenciamos lo que venimos moviendo, a veces cambiamos el trazo... Estos cuerpos pueden ser textos escritos, espacios de danza, conceptos, bloques de sensaciones liberadas por procesos de todo tipo, en fin, tejidos y más tejidos. Una de las cosas que vengo observando últimamente es que escribo cuando habito espacios de sensación, lugares donde los cuerpos atienden un trabajo sensible, donde se puede tocar una escucha global, una modalidad de inmersión. Agua, agua, la sensación es lo fluido y encuentro que la sensación no es principalmente individual, sino compartida, intercorpórea, aunque cada quien module y sea modulada por lo colectivo, y ello provea sensaciones individuales. Difícil individualizar el agua. Últimamente me pasa mucho en los encuentros de Contact Improvisación, en los que bailamos durante unas cinco u ocho horas por varios días, compartiendo el peso, el olor, el calor, atendiendo la presencia de los cuerpos reunidos. Se genera mucha intimidad, pero lo curioso es que es colectiva y en el contexto de una práctica que consiste principalmente en improvisar con la forma del Contact. Me parece que esa singularidad hace que tales espacios puedan ser motores para mostrarnos los procesos vitales en los que estamos, momentos en algún sentido escénicos en tanto el pensamiento se vuelve visible y tangible. Me pasó durante la creación de *Fortuito*. En muchos ensayos observaba desde la quietud en la periferia del salón, pero me sentía adentro de la obra. De pronto me encontraba compartiendo una sensación con las performers. Para mí, era la misma experiencia que en ellas se manifestaba como desplazamientos, gestos, contactos, y en signos que se escribían. Todas ocurríamos desde nuestro lugar. No era una escritura meramente descriptiva de lo que pasaba en la escena (como tampoco lo es cuando estoy en los *jams* de Contact), aunque en parte lo era. La percibo como una escritura con y desde las sensaciones que nos trazaban, un espacio intensivo. Son momentos de mucha vida. También me pasaba escribir al llegar a casa o al día siguiente, en las huellas de la sensación vivida. Y puede que no haya otros cuerpos o no se trate de un espacio de creación artística pero sí sensible. Por ejemplo, en las caminatas solitarias por espacios agrestes, donde los cuerpos más presentes son el aire, el

agua, las plantas, algunos animales... Esos lugares viven en la sensación y, al habitarlos, algo se muestra.

C. S.: Al sentir cómo va llegando el final de esta conversación, y con ganas de darle otra vuelta al espiral, me gustaría recordar mi primera zambullida —una ficción de inicio— en estas aguas, que fue justamente cuando, asumiendo que mis intereses iban por ahí, escribí el proyecto *Cuerpo-texto*, con ese título, para presentarlo a una convocatoria de los Fondos Concursables para la Cultura, en la categoría Letras. Mi intención era continuar una práctica que venía haciendo con mi amigo y colega Juancho Noblía, que consistía en sesiones de improvisación en danza y escritura con una estructura temporal que incluía tiempo para escribir en el vacío, tiempo para bailar en dúo (uno de los dos con ojos cerrados) y tiempo para un solo de ojos cerrados con el otro de testigo y escribiendo. Llegábamos, poníamos las alarmas correspondientes en el celular y la sesión transcurría en silencio —solo los cuerpos y las lapiceras sonaban contra el piso y el papel—. Al final, nos leíamos lo que habíamos escrito, y yo lo grababa para desgrabarlo después. Eso hicimos durante meses, antes y después de ganar ese fondo, y el producto era eso que llamábamos cuerpo-textos sucediéndose en un documento de Word. (Me sigue asombrando que un fondo del Estado nos permitiera hacer eso, con tan escasa visibilidad. Por supuesto que luego no existieron más fondos de ese tipo en Letras: todos fueron destinados a eventos literarios, es decir, a “cosas reales”. Pero nosotros aprovechamos esa brecha, y fue increíble.)

Eso fue en 2011. En 2015, y ya con esta idea más fuerte en mí de que las prácticas y sus diferentes modalidades de expansión tienen la potencia de crear cuerpos colectivos desde las singularidades, concebí *Milhojas*, un proyecto en el que invité a muchas personas (artistas de distintas áreas y no artistas, también madres, abuelas, hijas de artistas) a tener sesiones en condiciones muy simulares a aquellas y con una cámara que registraba las danzas. Luego, junto con Daiana Di Candia, editamos las imágenes y los textos grabados, seleccionando, fragmentando, violando las relaciones de producción, que no podíamos conocer cabalmente una vez huido el instante, y creamos una instalación de video-danza, una suerte de obra visual. Es

decir que hubo un pasaje, para nada proyectado, desde la danza y la escritura como prácticas íntimas, hacia las artes visuales, paralelo a la producción de varias obras escénicas también nutridas de aquel archivo inicial.

Con este recuerdo, enlazado a las imágenes agrestes que traés, pienso simplemente en una noción de continuidad que atraviesa todas las prácticas vinculadas a la danza y la escritura, del mismo modo que se funden el cielo con la tierra en cualquier paisaje, aunque siempre tengamos el horizonte como excusa para hablar de una cosa o la otra, para distinguir y separar lo que siempre ha vivido junto.



*Milhojas /* Fotogramas: Daiana Di Candia

## Textos tejidos

- ATIK, Anne. *Cómo fue. Recuerdos de Samuel Beckett*. Circe ediciones, Barcelona, 2005.
- BARTHES, Roland. *El susurro del lenguaje*. Ed. Paidós, Barcelona, 2009.
- BECKETT, Samuel. *Relatos*. Tusquets, Fábula, Buenos Aires, 2004.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Ed. Pre-textos, Valencia, 2002.
- DERRIDA, Jacques. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1998.
- DURAS, Marguerite. *La vida material*. Plaza y Janés editores, Barcelona, 1993.
- GODARD, Hubert, «“Des trous noirs” avec Kuypers Patricia». *Nouvelles de Danse*, n.º 53.
- IBAÑEZ FANES, Jordi. *La lupa de Beckett*. Machado Libros, Madrid, 2004.
- LISPECTOR, Clarice. *La hora de la estrella*. Ed. Corregidor, Buenos Aires, 2011.
- LOUPPE, Laurence. *Dances tracées: Dessins et Notation des Chorégraphes*, Dis Voir, Paris, 1991.
- SOUZA, Ana Helena. “A obra em prosa” en *CULT*, Revista brasileira de cultura. Ed. Bregantini, San Pablo, 2009, pp.59-61.

KAREN WILD DÍAZ (Montevideo) es investigadora y docente. Su campo de trabajo involucra y entrelaza filosofía, danza, estudios del cuerpo, género y escritura. Magíster en Filosofía y Críticas Contemporáneas de la Cultura (Paris VIII-Vincennes-Saint-Denis), licenciada en Filosofía (FHCE, Udelar) y comunicadora social (CETP, UTU). Es docente en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación y en la Escuela Nacional de Danza, división Contemporánea. Colaboradora de la Licenciatura en Danza (IENBA, Udelar). Corresponsable del Espacio de Formación Integral Movimiento y Pensamiento Afectivo. Improvisación en Contacto, de Extensión Universitaria y de proyecto Sentir Mover Pensar. Danza y Filosofía interactuando, de la Comisión Sectorial de Enseñanza. Ha participado en procesos de investigación y creación en danza contemporánea y practica regularmente contact improvisación. Forma parte de la colectiva radial Revolviendo la Polenta (radiopedal.uy).

Entre sus publicaciones académicas, se destaca “Hacia un pensamiento afectivo o de la filosofía como práctica sensible. Un encuentro entre danza y filosofía” en la revista *Encuentros Latinoamericanos*. Colaboró con textos emergentes de prácticas de danza en *El libro de la danza uruguaya* (INAE, 2015) y en el proceso de creación de la obra *Fortuito* (dirección de Carolina Silveira) a través de la página [www.fortuitoweb.wordpress.com](http://www.fortuitoweb.wordpress.com). En poesía publicó *Anti-férula* (Itinerante, 2013; *Niñobúho*, Cartonera, 2014; *Mental*, 2016, traducido al inglés como *Anti-ferule* por Toad Press, 2015), y participó en antologías y sitios de poesía. Varios de sus textos se han traducido al inglés.

CAROLINA SILVEIRA (Montevideo) es bailarina, docente, creadora e investigadora en danza, ensayista y narradora; egresada de la Escuela de Acción Teatral Alambique y del Plan Piloto de Danza Contemporánea de la Facultad de Artes de la Udelar; licenciada en Letras y maestranda en Teoría e Historia del Teatro en la FHCE.

Es docente de Técnica en Danza Contemporánea, Composición y Contact Improvisación en el Profesorado de Danza del IPA; de Improvisación y Composición en la División Contemporánea de las Escuelas de Formación Artística del SODRE, y de Teorías y Metodologías de la Investigación en Danza, en la Licenciatura en Danza de la Facultad de Artes. Coordina el Taller de Danza Contemporánea del Servicio Central de Bienestar Universitario.

Es creadora y directora de danza desde el año 2003. Entre sus últimas creaciones se cuentan *Quién donde qué ahora* (2012), *Instantáneas* (2013), *Tal* (2014), *Supernadie* (2014), *Hubiérase dicho* (2016), *Fortuito* (2017) y *Peso* (2019). Para presentar algunas de ellas viajó a Brasil, Argentina, Chile y México, donde también dictó seminarios de creación e improvisación en estudios y escuelas de danza y festivales.

Se ha especializado en el cruce entre danza y literatura, y ha investigado en este campo a través de diversos proyectos: *Cuerpo-texto* (2011), ganador del FCC en la categoría Letras; *Contexturas* (2012), proyecto de creación coreográfica en residencia en Alemania, España y Portugal, ganador del Fondo Iberescena; *El pie de la letra* (2013 y 2014), proyecto de investigación y creación, ganador de la convocatoria anual del INAE e invitado a participar del Festival Danzalborde de Valparaíso, Chile; *Milhojas* (2015); *Danzografías* (2018), ganador del FCC en la categoría Danza.

Es autora del libro *Seminario sobre metodologías y prácticas de creación en danza contemporánea. Nueve obras visitadas* (Estuario, 2009) y de *SEA* (Estuario, 2018). Ha participado como crítica y ensayista de diversas publicaciones nacionales e internacionales sobre artes escénicas. Obtuvo la beca FEFCA 2016, del Ministerio de Educación y Cultura, por su trayectoria artística.

## TIEMPO Y MENTIRA

(apuntes erráticos sobre el teatro)

Roberto Suárez

El tiempo en el teatro es claramente relativo y nuestra manipulación de él puede parecerle extraordinaria a quien no se dedique a estas ciencias de la ilusión. Detener el tiempo, acelerarlo y llevarlo a los límites de la extrañeza son cosas en la que habitualmente trabajamos para inducir al público y conmoverlo o espantarlo. En el teatro, mientras se ensaya, el tiempo pasa con enorme rapidez; es fugacidad, tiempo que se escapa. Pero, a medida que avanzamos, que comprendemos las reglas del universo que estamos construyendo, el efecto ilusorio se va haciendo presente y un minuto puede parecernos una hora. El interés por el tiempo real se reduce a cero. Por eso, el tiempo en el teatro se traduce en otra palabra: *sensación*. No se mueve por minutos o segundos, sino por sensaciones que conforman climas.

El mundo ilusorio, poético o —como me gusta llamarlo en ocasiones, para restarle trascendencia— falsificado tiene sus propias reglas, más parecidas a las de un sueño vago y delicioso que a las de la realidad. Una zona inexacta, lejos del pensamiento apolíneo. Y en esa vaguedad transcurre, errático, sin esperanza de explicación alguna. Los sueños terminan al despertar y su lógica se desvanece. Por eso, su efecto es eléctrico y el corazón se acelera ante el vértigo de lo desconocido.

Sobre eso voy a escribir.

### **La organización**

Me gusta ir a teatros o espacios donde se hace teatro, que estén alejados de las avenidas principales, en calles oscuras, fuera de los circuitos comerciales. Llegar al lugar y esperar que acontezca el fenómeno,

como si estuviera ante algo ilegal, con menos exposición de vitrina y menos moral. Un lugar sin normas de decencia, la sensación de lo clandestino. Y es que, en ese lugar, alejado, imagino que es donde esa organización pergeñó el acto, donde crearon una nueva situación que va a escandalizarme, conmovirme y quizás hasta ponerme en peligro. Donde voy a ser exigido mental y espiritualmente.

Cuidado, no creo que esta deba ser la única manera: puede haber un espectáculo excepcional en cualquier parte. Esta, sencillamente, es la que más me gusta o ejemplifica mi deseo. Por eso no hay métodos ni formas: cada obra es en sí misma y su resultado está en el secreto de su proceso —que jamás debe ser revelado—. Sin embargo, destaco la importancia del proceso creativo frente al resultado final. Es inevitable que el proceso limite el resultado. Y desde mi llegada al teatro lo empiezo a vivir, pues todo ha sido pensado para inducirme a la fascinación.

Me gusta pensar que esta organización, que linda con lo clandestino, ha preparado con meticulosidad una enorme maquinaria sensorial para conducirme con delicadeza e incluso hacerme partícipe de una situación, colocándome, generosamente, dentro del juego de la otredad.

## Hipnosis

Desde hace un tiempo hemos estado experimentado con la hipnosis; su efecto, tanto en quienes son inducidos al sueño como en los espectadores, es espectacularmente teatral. Incluso participando como espectador he tenido sensaciones extrañas y he llegado a preguntarme si yo mismo no había sido hipnotizado sin saberlo. La sensación fue ominosa pero altamente gratificante; nuevamente los márgenes de lo real y lo imaginario parecieron confundirse. Preguntas como si lo que sucede es real, si la persona está realmente hipnotizada, si lo que dice es verdad o mentira y si realmente está bajo el influjo de la hipnosis o es un engaño nos llevaron a pensar nuevamente en el efecto teatral en el espectador. ¡Por supuesto que es similar! El espectador se ve inducido por las reglas impuestas por los hacedores del teatro hacia zonas de su inconsciente.

*Hipnos*, en la cultura griega, personificaba al sueño. Era hijo de Nix (la noche) y hermano de Tánatos. Tanto Hipnos como Tánatos



pertenecían a las oscuridades, vivían en cuevas subterráneas en cuya entrada crecían plantas con efectos alucinógenos y somníferos.

## Los secretos

En este oficio se oculta más que lo que se dice. Como quien guarda un cadáver en el sótano y recibe visitas, los hilos invisibles tensan las relaciones entre los actores y también con los espectadores. La teatralidad es misterio y es inherente al ser humano.

El público se inclina hacia adelante por curiosidad, para descubrir lo que escondemos, y en ese instante cae en la trampa. La mirada deja de ser idiota y pasa a cuestionar, desaparece la burocracia del espectador. En el teatro el plato nunca está servido y nunca se sirve. Es un transcurrir que será complementado por el imaginario del espectador. El teatro sugiere. Debe generar más preguntas que soluciones. Y creo, en el fondo, que ni siquiera esconde ninguna verdad, sino más y más preguntas.

Tengo una vecina; ella vive con dos perros viejos en un apartamento frente al mío. Habla con ellos como si fueran niños e incluso se pelea con ellos hasta llegar a las lágrimas, vaya a saber uno reprochándoles qué. Rara vez habla con humanos y, cuando lo hace, es parca y monosilábica; su mirada es agresiva y sus dientes amarillos de tanto fumar. Entonces me pregunto sobre su vida con curiosidad morbosa. ¿Tuvo marido, amantes?, ¿perdió un hijo?, ¿se culpa por algo que hizo, por algo terrible? Me imagino un sinfín de posibilidades, todas maravillosamente crueles y llenas de suspenso. Me he visto tentado muchas veces en hablar con ella, para sonsacarle sutilmente su pasado, pero me contengo. Si lo supiera, el encanto desaparecería.

## El azar

La búsqueda de la sensación de estar ante un acontecimiento original mientras se ve un ensayo puede ser angustiante. La búsqueda del lenguaje escénico nuevo es perturbadora y la pregunta de si va a suceder o no ronda constantemente. Y está bien que así sea. Lo nuevo, lo original, aquello que nos provoca una extraña sensación de primeridad, y el azar están unidos. Por eso surge cuando se le da la

gana. Pero esta originalidad azarosa (aunque parezca contradictorio) está unida al trabajo incesante, a la espera del momento mágico, y, como un premio, sobre el final, llega, o debería.

Muchas veces, mientras nos hallamos en esa pesquisa, la sensación de vacío cae sobre nosotros, cubre la escena, y de pronto nada parece tener sentido. Como si la lógica trabajada hasta el momento, la búsqueda de una estética, de una forma de comunicación, desapareciera. Y, entonces, a empezar de nuevo, a crear nuevos pilares, más sólidos, que sostengan el imaginario y le den una forma más potente al universo en creación. Por eso la crisis es fundamental, aunque aparentemente no conduzca a nada; la crisis es nuestro reflejo de compromiso ante el camino a lo nuevo. Es una cuestión de fe.

P. D.: A veces, en el teatro, se trata de simular que algo sucede, algo importante, cuando, en el fondo, sospechamos que no sucede nada, nunca.

## Los monstruos

Sobre el teatro y la niebla ya lo ha dicho todo Ricardo Bartís. Su ejemplo es clarísimo, lo clarifica en su libro *Cancha con niebla*. Un día, leyendo el *Retorno de los brujos*, me encontré con esta otra historia, que, creo, complementa el concepto.

Encontrar otro mundo —dice— no es únicamente un hecho imaginario. Puede ocurrirles a los hombres. Y también a los animales. A veces las fronteras se deslizan o se confunden: basta con estar allí en aquel momento. Yo presencié cómo le ocurría esto a un cuervo. Este cuervo es vecino mío. Jamás le he hecho el menor daño, pero tiene buen cuidado en mantenerse en la copa de los árboles, volar alto y evitar la Humanidad. Su mundo empieza donde se detiene mi débil vista. Ahora bien, una mañana, nuestros campos se hallaban sumidos en una niebla extraordinariamente espesa, y yo caminaba a tientas hacia la estación. Bruscamente, aparecieron a la altura de mis ojos dos alas negras y enormes, precedidas de un pico gigantesco, y todo se alejó como una exhalación y con un grito de terror como espero no volver a oír otro en mi vida. Este grito me obsesionó toda la tarde. Llegué hasta el punto de mirarme al espejo, preguntándome qué habría en mí tan espantoso... Por fin comprendí. La frontera entre nuestros dos mundos se había

borrado a causa de la niebla. El cuervo, que se imaginaba volar a su altura acostumbrada, vio de pronto un espectáculo sobrecogedor, contrario para él a las leyes de la Naturaleza. Había visto a un hombre que andaba por los aires, en el corazón mismo del mundo de los cuervos. Había presenciado una manifestación de la rareza más absoluta que puede concebir un cuervo: un hombre volador.

El texto pertenece a Loren Eiseley y ha sido de gran inspiración a la hora de hacer teatro, pues de eso se trata, de universos aparentemente nuevos y otros que se entrecruzan, pues toda creación contra el orden natural lo es.

Lo teatral se mueve en ese margen difuso y su lógica está ubicada allí, en el mundo no concreto, en el universo de la percepción, lo subjetivo, lo sensorial, en la incertidumbre entre el bien y el mal, donde lo políticamente correcto no tiene cabida.

Recordemos los orígenes del teatro. Pensemos que Dionisio era un viejo semidiós, alcohólico, a quien su madrastra quería asesinar, que gustaba de los disfraces y las fiestas con muchas orgías y drogas, y quien tenía una extrañísima relación con la muerte.

De todas maneras, siempre hay una guía para conducirnos al abismo, y ahí, solo ahí, es donde el texto y la literatura pasan a ser aliados del teatro.

## **Contradicción**

Toda escena se basa en el principio de la contradicción, ya sea con lo que se dice o con lo que se siente. Quizás, porque todo en el teatro genera conflicto. El teatro es acción escénica, y esa acción, interna o externa, debe enfrentarse a otra energía que la contradiga. El alma del teatro es el conflicto. Y de eso depende el efecto vivencial en el espectador, la renuncia —en parte— al análisis intelectual de lo que está sucediendo para permitirse ser parte del juego teatral.

Porque esas energías, acciones y formas que contradicen constantemente la situación creada son también la resistencia del teatro a someterse a las lógicas del mundo real y dan paso, a su vez, a las reglas nuevas, poéticas quizás, creadas por los actores. El texto, por ejemplo, no corre por la calle de la lógica habitual, sino que es inevi-

tablemente tomado por los actores de la forma más inesperada para que se convierta en un puñal, y no en un enunciado.

Joseph Merrick, más conocido como el hombre elefante, es en sí mismo un claro ejemplo. Un monstruo que habla sobre la belleza o un monstruo cuya alma es la belleza. He aquí por qué su historia nos perturba y conmueve. Historia contradictoria con nuestro sentido de vida, ajustado a un orden primordial impuesto, sobre lo que es bueno y lo que es malo, o sobre qué es lo feo y qué es lo bello.

## La zona

En el teatro las percepciones visuales del público se intensifican mucho y el ojo recupera cierta inocencia perceptiva olvidada en la infancia. Estos estímulos, ya sean relacionados a lo mágico visionario o a lo oscuro y ominoso, son lo que hacen que el acontecimiento sea único y quede impregnado en la memoria del espectador. Por eso me gusta pensar en determinados climas del teatro como en *la zona*, en honor a una hermosa película dirigida por David Cronenberg basada en una novela de William Burroughs (*interzona*, se llama en el libro y la película), un lugar siniestro donde es imposible pensar y vivir.

En nuestra zona ocurren cosas inexplicables, como si estuviéramos en la mente de alguien. Y, quizás por capricho o intuición, es el lugar donde más deseo bucear en el teatro. La zona no puede ser protagonista de la historia; aparece a veces, en forma fugaz, pues es su imperceptibilidad lo que la hace peligrosa, y despierta ciertas energías relacionadas a cuestiones aparentemente ocultas, inaccesibles y periféricas a la lógica mundana. Es un lugar visceral, fuera de la mente o dentro de, lugar imposible, pero que sabemos está allí.

En la zona el grotesco es lo natural y la muerte deambula como en casa. En la zona hay lugar para los autómatas o para que un cadáver de ganso se convierta en títere. En la zona hay mucho humor, mucha payasada; en la zona la risa se vuelve nerviosa e incontrolable.

## **Golem**

El teatro es un como una especie de ser orgánico con varias cabezas y extremidades, constituido por actores, músicos, iluminadores, escenógrafos, etcétera. Sus roles se mezclan como tentáculos, y eso es lo que le da vida. No es bueno considerarlo en ninguna de sus aéreas por separado; cuando esto sucede, ocurre el desastre. El monstruo cae y se desparrama.

Las individualidades en el teatro son ciertas y necesarias, pero deben comprender que su presencia es por un bien mayor: la construcción del sueño. Hecho colectivo que no debe anteponer individualidades: es la obra la que manda. Por esa razón, todos los integrantes deben conocer lo que sucede en las otras aéreas: porque, en definitiva, quien conoce el todo fluye en libertad.

## **Percepción**

Este juego no copia ni imita la realidad; estamos hartos de ella. Para qué cargar con la realidad —sospechosa, por cierto, tanto en su origen como en su veracidad— si el imaginario es tan rico, puro, nefasto, cruel y tan lleno de amor.

## **Inducción**

Los mecanismos de inducción para involucrar al público y hacerlo partícipe del juego emocionalmente son muchos. Utilizamos el humor para bajar sus defensas, antes y después de lo trágico; el absurdo, en el momento más inconveniente, para llegar a la reflexión; el silencio antes de que la bomba explote, etcétera. Las trucas son muchas, las tramas infinitas, pero solo hay un gran tema: la muerte. No necesariamente hablo de la muerte en la trama de una obra, sino de la muerte como significado indisolublemente ligado a la existencia del teatro.

## La truca y la muerte

“Siempre se debe dar la sensación de que se deja la vida en el número”, dice Daniel Veronese. Sí, en el teatro, como en el circo, se debe dar la sensación de que se deja la vida en el acto.

Hace unos años fui al circo por primera vez. Era un circo internacional, de tradición familiar. Este, en particular, era un circo de familia de trapecistas. Confieso que la primera media hora fue tediosa, pues todos los números eran perfectamente realizados y no existía para los espectadores ninguna sensación de riesgo. Me pregunté entonces qué me pasaba, por qué no había ninguna emoción en mí si estos hombres y mujeres volaban a gran altura. De pronto comprendí que el problema era la perfección con la que realizaban los números. La sensación en el espectador era que nunca iba a pasar ningún accidente, y, precisamente, lo que uno espera en el circo es —en lo más profundo del inconsciente— el reto a la muerte, el enfrentamiento a ella.

Sucedió entonces, cuando ya había perdido las esperanzas de que algo pasara, que el viejo presentador dio paso al más joven trapecista de la familia. Anunció que el joven haría una proeza nunca antes vista en nuestro país. Me reí. Era un circo pobre y sin brillo, y ese anunciado parecía una broma imposible. Esta sensación se acrecentó cuando el joven apareció vestido de superhéroe, con calzas y antifaz.

El presentador, mientras el joven nos observaba con poco entusiasmo, nos explicó el número. Los trapecios volantes son la atracción más espectacular y emocionante del circo, por el peligro, dijo. El trapecista se lanzará impulsado desde un trapecio colocado en un extremo de la pista hacia el otro extremo, donde deberían esperarlo, en otro trapecio, los brazos de otro trapecista (*portor* se le llama). Sin embargo, ese trapecista no estará, sino que solo enviará el trapecio. Para nuestra perplejidad, haría, además, el cuádruple salto mortal, el que solo lograron realizar algunos trapecistas excepcionales.

Silencio.

El joven subió por la escalera de cuerda con su ropa ajustada. Se aferró al trapecio y se impulsó varias veces. Luego se lanzó al vacío. Una vuelta, dos... y cayó.

Silencio.

Durante unos instantes, mientras permanecía quieto en la red, una leve preocupación recorrió la tribuna. Luego, aplausos y sonrisas fingidas del público. El presentador se disculpó y anunció el próximo número. Pero el joven bajó de la red, se le acercó rengueando y le susurró algo al oído. Entonces el presentador dijo que lo intentaría de nuevo. Lo hizo y volvió a caer en la red, esta vez más espectacularmente, lo que dio paso a una exclamación del público.

A esta altura todos sabíamos que lo que sucedía no era más que una vieja técnica circense de distracción, pero por primera vez el público estaba queriendo ser engañado. Al tercer intento sonaron los redobles, el joven se lanzó al vacío, dio las vueltas con destreza inesperada y cumplió lo prometido. Todos aplaudimos emocionados. De manera lúdica el joven trapealista había vencido a la muerte. Y nosotros jugamos con él.

De eso se trata.

## Escapismo

Harry Houdini fue un ilusionista y escapista austrohúngaro, cuyo número más grandioso fue el conocido como *la cámara de tortura china*. El espectáculo comenzaba con la presentación de un enorme cronómetro de madera en el fondo del escenario. El ilusionista pedía al público que contuviera la respiración el máximo tiempo posible. El cronómetro comenzaba a correr. A medida que los espectadores iban soltando el aire y levantando la mano, él iba anotando el tiempo que marcaba el reloj en un pizarrón. Luego los señalaba y exclamaba: “¡Muerto!”. Así, hasta que todos los espectadores hubiesen soltado el aire.

Esto duraba aproximadamente entre un minuto y un minuto y medio. Luego entraba al escenario la cámara de tortura china, un enorme acuario. El habitáculo era un poco más grande que una persona y sus cuatro lados eran de vidrio translúcido. Houdini explicaba que sería encadenado y sumergido en él. Antes de hacerlo se despedía de su esposa y su hija, que un tanto preocupadas y confundidas se alejaban hacia la izquierda del escenario. El asistente tranquilizaba al público mostrando el hacha con la que rompería el acuario en el caso de que el escapista no pudiera lograr la proeza.

Primero debía liberarse de las cadenas con que el público lo había sujetado y luego liberarse del acuario, que había sido cerrado con tres candados.

Houdini, colgado boca abajo, era introducido en la cámara. Esta estaba sellada. El cronómetro comenzaba a correr. A los cuarenta segundos, tiempo en el que la mayoría de las personas había soltado el aire, Houdini luchaba con sus cadenas bajo el agua. Lo último que veían los espectadores, antes de que una cortina lo tapara, era el aterrado rostro de Houdini, sumergido y golpeando el cristal.

Luego, el silencio.

Pasaba un interminable minuto, dos... y el público comenzaba a inquietarse. A los tres minutos, la mujer de Houdini se acercaba al asistente y hablaba con él; luego abrazaba a su hija. A los cuatro minutos el público comenzaba a sospechar que algo estaba saliendo mal. La mujer de Houdini comenzaba a gritar y a exigir que rompieran el acuario. A los cuatro minutos y treinta segundos, el asistente tomaba el hacha y la levantaba con la intención de romper el acuario. En ese preciso instante Houdini aparecía ileso parado sobre el acuario liberado de sus cadenas.

Un número de escapismo absolutamente teatral.

## **A modo de final**

Aquí nunca se logra la perfección; más divertido aun, se encuentra lo inesperado. Y, a diferencia de otros asuntos, quien no sueña sobre lo imposible se verá frustrado. Todo a su tiempo. Hay tiempo para el caos, para el vacío.

Llegado el momento, cuando el tiempo marque el final, naturalmente ajustaremos la creación por la lógica del oficio. En definitiva, para eso también estamos: para la exhibición al público. Todo se resume en las ilusiones y la capacidad de lidiar con ellas. Las nuestras se relacionan con la belleza del juego escénico, allí donde se puede exponer la fugacidad etérea de la vida, sin temer a la demencia, pues sabido es que el teatro es una encantadora mentira.



ROBERTO SUÁREZ (Montevideo) es actor, director, dramaturgo y cineasta. Ha dedicado su vida a las artes escénicas. En el año 2000 fundó el Pequeño Teatro de Morondanga y desde el momento hasta la fecha tiene una reconocida trayectoria, en la que se destacan títulos como *La estrategia del comediante*, *El hombre inventado*, *El bosque de Sasha*, *Rococó Kitsch* y *Bienvenido a casa*. Sus espectáculos han sido aclamados por la prensa y el público en América y Europa.

A lo largo de su carrera, ha sido distinguido con premios nacionales e internacionales por sus espectáculos; algunos de ellos son el Morosoli de plata a la trayectoria, Iberescena, proceso de creación dramaturgica en residencia, el Florencio (de la Asociación de Críticos Teatrales del Uruguay) como autor y director (en varias oportunidades), y el Búho 2013 a mejor director por *Bienvenido a casa*. En varias ocasiones viajó becado por la organización B'nai B'rith, el Instituto Goethe e Iberescena a Israel, Francia, España, Estados Unidos y Alemania. Obtuvo la beca FEFCA 2017, del Ministerio de Educación y Cultura, por su trayectoria artística.



PIELES A LA INTEMPERIE:  
NOTAS EN TORNO AL DESNUDO FEMENINO EN  
LA DANZA ESCÉNICA OCCIDENTAL Y OTROS  
VAIVENES ACERCA DEL DESEO Y LA ESCRITURA

Lucía Yáñez

Nosotros no hemos desnudado *el* cuerpo:  
lo hemos inventado, y él es *la* desnudez...

J. L. Nancy

### Lo que fuerza a pensar

En los muchos años que llevo siendo espectadora asidua de procesos y obras artísticas producidas en el campo de las artes vivas —danza, teatro, instalaciones y performances en general— he convivido con cuerpos desnudos en situaciones diversas. La familiaridad que adquiriré con el cuerpo desnudo, que aparentemente estaba muy naturalizada en mí, se vio interpelada cuando asistí a la obra *Lo grabado en una superficie*,<sup>51</sup> un trabajo creado por las artistas uruguayas Natalia Viroga, Vera Garat y Tamara Gómez, cuyo abordaje sobre el desnudo femenino me produjo muchas interrogantes acerca del erotismo y la dimensión carnal en la escena contemporánea, y otros tantos pensamientos en torno al desnudo en el horizonte de la danza institucionalizada y el mundo del espectáculo.

---

51- *Lo grabado en una superficie* es un trabajo de investigación escénica concebido por Natalia Viroga, Vera Garat y Tamara Gómez, que se inició en 2015 y tiene como antecedente la residencia del proyecto *Doble capa*, realizado en 2016 en el Centro Cultural de España (CCE), en Montevideo, espacio que también albergó el laboratorio conexo *Cuerpo-imagen: Situar en los bordes*, y los avances del proceso fueron presentados en el marco de la Convocatoria Microescena en el CCE, en Montevideo, y en el festival NIDO, en Rivera. El estreno de *Lo grabado en una superficie*, con tres bailarinas en escena (Vera Garat, Tamara Gomez y la brasileña Luciana Chieregati), fue en octubre de 2018 en el Ciclo Montevideo Danza. Más tarde, otras versiones de la obra (con Vera Garat y Tamara Gomez), fueron presentadas en el festival Danzafuera, en La Plata, Argentina, y en el Festival Internacional de Danza Contemporánea de Uruguay, FIDCU, 2019, en Montevideo.

Salí del teatro afectada. No necesariamente conmovida ni impactada, pero intuyendo la importancia de este trabajo en el contexto teatral montevideano, ya que, según recuerdo haber dicho en una de mis observaciones posfunción, “el abordaje del cuerpo desnudo en *lo grabado* era como un sopapo para nuestra pequeña comunidad de la danza, que se creía tan superada al respecto”. Esta opinión improvisada en el calor del momento, que obviamente decía mucho de lo que me pasaba a mí, también emergió en otros escritos espontáneamente publicados en distintos medios virtuales,<sup>52</sup> que exponían los pliegues de la obra y cuyo conjunto, colmado de afinidades, creó un rumor escritural interesante, por el que me sentí convocada.

Días después, hablando de *Lo grabado* con una amiga, le planteé lo sugestivo que me había resultado ver algo que, en su momento, denominé “cuerpos deserotizados”, ya que, en ciertos pasajes de la obra, esas mujeres parecían implicarse mutuamente en una suerte de revoloteo naïf cuyas disposiciones fortuitas me remitían a un especie de juego infantil. Ella escuchó mi reflexión con desconcierto y me confesó jocosamente que su “costado lésbico” se había encargado de fabricar una lectura muy distinta a la mía.

Mientras mis devaneos al respecto seguían reverberando y actualizándose a partir del diálogo con mis colegas, se divulgó una convocatoria abierta para participar de *Socavón*, un proyecto concebido por Garat, Viroga, Gómez y Santiago Tricot (que en esta instancia se sumaba también al equipo de dirección)<sup>53</sup> para darle continuidad a lo trabajado en *Lo grabado en una superficie* a partir de lo que las artistas designaron “secuelas” de la obra. En esta ocasión, la propuesta consistía en proyectar y montar una instalación, incorporando las sensaciones percibidas por sus creadoras en ensayos, funciones y los intervalos entre las presentaciones,<sup>54</sup> recogiendo las impresiones de los espectadores que registraron sus experiencias por vía oral o escrita y articulándolas en un proceso de creación colectivo realizado junto

---

52- Los escritos a los que me refiero fueron publicados espontáneamente en distintos blogs, y serán citados y referenciados en las próximas páginas de este texto.

53- Santiago Tricot, cuyo rol en *Lo grabado en una superficie* está vinculado al diseño de espacio, el diseño de iluminación y la dirección técnica, en *Socavón* participa de todas las instancias creativas y forma parte del equipo de creación, coordinación, dirección y realización de la instalación.

54- Cuando el proceso de *Socavón* estaba en curso, Tamara Gómez y Vera Garat presentaron una versión en dúo en el festival Danzafuera, en La Plata, en una versión más despojada (con pocos recursos técnicos), que generó nuevos pliegues para la creación de *Socavón*.

con un grupo de artistas interlocutores, en el que tuve la oportunidad de participar.<sup>55</sup>

Llevado a cabo a partir de una serie de encuentros con distintas consignas, *Socavón* se nutría del potente rumor que *Lo grabado en una superficie* había generado, apostaba a la prolongación afectiva, conceptual y material de la obra, y a la reverberación de las múltiples lecturas que la contienen y la exceden. Este texto es parte de ese proceso de trabajo y es también un ejercicio de escritura, forjado como una experiencia deseante, afectada por muchos otros flujos de pensamiento que me motivan para hilvanar estas notas.

## Desnudos legitimados y desnudos disidentes

Una de las cuestiones insistentes que se desencadenaron a partir de la obra *Lo grabado en una superficie* fue la pregunta por el espacio de legitimación de la mujer emancipada en los paradigmas de la danza en tanto categoría artística o, dicho de otro modo, sobre las singularidades de los períodos históricos o las piezas coreográficas en las que mujeres desnudas integran el repertorio de sucesos considerados relevantes para la historia oficial de la danza. ¿Cuáles desnudos fueron (o aún son) admitidos y cuáles fueron excluidos de este canon estético? ¿Qué efectos tiene esta “distribución de lo sensible”<sup>56</sup> en lo que se refiere a la fijación implícita de los parámetros de seducción y carnalidad consentidos en la arena de la “escena contemporánea”? ¿Cuán desnudos podemos realmente estar en escena? ¿Cuánta desnudez no mediada por una pantalla somos capaces de ver?

En mi trayectoria como docente en instituciones volcadas a la formación en danza<sup>57</sup> fui reconociendo ausencias en el corpus bibliográfico referido a la “historia” de la danza y percibiendo que el legado

---

55- Los interlocutores involucrados en el proceso de *Socavón* fueron Ana Sarmiento, Gabriel Sosa, Maite Rodríguez, Lucía Aljas, Katty Gancharov, Natalia Bouzas y yo.

56- Con *distribución de lo sensible* me refiero a la operación política que el filósofo francés Jacques Rancière identifica en el “régimen estético de las artes”, cuya fisonomía depende de una disposición que establece jerárquicamente lo que cada grupo puede ver, pensar y hacer, fijando posiciones para su desarrollo.

57- Trabajo como docente en el curso de danza contemporánea de las Escuelas de Formación Artística del SODRE (EFA-SODRE) y en la Licenciatura en Danza del Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes (IENBA), de la Universidad de la República (Udelar).

de algunas mujeres sorprendentes había sido ignorado (y no porque estuvieran fuera del alcance de los investigadores, sino porque no se reconocía en sus danzas la clase de acontecimiento estético que, en la opinión de los “expertos”, podría ser considerado digno de legitimación).

Aunque este panorama ha ido cambiando en las últimas décadas, la ausencia de estudios sobre el fascinante fenómeno de la danza burlesca europea a fines del siglo XIX e inicios del XX en muchos reconocidos manuales de historia de la danza occidental<sup>58</sup> revela una exclusión perversa de muchas de las protagonistas de estos populares espectáculos en la esfera de la danza en tanto categoría disciplinaria, siendo ellas mujeres igualmente defensoras de un estilo compositivo antiacadémico que no tardaría en ser ovacionado en las performances de Isadora Duncan.<sup>59</sup>

Estas mujeres creadoras de exóticos números artísticos que animaban los vodeviles parisinos en plena *belle époque*<sup>60</sup> (artistas como Loïe Fuller,<sup>61</sup> Maud Allan,<sup>62</sup> Carmen Tórtola Valencia,<sup>63</sup> la Bella Otero,<sup>64</sup> Liane de Pougy<sup>65</sup> y Mata Hari<sup>66</sup>) fueron bailarinas empo-

---

58- Me refiero a historiadores de la danza como Paul Bourcier y Jacques Baril, que proponen un panorama supuestamente exhaustivo de quienes ellos consideran los protagonistas de la danza occidental dando por sentado la objetividad de su recorte para la delimitación del campo.

59- Isadora Duncan (1877-1927) fue una idolatrada bailarina estadounidense, considerada la pionera de la “danza libre” de inclinación espiritualista.

60- *Belle époque* es una expresión francesa referida al período comprendido entre 1871 y 1914, en el que el estilo de vida de la burguesía se vio afectado por nuevos hábitos culturales.

61- Loïe Fuller (1862-1928) fue una actriz, bailarina, empresaria, científica e investigadora que desarrolló importantes avances en el campo de los efectos especiales y la iluminación teatral para poder realizar sus hipnóticas performances.

62- Maud Allan (1873-1956) fue una pianista, actriz, bailarina y coreógrafa canadiense conocida por su producción *Visión de Salomé* (1906).

63- Tórtola Valencia (1882-1955) fue una bailarina española, especialista en danzas orientales. Agradezco a Miryam Gallego, alumna que me acercó el siguiente artículo: Cavia Nava, V. “Tórtola Valencia y la renovación de la danza en España”. En: *Cairon*. Revista de Ciencias de la Danza. 2001, 7: 7-27.

64- Agustina del Carmen Otero Iglesias (1868-1965), conocida como la Bella Otero, fue una bailarina, cantante, actriz y cortesana de origen español.

65- Liane de Pougy (1869-1950) fue una escritora, bailarina, cortesana y miembro de la realeza (por sus nupcias con un príncipe rumano) que terminó su vida en un convento.

66- Mata Hari (1876-1917) fue una bailarina y cortesana holandesa declarada culpable de espionaje durante la Primera Guerra Mundial y fusilada por las autoridades francesas.

deradas, atentas a las pulsiones del cuerpo y a las tramas del deseo, quienes, a pesar del éxito obtenido, permanecieron parcialmente al margen de la historiografía de la danza y de la investigación académica. Mientras que Fuller (con su luminosa danza de la serpiente), Allan (con su asombrosa versión de Salomé) y Valencia (con su don para las danzas orientales) lograron mostrar sus composiciones en círculos y escenarios “eruditos”, otras bailarinas adheridas al *boom* orientalista,<sup>67</sup> como Otero, Pougy y Mata Hari, dejaron sus marcas en la literatura y el cine pero raramente fueron mencionadas en la bibliografía específica del campo de la danza.

En el ámbito finisecular burlesco, la insurrección femenina, materializada en la ostentación de la falsa moralidad hegemónica en términos de sexualidad y género, operaba mediante los artificios de las artistas que, en sus provocadoras performances (muchas veces orientados al striptease), asumían provisionalmente el control de lo que el público burgués podía observar, dosificando y conduciendo sádicamente los límites de la fantasía de posesión que alimentan el deseo masculino. Este fenómeno, como indica María Dolores Tena Medialdea, se da en el marco de un desarrollo incipiente del mundo de entretenimiento moderno.

La aparición de espectáculos de cabaret hacia finales del siglo XIX, fenómeno transnacional asociado al desarrollo de la cultura metropolitana, sirvió de canal de expresión para las nuevas identidades urbanas [...]. El cabaret, además de revelar la diversidad implícita en los sistemas dominantes de representación simbólica, permitió una contraproducción de la cultura y el placer donde las bailarinas personificaban una nueva imagen del deseo y la libertad sexual. [...] Los cabarets fueron precursores del entretenimiento de masas en su evolución hacia formas más institucionalizadas y aptas para todos los públicos, el teatro de variedades y, posteriormente, el teatro musical, en los que perdería su carácter disidente.<sup>68</sup>

---

67- “La moda por lo oriental supuso un entusiasmo por lo asiático, lo mediorientista, lo nordafricano, que sería asociado a lo misterioso, lo exótico, lo erótico, desvelado así por los viajeros románticos europeos.” (Tena Medialdea, M. D. “Salománia: la construcción imaginaria de la danza oriental” [artículo en línea]. *Extravío* [revista electrónica de literatura comparada], número 3, Universitat de València. (Recuperado de: <http://www.uv.es/extravio>)

68- Tena Medialdea, D. M. (2010). “La teoría del carnaval y el cabaret oriental”. En: XVIII Simposio de la SELGYC, 2010 de setiembre de 2010.

Esta “nueva imagen del deseo” se enmarca en un tejido urbano y cultural muy complejo, en el que la misoginia propia del ambiente vanguardista,<sup>69</sup> la lucha por la libertad sexual y el sufragio femenino,<sup>70</sup> y la avidez de lucro de la industria del entretenimiento coexisten con una nostalgia romántica inherente a la fuerte presencia de la espiritualidad religiosa y al inmenso interés por la hipnosis, la magia, la alquimia y otras tendencias esotéricas.

A partir de estas contradicciones se produce una fractura entre la producción artística disidente, confinada al mundo del cabaret, y lo que después será considerado el germen de la nueva danza moderna, en la que se impone lo interpretativo, lo trascendente y la imagen de la mujer artista como un ser inspirado. Como consecuencia de esta fisura, la danza de cabaret —espacio del que algunas de las divas modernas harán un esfuerzo por desvincularse— pasa a ocupar un lugar marginal, deliberadamente fuera del canon de la danza institucionalizada.

Estas estrellas de cabaret y referentes de la danza orientalista,<sup>71</sup> a diferencia de la frágil y delicada bailarina de ballet y la bailarina moderna libre y espiritualizada, encarnan una imagen del deseo que no endosa la fragilidad femenina ni neutraliza su condición deseante. Este empoderamiento femenino, muy presente en *Lo grabado*, remite a una producción estética e identitaria que no deja lugar a la victimización, postura en la que resuenan las lecturas de las autoras feministas, como Virginie Despentes, tomadas como referentes literarias para el proceso de creación de la obra.

---

69- La dificultad enfrentada por muchas mujeres artistas para desempeñarse como creadoras en determinados círculos vanguardistas ha sido puesta en evidencia en algunas oportunidades. En el caso del movimiento futurista italiano, una de las mujeres que se destacó en el campo de la performance fue Valentine de Saint-Point (1875-1953), una artista que abrió un debate en torno al género dialogando directamente con Filippo Marinetti (1876-1974) cuyas declaraciones adquirieron tintes misóginos y fascistas. Ver: Bentivoglio, L. “Danza e Futurismo in Italia: 1913-1933” En: Belli, G. & Guzzo Vaccarino, E. (eds.). *La Danza delle Avanguardie* (pp. 139-145).

70- El movimiento sufragista anglosajón, que cobró fuerza en las primeras décadas del siglo xx, se expandió por toda Europa. Aunque el activismo de las sufragistas en Francia no tuvo el mismo empuje, se destacan las acciones impulsadas por las militantes Hubertine Auclert y Madeleine Pelletier.

71- Uso el término *orientalista* porque la danza no estaba exenta de una visión de Oriente en la que se afirma un discurso operativo a los propósitos de la expansión colonial europea, tal como lo propone Edward Said en su libro *Orientalismo*, publicado en 1978.



A propósito de los disparadores que avivaron el proceso, el breve texto de acercamiento al proceso de la obra,<sup>72</sup> escrito por Carolina Silveira, hermosamente titulado “¿Quién está realmente vivo hoy?”, resume muy bien la trama referencial con la que *Lo grabado* se fue cocinando a fuego lento.

Desde la pregunta por la potencia escénica y política de un cuerpo desnudo de mujer, las creadoras se sumergieron en un mar de referencias, comenzando por las provenientes de las artes visuales —en las que varias personas del equipo se han formado— y las artes escénicas, y en un diálogo intenso con la filosofía, la literatura y la sociología, a través de autores que problematizan la noción de género y proponen en un marco biopolítico contemporáneo, como Judith Butler, Peter Pal Pélbart, Silvia Rivera Cusicanqui y Virginie Despentes.

Lejos de pretender escrutar las reflexiones de estos autores en *Lo grabado* (tarea que, a pesar de resultarme interesante, no está entre los objetivos de este texto), hay algo en el marco conceptual que las creadoras han manejado que me lleva a pensar en la potencia de la disidencia como acto de sublevación.

## Movimiento y reposo

Pensadas desde otra perspectiva, las performances de las empoderadas *femmes fatales*, brujas modernas toleradas por sus atributos físicos y su desenvoltura, estimularon otra clase de curiosas reflexiones sobre el desnudo, escritas y publicadas en su mayoría por pensadores y filósofos del sexo masculino, en un linaje académico patriarcal que dejó poco espacio para el análisis del fenómeno desde su propia esfera de producción.

El artículo “Salomé y el cuerpo en gracia del *striptease*”, de Félix Rodríguez, me acercó a algunos textos sobre “la relación entre la desnudez y el deseo sexual” en el auge de lo que se conoce como *saloma-*

---

72- Desde el año 2016, el Ciclo Montevideo Danza publica antes de cada estreno un texto de acercamiento a los procesos creativos de las obras programadas. Los textos están a cargo de la artista, investigadora y docente uruguaya Carolina Silveira.

nía,<sup>73</sup> cuyo éxito rotundo ayudó a popularizar la práctica artística del *striptease*. El texto me informa que Jean-Paul Sartre, al meditar sobre el cuerpo desnudo en situaciones de movimiento y quietud, plantea que lo erótico solo aflora el “cuerpo en reposo” y señala que, en los actos de *striptease* de los cabarets parisinos, el movimiento funciona como una “vestimenta invisible” que convierte a la mujer que baila, aunque esté desnuda, en el “menos carnal” de los seres.

En sintonía con la perspectiva de Sartre, otros escritos discutidos en el artículo sugieren que el cuerpo carnal es solo aquel que se encuentra en estado de quietud (Baudrillard) o que la coreografía “es un ritual que borra la carne” (Barthes). El interés de Barthes por el cuerpo es frecuente en toda su obra, pero es en el libro *Mitologías* donde alude más directamente al desnudo en el marco del *striptease*:

Contrariamente al prejuicio difundido, el baile, que acompaña todo el tiempo el *striptease*, de ninguna manera es un factor erótico. Incluso es posible que sea todo lo contrario: la ondulación suavemente rítmica conjura el miedo a la inmovilidad. No solo otorga al espectáculo la legitimación que ofrece el arte (los bailes del *music hall* siempre son “artísticos”), sino que, y sobre todo, constituye la última clausura, la más eficaz: el baile, hecho de gestos rituales, vistos mil veces, actúa como cosmético de movimientos, oculta la desnudez.

Mientras cito este pasaje de Barthes, cuyos escritos suelen interesarme mucho, lo releo con desconcierto. Agradezco su reconocimiento del arte de cabaret, a diferencia de otros autores, que establecen una distinción prejuiciosa entre lo popular y lo erudito, pero pienso: ¿por qué el adjetivo *artístico* está entre comillas?, ¿por qué alude al temor a la inmovilidad?, y ¿por qué la danza “ocultaría la desnudez”?

La oposición entre movimiento y quietud me interpela. Intuitivamente, sin darle mucha vueltas al asunto, me resuena el recordatorio del colectivo Guerrilla Girls sobre el gran número de mujeres desnudas representadas en los museos (comparado con la baja presencia

---

73- La salomanía es la “moda que a comienzos del siglo xx popularizó las representaciones de la danza de Salomé tanto en teatro como en cine por su reclamo exótico y erótico”. Tena Medialdea, M. D. “Salomanía: la construcción imaginaria de la danza oriental” [artículo en línea]. *Extravío* [revista electrónica de literatura comparada], número 3, Universitat de València. (Recuperado de: <http://www.uv.es/extravio>)

de artistas mujeres que exponen obras de su propia autoría)<sup>74</sup> y me genera sentimientos encontrados sobre las relaciones y las tensiones entre seducción, pasividad y agencia.

## Ver y ser visto

En la obra *Lo grabado en una superficie* tres cuerpos femeninos desnudos se mueven casi sin cesar. Este movimiento constante ejecutado por las bailarinas —aunque no guarda ninguna semejanza estética con la “ondulación suavemente rítmica” (Barthes) de las danzas burlescas— podría ser leído, más allá de la diferencia entre las propuestas, como un factor de desidentificación o una especie de ropaje que evita que el voyerismo se instale. A este recurso se le añade una estrategia de composición espacial indicada por la distancia o la cercanía que las bailarinas establecen con los espectadores situados en las dos plateas que constituyen el dispositivo escénico (una dispuesta en el perímetro de un cuadrado ubicado en el centro del escenario y la otra, más alejada, que mira la acción cómodamente desde arriba, en las butacas de la gradería del teatro), cuya disposición complejiza aun más la ecuación entre lo que se mira y lo que es mirado.

Un interesante testimonio sobre lo experimentado en el perímetro del cuadrado es el de Gabriel Peveroni<sup>75</sup>, uno de los espectadores, quien compartió sus sensaciones en su blog, en una entrada que combina su testimonio con una entrevista que les hizo a las creadoras.

De mis centenares de experiencias como espectador, esta fue una de las más comprometidas, una de las que tuve mayor angustia de mi condición de *voyeur* durante la acción. Estático, quieto, limitados los movimientos, ahogado por la acción, por las luces fuertes, las respiraciones cercanas, la presencia de esos tres cuerpos entregados a una danza explícitamente real, sin concesiones a lo agradable, al buen gusto, a convenciones políticas sobre ser mujer y sobre

74- Guerrilla Girls es un grupo estadounidense de activistas fundado en 1985 con la misión de mostrar la hegemonía blanca y masculina en el mundo del arte. La frase a la que me refiero es la que fue colocada en un cartel en 1989 en frente al Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, en la que las activistas se preguntaban si para entrar a dicho museo las mujeres tenían que estar desnudas.

75- Gabriel Peveroni es un premiado dramaturgo, novelista, periodista y bloguero uruguayo, autor de la trilogía teatral integrada por las obras *Groenlandia*, *Berlín* y *Shanghai*.

las buenas-maneras-burguesas-patriarcales de la seducción. Parece haberse trabajado, y duro, en la destrucción de todas estas convenciones, hacia una desnudez máxima, animalesca y profunda: el cuerpo sin ropa y sin condicionamientos, entregado a un discurso político de “ser” en el sentido real: cuerpo como fisicalidad, cuerpo como materia.

La cercanía extrema entre las bailarinas y el público sentado en este perímetro produce una visible contrariedad. Muchos de los espectadores que están allí intentan acompañar el desarrollo dramático con la mirada, pero su curiosidad natural se contrapone a un notorio recelo de intimidar a las performers, cuyos cuerpos desnudos se estremecen ahí, a pocos centímetros, exhalando olores y fluidos. Por otro lado, los que miran desde lo alto parecen percibir y evaluar con un relativo distanciamiento cómo estas tensiones aportan elementos para sentir las heridas abiertas por la pieza. Anto Rodríguez<sup>76</sup> describe las vicisitudes de esa cercanía:

*Lo grabado en una superficie es una puesta en escena [...] que pone en conflicto, por largos momentos, la mirada/punto de vista del espectador. Es una obra que no se mira, que está hecha para ser experimentada, y que se coloca en las antípodas del espectador pasivo que se deja “llenar” por un contenido. Aunque se vea obligado a permanecer estático, la incomodidad del espectador es máxima. [...] Las miradas de los espectadores se cruzan, se espían, zigzaguean. Se vino a mirar, pero mirar y ser mirado se vuelve acaso insoportable. Y también escuchar, porque al cerrar los ojos o evadirse, y también por proximidad, se potencia la fisicalidad sonora de las respiraciones, todo tipo de quejidos y finalmente en los varios minutos de un trío de tambores sin ninguna voluntad de narración.*

Si bien es notorio que el dispositivo escénico y los recursos dramáticos inhiben la imagen objetualizada del cuerpo femenino a través de una composición que no remite a los códigos conocidos asociados al desnudo, hay algo en el modo animalesco de moverse que me hace pensar no solo en la potencia del devenir animal, tal como la plantean Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Mil mesetas*,

---

76- Anto Rodríguez es un investigador y artista asturiano vinculado al área de las artes escénicas contemporáneas.

sino también en la apuesta compositiva de urgir esta dinámica para “poner el cuerpo”.

Siendo una espectadora que acompaña de cerca el trabajo de distintos coreógrafos en temporadas locales y festivales de la región, me vengo preguntando si este modo de poner el cuerpo (al que alguna vez he llamado sarcásticamente *secuencia del jadeo*) no es un tipo de *déjà vu* con tintes estratégicos para instituir una distribución de lo sensible a través de la (auto)afirmación de una comunidad artística que insiste en desplazar la “representación”. Siguiendo mi intuición sobre esta cuestión, me interesa pensar en la reincidencia de esta estrategia dramaturgica y su modo (no intencional) de alimentar una conceptualización estereotipada de la representación que incluye al cuerpo desnudo promoviendo un perfil subyacente al consenso sobre lo que la “danza contemporánea” envuelve. Esta contradicción, entrañada en esa voluntad de evadir la representación circunscribiendo modos privilegiados de “poner el cuerpo” que supuestamente la exceden, parece atentar contra la propia idea de danza contemporánea a la que supuestamente aspiramos, cuyas pautas compositivas, en teoría, no estarían sujetas a ningún juicio *a priori*.

En el marco de la danza contemporánea, como observa acertadamente José Sánchez, la representación se ha convertido en algo nocivo, cristalizado, en un cadáver opresor que no es capaz de encarnar en absoluto la energía del cuerpo y de los procesos vitales:

En las últimas décadas, muchos artistas trataron de abandonar la representación para simplemente presentar sus obras o presentarse a sí mismos. Consideraban que la representación les condenaba a la falsedad y que las mediaciones temporal, física y simbólica les alejaban de la posibilidad de una comunicación sincera tanto como de una experiencia auténtica en la práctica artística. Por otra parte, la representación implica siempre cierta exclusividad: generalmente, hay alguien que representa y alguien que observa la representación. Y esta exclusividad sería coherente con una lógica económica basada en la acumulación, muy diferente a la lógica del don, propia del modelo presentacional. En contraste con estos modos, lo que se buscaría sería una cierta inmediatez y una cierta horizontalidad en la relaciones, basadas en la modestia de los interlocutores: uno presenta lo que tiene o expresa lo que siente, no intenta fingir ser otra cosa ni que su representación valga más que la de los otros. Pero ¿realmente la representación va ligada a

la inexperiencia, a la distancia y a la soberbia? ¿No cabría pensar modos de representación igualmente basados en el intercambio? Cuando hablamos de “presencia”, ¿no queremos más bien decir compromiso, implicación, y no literalmente “presencia”? Por otra parte, como ya ha quedado claro, “re-presencia” es una palabra camaleónica: ¿cuál de las pieles del camaleón resulta problemática? ¿Es el camaleón mismo el problema o es más bien la luz que se proyecta artificialmente sobre el camaleón en cautiverio lo que provoca la intolerancia?

Llevado al caso de la danza contemporánea, lo que propone Sánchez podría asociarse al imperativo utópico por una presencia no mediada. Recalco el componente utópico de esta proposición porque es sabido que los cuerpos, más allá de sus propósitos estéticos, están inmersos en esquemas de representación y cargan consigo varios signos legibles. Asimismo, en la batalla que traban los cuerpos por acceder algo más real, la coreografía parece esforzarse por desfigurar las características que la identifican como tal.

El simulacro coreográfico que persigue el “devenir animal”, que, en mi opinión, podría identificarse en la frecuentada táctica dramática del “jadeo”, podría leerse como una tentativa de desfiguración a través de la cual la coreografía insistiría ingenuamente en dejar de ser signo sin darse cuenta de que, para abandonar “el organismo” (en los términos que lo trazan Deleuze y Guattari en la meseta “¿Cómo crearse un cuerpo sin órganos?”), no basta con una operación que pueda programarse como quien coloca una alarma en el despertador. Y no puede ser así porque no es *Cronos* quien tutela las intensidades, sino *Aion*, el tiempo de la poesía y el pensamiento, que no atiende a ninguna otra lógica que no sea la de la sensación.

Afortunadamente hay otras vías de acceso a lo que Deleuze y Guattari conciben como el plano de la inmanencia y, a veces, atravesamos procesos nómadas en los que los flujos de intensidades se multiplican de maneras insospechadas. Lo único incontestable es que no existe una receta.

A propósito de este rechazo tenaz a la representación, quizás sea la hora de preguntarse si el hecho de hallar un “enemigo” hace realmente más fácil el embate diario con nuestra condición ambivalente, que nos hace a la vez deseantes y parlantes. Creer que la potencia

de la escena teatral depende de la resolución de esa contradicción a través de un gesto compositivo intencional parece carecer de sentido.

## ¿Desnudos neutros?

La danza contemporánea está teórica e históricamente asociada a las acciones del grupo Judson Dance Theater, colectivo artístico estadounidense muy afectado por inquietudes filosóficas y estéticas que resonaron en los años sesenta en Nueva York, cuyos planteos cuestionaron los cuerpos desmedidamente expresivos y entrenados asociados a las propuestas de maestros como Martha Graham<sup>77</sup> y José Limón<sup>78</sup>.

La reducción minimalista y la síntesis conceptual que caracterizaron este viraje estético, cuyas consecuencias para el quehacer dancístico seguimos procesando, vinieron de la mano de una notoria deserotización, paradójicamente necesaria (por deshacer el lazo entre el exhibicionismo y el cuerpo desnudo) y, al mismo tiempo, discutible (por proponer un abordaje del cuerpo discursivamente neutral). No es casual que una de las prescripciones más recordadas del famoso *Manifiesto del no*,<sup>79</sup> escrito en 1965 por Yvonne Rainer, sea precisamente “no a la seducción” y que defienda una cualidad de movimiento y acción incorporada a la consigna del “movimiento como tarea” (*task performance*), cuyo efecto se materializó en la demanda de un tipo de intérprete que fuera un agente neutral (*neutral doer*).

---

77- Martha Graham (1894-1991) fue una bailarina y coreógrafa estadounidense de danza moderna de destacada trayectoria que sistematizó una de las técnicas más reconocidas y practicadas en siglo xx.

78- José Arcadio Limón (1908-1972) fue un bailarín y coreógrafo mexicano (radicado en Estados Unidos) cuya técnica, elaborada junto a su mentora Doris Humphrey, fue muy difundida y practicada a partir de la década de cuarenta.

79- El *Manifiesto del no* fue escrito en 1965 por Yvonne Rainer, una de las artistas involucradas en el colectivo neoyorquino Judson Dance Theater, cuyo abordaje de la composición coreográfica se ha vuelto un marco indiscutible para la historiografía de la danza. Se trata de un escrito en el que la artista, motivada por sus críticas a la danza moderna estadounidense y por el cuestionamiento del abordaje dualista del placer — identificado en la relación voyeurística y exhibicionista que se establece entre los bailarines y la audiencia—, propone alternativas para cada una de las características que la perturban. Años más tarde, Rainer lamentó la reducción de su obra al carácter paradigmático que la crítica le atribuyó a ese trabajo. En: “Artist Oral History Initiative: Yvonne Rainer”. (Recuperado de: <https://www.moma.org/embed/videos/210/1090>)

La amplia difusión de estos potentes planteos en el mundo fue dando lugar a un estilo coreográfico celebrado por varios referentes de las sucesivas generaciones de bailarines y coreógrafos que alentaron el desarrollo de una actitud “impersonal” y un desinterés por entablar un contacto más directo con la mirada del otro, que paulatinamente se fue cristianizando como una marca forzada de adhesión ciega a la “contemporaneidad” en el campo de la danza.

Lo que parece no ser considerado cuando estas sentencias se cristalizan en una forma es el diálogo directo de la reflexión de Rainer con las experiencias llevadas a cabo por los escultores minimalistas en la década del sesenta. Años más tarde los intereses de Rainer toman otros rumbos y la propia artista se cuestiona sobre la actualidad del documento. En este sentido, cabe resaltar la revisión de estas prescripciones en la obra *Manifesto reconsidered*, exhibida en 2008 en la Serpentine Gallery, en Londres, en la que Rainer reconoce que la seducción es “inevitable” y, en vez de negar la representación, irónicamente propone “evitarla en la medida de lo posible”.

Sin la intención de debilitar la influencia de la danza posmoderna en nuestros días (ya que es, e intuyo que seguirá siendo, una referencia ineludible para la práctica artística), me arriesgaría a decir que, en vez de aferrarnos a la afán por lo neutral que heredamos del emblemático Trio A<sup>80</sup> —trabajo de Rainer que tuvo una inmensa repercusión en el imaginario contemporáneo—, deberíamos rescatar el abordaje del espectador (o del lector) que tanto inspiró a los artistas posmodernos del colectivo Judson Church cuya plataforma conceptual y cuyo desafío al pensamiento pueden leerse en los ensayos de Susan Sontag reunidos en la publicación llamada *Contra la interpretación*.

Entre los pensamientos que Sontag plantea en este libro, quizás el de mayor empuje sea el que sugiere que el lector no interpreta, sino que experimenta la obra. No hay nada que decodificar porque el exceso de interpretación sofoca la experimentación sensible. Y esto no tiene nada que ver con consignas de participación deliberadamente inducidas. En una aparente pasividad, como observa Anto Rodríguez (dialogando directamente con Jacques Rancière) en sus escritos sobre *Lo grabado*, el público no cesa de experimentar.

---

80- “Trio A” es una secuencia emblemática de la obra *The Mind Is a Muscle*, creada por Rainer en 1966.



Rancière dudaba en *El espectador emancipado* de si la única manera de alcanzar el empoderamiento del espectador fuera de la pasividad de la butaca era con prácticas escénicas no convencionales, no a la italiana, happenings y demás. Se lo preguntaba capciosamente, porque su idea apuntaba a que, incluso sentado y solo moviendo los ojos, el público podía emanciparse (de la identificación, de la lectura, etcétera). En Lo grabado en una superficie los espectadores estábamos sentados y, sin embargo, nuestros cuerpos estaban absolutamente implicados, excitados y atravesados por lo que sucedía en las tablas. Los cuerpos de ellas estaban muy cerca de los nuestros, nuestro espacio comfortable de la mirada era invadido por su carne, por su temblor, por su sudor.

## Concibiendo otros espacios deseantes

Si lo coreográfico desplaza el factor erótico del desnudo artístico, como lo sugiere Barthes, ¿qué sucede con nuestra condición deseante en tanto coparticipantes de una experiencia en donde la desnudez es clave? Una de mis hipótesis, que quizás podría ratificarse en las cada vez más numerosas experiencias que desmantelan el dispositivo escénico (donde se prioriza el campo visual) o incluso en ciertos trabajos que abdican de la presencia del cuerpo propiamente dicho en escena (como sucedió en *Socavón*) es que lo erótico se disipa en la órbita de una corporeidad sin rostro, donde el deseo se vuelve pura sensación.

*Socavón* se constituía como una invitación a percibir lo deseante en un marco de límites imprecisos que no se asentaba en ningún hábito o rutina disciplinara predeterminada a través de, como lo sugería el breve escrito que se distribuyó en la apertura del proceso, un trabajo que se señalaba a sí mismo como un proceso de experimentación.

*Socavón* es una obra-instalación, es un hueco deseante, es habitar un orificio propio en los otros y con los otros. Es una experiencia visceral, hormonal, una duración que se desparrama y choca contra los bordes de la piel. Es experimentación de formatos, es materializar sensaciones, afectarnos en la carne, chorrear el encuentro.

Una de las determinaciones que se tomaron en esta instancia fue que no hubiera “cuerpos en escena”. Prescindiendo de esa presencia, se

trabajó en la elaboración de dos camadas poéticas paralelas, una que buceaba en la materia sonora y otra que lo hacía en la materia visual, que se combinaban en cuatro sesiones de experimentación abiertas al público.<sup>81</sup>

Para mí, uno de los aspectos más interesantes de *Socavón* fue que se permitiera la libertad de funcionar como un dispositivo híbrido, en el que lo instalativo también tuviera algo de evento escénico. Fue precisamente en los márgenes de las categorías artísticas, en el desplazamiento de las convenciones que interrumpen los flujos de sentido, en ese desgobierno de las hábitos instituidos que circunscriben el pacto ficcional donde pulsó una coreografía deseante que poéticamente insistía en deshacer el rostro y los símbolos unívocos, materializándose en mil relaciones en las que ya no importan ni las disciplinas ni los cánones estéticos.

Aunque fue muy interesante hacer la prueba de quitarle el protagonismo al cuerpo, no creo que sea necesario evitar la presencia del cuerpo para que la desaparición del rostro se produzca. De hecho, algo potente me pasó cuando vi la versión a dúo de *Lo grabado en una superficie* en el Festival Internacional de Danza del Uruguay (FIDCU) en 2019, en el Instituto Nacional de Artes Escénicas, ya que sentí que algo cambió.

En esa oportunidad, la obra me pareció mucho más viva, no solo por el nuevo dispositivo escénico (que ahora solo se restringía al cuadrilátero, suprimiéndose la segunda platea que miraba desde lo alto), sino también porque todas las transiciones coreográficas se desdibujaron. Todo lo que me había resultado “impuesto” en la sala Zavala Muniz (ese estriaje que en los ensayos llamamos *la marca*) pasó inadvertido y todo lo que antes había calificado como deserotizado se había desvanecido. Las singularidades de ese evento, que tuvo lugar una noche de otoño en el casco viejo de la ciudad, están deliciosamente narradas por Anto Rodríguez, a quien, sin temor al desacato académico, le paso la palabra:

---

81- Estas aperturas ocurrieron los días 1 y 2 de junio de 2019 en GEN-Espacio de Artes y Ciencias, en Montevideo.

Los espectadores nos sentamos en cuatro frentes mirando hacia el gran espacio vacío del centro. Los últimos en llegar se quedaron de pie, detrás de las sillas. La luz se apagó. Una tira de led verde lejana iluminó suavemente el suelo de madera y nuestras siluetas, que con el paso de los minutos en silencio se fueron haciendo más claras. De pronto, dos cuerpos irrumpieron a nuestras espaldas, juntos, jadeando y golpeándose, chocando con las sillas, las paredes, los cuerpos que se encontraban por el camino y el suelo. Quienes estábamos lejos de la puerta solo veíamos los cuerpos de los espectadores, que reaccionaban con los impactos o trataban de separarse o poner fuerza para no moverse. Cuando se fueron acercando a nosotros, reconocimos dos cuerpos de mujer desnudos; parecía que sus rostros estaban en trance. Su manera de chocar no era realmente violenta, no hacían daño cuando caían contra nuestras piernas o las butacas; era más bien torpe, pesada, viscosa. Y ruidosa. Todo el tiempo escuchábamos sus jadeos, las palmadas de sus manos contra sus cuerpos o los objetos. La tira de led verde se apagó y se encendió inmediatamente una blanca. Empezamos a ver un poco mejor esos cuerpos, que ahora recorrían el centro dibujando trayectorias poco claras. Yendo y viniendo de un lado para otro, en esa especie de balbuceo ritual, de pelvis, barrigas y rodillas en constante balanceo. Sus cuerpos desnudos sudaban, sus bocas babeaban. Mucho tiempo después los cuerpos se detuvieron juntos delante de dos espectadores, muy cerca de ellos. Quienes estábamos en frente veíamos las espaldas y los culos de las bailarinas, y las caras de los espectadores que las tenían delante. Los glúteos se empezaban a agitar en una suerte de samba eterna. Las carnes y las pieles se agitaban: cuerpos que respiran, transpiran y huelen. Los focos de la sala se encendieron y ellas permanecieron en ese movimiento. Tiempo después, en el centro del escenario, los dos cuerpos empezaron a confundirse en uno solo. El cuerpo de una tocaba y se desparramaba en el cuerpo de la otra, y así, hechas una masa, se iban desplazando por el suelo de madera. Sus bocas hacían pederretas, sus caras se mezclaban entre la carne y la respiración del cuerpo de una continuaba en la respiración del cuerpo de la otra. Después de un tiempo en este desparramarse y amasamiento, las bailarinas se levantaron y se colocaron en una esquina del cuadrilátero del público. Agarraron dos tambores grandes y comenzaron a percutirlos con mucha fuerza. Primero en una de las esquinas, luego en el centro. Se apagó la luz. Siguieron sonando los tambores.

Ese mismo día también estaba en la platea Javier Rey,<sup>82</sup> quien, como Anto Rodríguez, salió de *Lo grabado* elaborando una serie de pensamientos, que considero muy interesantes. Para él, hubo un momento puntual en el que algo se movió. En el texto que escribió en su blog algunas semanas después, establece como punto de partida para su reflexión, en un diálogo directo con Clarissa Alcántara y David Lapoujade,<sup>83</sup> una correspondencia entre los cuerpos de las bailarinas y la figura del “cuerpo que no aguanta más”, e insiste en la ruina del fetiche cuando lo racional pierde su punto de anclaje.

El punto luminoso para mí fue cuando sentí-pensé: “Esos cuerpos no están ahí para mí”. Esos cuerpos abiertos, desnudos, plegados, agujereados eran todos ellos y estaban ahí haciendo lo que esos cuerpos tenían que hacer. Lo que hace un cuerpo. Lo que puede un cuerpo. ¿Cómo llegar a esa obviedad? Era lo que para mí no era tan obvio. Porque lo que no era obvio es cómo llegaba a naturalizar en primera instancia la idea de que un cuerpo, si está desnudo, si está entregado al espacio, si está en la plena intimidad, entonces es para mí. [...] La contención, la tensión, los choques, el desplazamiento frenético dando paso a la detención, al afecto puro, a la vibración loca, al goce masturbatorio, a las expresiones no rostrificadas, a la incomodidad erótica de un público demasiado cercano a lo velado, que da paso a la apertura, al alivio, a la danza, a lo develado, a lo que un cuerpo hace porque puede, sin importar ya nada, porque ya no hay nada que esconder, ya no existe esa acción secundaria (pero primaria por intencional) de seguir velando lo velado. [...] Solo los cuerpos que no aguantan más estriarse entre lo que se puede develar y lo que hay que vedar rompen con lo posible de un mundo racional. Y en otra dimensión mi mirada, que ante la violencia de conservar la lógica y descartar la racionalidad [...] se sumerge en la simple tarea de disfrutar de cuerpos que hacen lo que tienen que hacer, cuerpos completos, ni castrados ni fragmentados, cuerpos singulares, potentes, que habitan intensamente toda su superficie y que nada de todo eso sucede para mí. Ya no hay fetiche, ya no hay apropiación, devienen singularidades com-

---

82- Javier Rey es psicólogo, editor, investigador y autor del libro *Modos De Vida y Acontecimiento* (2016) publicado por Editorial Azafrán.

83- Javier Rey inaugura su reflexión con un pasaje del libro *Corpo-a-lingua*, de la escritora, performer y esquizoanalista brasileña Clarissa Alcántara, cuya reflexión, a su vez, parecería estar dialogando con el ensayo *Un cuerpo que no aguanta más*, del filósofo francés David Lapoujade.

poniendo singularidades, disonancias, frecuencias virtuales cuasi actuales [...] en una incomodidad no resoluble inmediatamente. [...] En definitiva, aquello de “es mejor insinuar que mostrar” no solamente es una boludez, sino que construye un modo, el modo del deseo de lo que falta, el modo de lo que falta como lo velado, el modo de lo velado como lo cosificado, el modo de lo cosificado como el otro, el modo del otro como lo fragmentado. [...] Solo cuando no hubo nada que buscar, solo cuando lo velado dejó de estarlo, pude sentir que los cuerpos no están para mí y solo ahí sentí, casi como en un destello, que entré en relación (lo simbólico había caído).

### Más cuerpo, más escritura

Desconozco por qué la obra se llama *Lo grabado en una superficie*. Nunca se lo pregunté a sus creadoras, pero hay algo en el título que me invita a pensar. El título me hace pensar que los afectos y el pasaje del tiempo dejan marcas en el cuerpo, que las lecturas y las danzas siempre dejan vestigios, que los rituales mortuorios dejan nombres e historias grabados en la piedra, que las gestaciones y los partos dejan marcas en la piel. Sabemos que la ciencia, la política y las técnicas se imprimen en los cuerpos, aunque no queramos atesorar sus efectos en nuestros archivos personales.

Del costado incompleto, despótico y represor del lenguaje, probablemente ya estamos a la par. De hecho, estamos agotados de cargar ese fardo. Basta leer esporádicamente las noticias para advertir las consecuencias históricas y sociales de los momentos en los que la palabra se vuelve decreto y los efectos que esas operaciones de fijación de significado tienen sobre los cuerpos. Esa es la clase de representación que, valga la redundancia, no nos representa. Y, sin embargo, amarrarla al lenguaje sin más sería una gran ingratitud. Porque la experiencia de la escritura también es un conjuro en aquellos procesos que la transforman en un espacio de producción. Y esto pasa cada vez que la sensibilidad nos introduce en el amago de la poesía (o como quiera llamársele), cuando esa descomunal dimensión deseante rechaza las tipologías y se ríe de los juicios académicos. Esta poesía, que anima ciertos textos, como nota Jacques Derrida, guarda “un secreto inaccesible, para el que ninguna demostración será adecuada”.

La relación entre el cuerpo y la escritura me interesa desde hace mucho tiempo, porque sospecho que en esa relación hay algo potente, extraño y elástico. Me gusta que sea una relación difícil que puede ser obvia, turbia, literal, lúdica o enredada. Que sea todo eso me parece potente y desafiador. Parecería necesario intuir-la, cuidarla, sopesarla en toda su materialidad, convocarla sin prisa para darle densidad a la experiencia y anidarla en sus espacios de emergencia. Sembrar preguntas, habitar heridas, arrojarse al socavón, bucear en esos paisajes yermos, para afirmarnos, como exhorta Hélène Cixous, como mujeres deseantes:

Escribir, acto que no solo “realizará” la relación des-censurada de la mujer con su sexualidad, con su ser-mujer, devolviéndole el acceso a sus propias fuerzas, sino que le restituirá sus bienes, sus placeres, sus órganos, sus inmensos territorios corporales cerrados y precintados; que la liberará de la estructura supramosaica en la que siempre le reservaban el eterno papel de culpable (culpable de todo, hiciera lo que hiciera: culpable de tener deseos, de no tenerlos; de ser frígida, de ser “demasiado” caliente; de no ser las dos cosas a la vez; de ser demasiado madre y no lo suficiente; de tener hijos y de no tenerlos; de amamantarlos y de no amamantarlos...). Escríbete: es necesario que tu cuerpo se deje oír.

Quizás, la fuerza de *Lo grabado en una superficie* radique justamente en esa posibilidad de habilitar que los cuerpos se dejen oír, instaurando una escucha compartida que no propone una lectura unívoca sobre el deseo, ni sobre la mujer, ni sobre el desnudo —espacios que, por suerte, seguirán siendo siempre lugares de experimentación—, sino para acercarnos a esas dimensiones del cuerpo y la escritura que solo se mueven cuando algo nos afecta o nos fuerza a pensar.

## Bibliografía citada

- BARTHES, R. (1999). *Mitologías*. Siglo XXI.
- CIXOUS, H. (1995). *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura* (Vol. 88). Anthropos Editorial.
- DERRIDA, J. (2016). “A verdade ofensiva ou o corpo-a-corpo das línguas”: Entrevista com Jacques Derrida, realizada por Évelyne Grossman em 12 de dezembro de 2003. *Especiaria: Cadernos de Ciências Humanas*, 10 (17), 305-329.
- PEVERONI, G. (2019). “El cuerpo en cuestión”. Recuperado de: <http://laculpalativomanuchao.blogspot.com/2018/11/el-cuerpo-en-cuestion.html>
- RAINER, Y. “No Manifesto” (1965) & “Manifesto reconsidered” (2008) Serpentine Gallery, Londres. Recuperado de: <https://hokutokodama.tumblr.com/post/144266061053/yvonne-rainer-revisited-her-no-manifesto-in-2008>
- REY, J. (2019). “Lo grabado en una superficie (o sobre los cuerpos que no aguantan más)”. Recuperado de: <https://clinicaenacontecimiento.wordpress.com/2019/05/20/lo-grabado-en-una-superficie-o-sobre-los-cuerpos-que-no-aguantan-mas/>
- RODRÍGUEZ, A. (2019). “Lo Grabado en una superficie de Tamara Gómez, Natalia Viroga y Vera Garat”. Recuperado de: <http://www.tea-tron.com/antorodriguez/blog/2019/05/22/lo-grabado-en-una-superficie-de-tamara-gomez-natalia-viroga-y-vera-garat/>
- RODRÍGUEZ, F. R. (2014, October). “Salomé y el cuerpo en gracia del striptease”. En: *Culturas de la seducción* (pp. 25-31). Ediciones Universidad de Salamanca.
- SÁNCHEZ, J. (2017). *Cuerpos ajenos*. Segovia: Ediciones La una Rota.
- SILVEIRA, C. (2019). “¿Quién está realmente vivo hoy?” Texto de Acercamiento al Proceso creativo de *Lo grabado en una superficie* (Dir. Vera Garat, Tamara Gómez y Natalia Viroga) Recuperado de: <https://ciclo-montevideodanza.com/?p=866>
- TENA MEDIALDEA, Dolores, M. (2010). “La teoría del carnaval y el cabaret oriental”. En: XVIII Simposio de la SELGYC, 2010/09/10.
- TENA MEDIALDEA, M. D. “Salomanía: la construcción imaginaria de la danza oriental” [artículo en línea]. *Extravío* [revista electrónica de literatura comparada], número 3, Universitat de València. (Recuperado de: <http://www.uv.es/extravio>)

LUCÍA YÁÑEZ (Montevideo) es artista, investigadora y docente. Realizó su formación en artes escénicas en Montevideo, Río de Janeiro y San Pablo. Es doctora en Historia (Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro), magíster y licenciada en Artes Escénicas (Universidade Federal do Estado de Rio de Janeiro/UNIRIO). En 2008 recibió una beca Capes-Daad para profundizar su investigación en torno al cuerpo y la escritura en la coreografía contemporánea en Alemania. En 2015 se integró al cuerpo docente de la Escuela Nacional de Danza del SODRE (división Contemporánea) y en 2018 al equipo de la Licenciatura en Danza (IENBA/Udelar). Participó como asistente dramática y colaboradora artística en proyectos dirigidos por Leticia Falkin, Natalia Viroga, Vera Garat, Tamara Gómez, Santiago Tricot, Carolina Silveira, Paula Giuria, Ayara Hernández Holz y Félix Marchand. En 2016, junto con Natalia Burgueño y Carolina Silveira, desarrolló el proyecto *Teorías imaginarias* (ganador de FCC del MEC) y dirigió, junto con Paula Giuria, la obra *Al Alimón* en el marco de la convocatoria Microescena del CCE, posteriormente seleccionado para la octava edición del Ciclo Montevideo Danza y el Festival Internacional de Danza Contemporánea de Uruguay (FIDCU). En 2018 participó del proyecto *Danzografías*, coordinado por Carolina Silveira, y en 2019 realizó un proyecto de creación en residencia en San Pablo en el marco del convenio PAR/Geopoéticas do Sul.



## PERFORMANCE, ARTE Y CULTURA JUVENIL EN LOS OCHENTA EN MONTEVIDEO

Elisa Pérez Buchelli

Los ochenta fueron años de transformaciones significativas en los planos político y cultural de proyección global. A nivel internacional, esa década pautó el fin de ciclos históricos de gran relevancia, entre ellos, el último tramo y la clausura de la Guerra Fría, paralelamente a la caída de regímenes comunistas de varios países del bloque a fines de esos años y comienzos de los noventa, una devaluación de los “grandes relatos” de la modernidad y la emergencia, aún incipiente, de sensibilidades posmodernas.

En Uruguay, esta década estuvo atravesada estructuralmente por la transición de la dictadura a la democracia, a través de dos períodos. Su primer lustro se desarrolló en el último tramo de la dictadura militar (1973-1985) y estuvo marcado por movilizaciones populares por la derrota del régimen, junto con las negociaciones que algunos dirigentes políticos pudieron realizar para concretar la salida de la dictadura. Por su parte, la segunda mitad de los ochenta fue un quinquenio que se inició con la recuperación democrática institucional, en el cual tuvo que construirse y consolidarse la nueva democracia, aun manteniendo algunas cuentas pendientes con el período de la dictadura, en particular, la situación de los derechos humanos: la amnistía para los presos políticos y el juzgamiento de militares y civiles involucrados en los crímenes de lesa humanidad. (Demasi, Rico y Rossal, 2004: 8)

En los ochenta emergió en la esfera pública montevideana una nueva generación de jóvenes (nacidos fundamentalmente en los sesenta y que habían crecido durante la dictadura), que protagonizó en esta década nuevas transformaciones a través de su participación, progresivamente activa, en movimientos estudiantiles, sociales, culturales y artísticos, y, desde su lugar, contribuyó a la construcción democrática.

Hacia mediados de la década, con la recuperación democrática, la reorganización de las actividades de los partidos, la liberación de

los presos políticos, el retorno de los exiliados, el funcionamiento normalizado de los medios masivos de comunicación y la nueva institucionalidad del país, el paisaje ciudadano acompañó un sentir colectivo de apropiación democrática, para el que volver a encontrarse y expresarse en el espacio público fueron instancias de gran significación. Desde las manifestaciones estudiantiles de la “primavera democrática” hasta el acto por las libertades sin exclusiones, realizado en el Obelisco en noviembre de 1983, o el acto del primero de mayo de 1984, entre otros, todos ellos constituyeron espacios de expresión democrática a través de la participación popular.

Los jóvenes de los ochenta incidieron en las manifestaciones en el espacio público y compartieron ámbitos de participación ciudadana con personas de las generaciones anteriores que durante la recuperación democrática ocuparon, asimismo, ámbitos destacados de intervención pública: desde los dirigentes de los partidos, que, cada uno a su modo, construyeron la nueva democracia, hasta artistas e intelectuales de intensa actividad en los sesenta, algunos de ellos vinculados a la llamada *generación del 45* o *generación crítica*. De este modo, una articulación de generaciones actualizó el panorama político y cultural a comienzos de los ochenta en Uruguay, interacción que no estuvo exenta de tensiones y disputas.

En este sentido, es interesante preguntarse sobre las rupturas entre la época de los sesenta y la de los ochenta, teniendo en cuenta la profunda fractura que causó en el tejido social la dictadura, a partir de la experiencia del terror y la represión a través de mecanismos de terrorismo de Estado, basados en asesinatos, desapariciones, confinamientos, prácticas sistemáticas de tortura, censura, miedo y activación de formas autoritarias de control y disciplinamiento de toda la sociedad.

En el plano cultural, los ochenta pautaron progresivamente un nuevo panorama estético y nuevos consumos culturales, a través de las transformaciones tecnológicas que comenzaron a hacerse visibles en la época, como la aparición en el mercado de los computadores portátiles, nuevas estrategias y modos de fomento del consumo de bienes y servicios a partir de la inauguración del primer *shopping center* en Montevideo, en 1986 (considerado el primero del Río de la Plata), hasta tendencias innovadoras impulsadas por las nuevas generaciones en el terreno de la música.

En estos años hubo un amplio desarrollo de bandas nacionales de rock: Los Estómagos, Traidores, Los Tontos, La Tabaré, El Cuarteto de Nos —antes, el Dúo de Nos—, entre otras (algunas de las cuales incursionaron en el punk rock),<sup>84</sup> paralelamente a una actualización de la música popular uruguaya, de la mano de artistas como Fernando Cabrera o grupos de mujeres músicas, como Travesía o Las Tres. Entre los formatos más novedosos de la época podrían mencionarse las articulaciones entre murga y rock, como las impulsadas por Jaime Roos. Estos paisajes sonoros fueron acompañados por nuevos formatos y soportes de difusión de la música: desde los casetes hasta los videoclips, transmitidos por televisión.

Otra de las características más significativas de esta década fue la reconfiguración del lugar del cuerpo. Cuerpos que se recortaban entonces tal vez con mayor nitidez en su individualidad, respecto de las construcciones corporales de los años sesenta, en las que la individuación tenía un cercano horizonte colectivo, comunitario, revolucionario. Pero también corporalidades diferentes de los cuerpos disciplinados, conservadores, normativos y autoritarios, que aspiraba modelar la dictadura.

Las corporalidades posdictadura interpelaron un cuerpo polisémico, dialéctico, disruptivo, en el que se hacían visibles las ausencias, las desapariciones y el terror encarnado. Paralelamente, podían experimentarse cuerpos recuperados, retornados, reivindicados, expresivos, vitales, más conscientes de su materialidad y sus politicidades, a través de la vivencia de algunos acontecimientos que habilitaron estas experiencias: entre ellos, la liberación de los presos políticos, el regreso de los exiliados, los ejercicios democráticos, las manifestaciones populares, la recuperación de las expresiones en el espacio público. Asimismo, se hicieron progresivamente más visibles las expresiones de los cuerpos no binarios y las sexualidades disidentes no heteronormativas, que enfrentaron muchas hostilidades en la nueva democracia. (Sempol, 2013)

En este entorno de reorganización democrática en lo político y lo micropolítico, coaguló, asimismo, una nueva etapa del feminismo, la cual buscó contribuir al debate sobre la consolidación de la nueva

---

84- Sobre un estudio del rock en los ochenta, véase: Delgado, L. (2014). “El rock son los padres: cultura juvenil en los ochenta montevideanos”. En Delgado, L. (ed.). *Cuadernos de Historia 13: Cultura y comunicación en los ochenta* (pp. 115-132). Montevideo: Biblioteca Nacional.

democracia articulando enfáticamente lo personal con lo político. (Di Giorgi, 2018)

Con respecto al campo cultural y artístico, luego del profundo repliegue que tuvo lugar a partir de los primeros años de la dictadura, hacia fines de los setenta y, particularmente, en el primer tramo de los ochenta, junto con el panorama de lucha popular y resistencia a la dictadura, las políticas culturales de la dictadura y sus prácticas conservadoras y autoritarias pudieron ser más explícitamente contestadas desde distintos frentes de enunciación.

En este contexto, en los ochenta en Montevideo la performance artística tuvo un importante lugar en el espacio público a través de las realizaciones de artistas provenientes de la danza moderna y contemporánea, las artes visuales y las letras. Desde la realización de prácticas performativas en distintos paisajes ciudadanos, fueran artísticos o extraartísticos, creadores y activistas de distintas generaciones buscaron activar a los espectadores a través de nuevas lecturas y elaboraciones sobre el acontecer político y cultural del momento.

En este texto abordaremos de modo panorámico algunas realizaciones de performances coordinadas por mujeres artistas durante el primer tramo de los años ochenta en espacios públicos de la ciudad: la performance *Entrevista*, dirigida por Mercedes Sayagués, las coreografías del grupo de danza cooperativo Babinka y la performance *Sal-si-puedes*, de Nelbia Romero. También realizaremos una mirada sobre el film *Mamá era punk*, dirigido por Guillermo Casanova, junto con el Centro de Medios Audiovisuales (CEMA), que condensa y construye icónicamente una mirada sobre el panorama del arte y la cultura juvenil de los ochenta en Montevideo. En todos los casos, las prácticas artísticas y las obras consideradas contribuyen a reponer apenas una parte del contexto cultural y artístico de los años ochenta en Montevideo.

### *Entrevista* (1982), de Mercedes Sayagués

El ciclo de experimentación artística con los formatos del happening y la performance, que emergió y se consolidó en Uruguay durante la segunda mitad de los sesenta y continuó hasta la primera mitad de los setenta, tuvo una culminación forzosa con la ruptura institucional instaurada por la dictadura. (Pérez Buchelli, 2019)

El clima de represión impidió el desarrollo de este tipo de práctica experimental, particularmente en el primer tramo de la dictadura, desde 1973, con el golpe de Estado, y, más específicamente, en torno a 1975, cuando se definieron las políticas culturales de la dictadura, orientadas, en líneas generales, a una conservación de las tradiciones en lo cultural (Marchesi, 2013), así como a un gusto por lo figurativo y un rechazo de las búsquedas vanguardistas en las artes.

Las manifestaciones de resistencia en el campo cultural comenzaron a hacerse visibles (con algunos antecedentes) paulatinamente de 1978 en adelante, a través de la utilización de algunos espacios para la expresión que pudieron abrirse, pese al contexto general represivo del régimen. En este camino tuvieron gran relevancia los talleres particulares de artistas que pudieron continuar en funcionamiento. También la apertura de espacios institucionales en centros culturales privados, algunos de ellos vinculados a la enseñanza de idiomas, como el Instituto Cultural Anglo-Uruguayo, la Alianza Francesa y el Instituto Goethe. También las acciones culturales sostenidas por el Club de Grabado, las actividades impulsadas por la galería y el teatro del Notariado, la programación cultural de la galería y las salas de Cinemateca, entre otras. Asimismo, tuvo lugar el desarrollo de prácticas artísticas conceptualistas llevadas a cabo por grupos de artistas con destacada actividad hacia fines de los setenta y comienzos de los ochenta, como los colectivos Axioma, Octaedro y Los Otros. (Puchet, 2014)

El inicio de la década del ochenta, luego del auspicioso resultado electoral del plebiscito llevado a cabo a fines de 1980, en el que la consulta popular electoral expresó de manera mayoritaria un rechazo a la dictadura, habilitó, progresivamente, instancias renovadas de expresión. De este modo, desde su comienzo, esta década dio lugar a una paulatina recuperación de espacios de expresión y creación artística en sus distintos sectores, cuyo primer momento articulado de visibilidad podría situarse en torno a 1983, y continuó su desarrollo a lo largo de la década, experimentando el arte y la cultura junto con la recuperación democrática y a la luz de la nueva época, que ya se hacía visible.

En el contexto de la dictadura transicional volvieron a realizarse algunas experiencias de artes de acción en el espacio público montevideano. En este contexto, una de las primeras performances de

los ochenta, realizada luego del ciclo anterior de desarrollo de este formato en los sesenta y los setenta, fue *Entrevista*, coordinada por Mercedes Sayagués,<sup>85</sup> junto con los artistas Hugo Cardoso y Eduardo Kepekian, y presentada en setiembre de 1982 en los jardines exteriores del Museo Nacional de Artes Plásticas y Visuales (su denominación de entonces).<sup>86</sup>

Se trató de una acción artística organizada por fuera de la programación institucional del museo y realizada desde una enunciación foránea. Esta performance buscó poner en acto una crítica sobre el periodismo, la institución museal, las lógicas de funcionamiento del mundo del arte, el predominio de la pintura y el grabado por sobre otros medios de expresión artística, y un señalamiento sobre la gerontocracia, entendida como característica de la idiosincrasia del Uruguay y sus instituciones (Mercedes Sayagués, comunicación personal, 27 de julio de 2019).

Otra intervención artística coordinada por Sayagués fue el ciclo de muestras *5 trabajos*, realizado en abril y mayo de 1983 en la Galería del Notariado. En este ciclo se presentaron las siguientes obras: *Proceso (polvo ambiental sobre papel)*, de Fernando Álvarez Cozzi; *Instalación*, de Hugo Cardoso; *Instalación/proyecto*, de Eduardo Kepekian, y *Apropiación debida* (instalación interactiva), de Carlos Aramburu. El ciclo se inauguró con una performance del dúo conformado por los artistas Cardoso y Kepekian. (Álvarez Cozzi, 2013)

Por entonces, a través de este tipo de intervención artística y performance, pero también desde el periodismo, Sayagués hacía profundas críticas de las tendencias más conservadoras en las artes visuales que se impulsaban desde los años de la dictadura en Uruguay, particularmente a través de las obras seleccionadas en los salones de

---

85- Sayagués es una historiadora y periodista uruguaya nacida en 1953, radicada desde inicios de los noventa en África. Durante el primer tramo de los años ochenta tuvo una amplia participación en medios de prensa como periodista cultural y crítica de arte, además de sus intervenciones como artista y curadora. Militante feminista, en los ochenta en Uruguay fue editora de *La Cacerola*. Entre sus notas se destaca la cobertura sobre el aborto en Uruguay, publicada en 1983 por el semanario *Búsqueda*.

86- Hay dos antecedentes de esta performance realizadas en años anteriores de la dictadura: *Una sonrisa en el silencio*, del Grupo Teatro-Danza de Montevideo, integrado por Julia Gadé, José Claudio y Fernando Álvarez Cozzi, realizada en la Galería U en 1975, y *Performance*, de Hugo Cardoso y Eduardo Kepekian, realizada en la galería El Taller en 1980. Véase: Álvarez Cozzi, F. (2013, 14 de setiembre), "Agujero negro: Artes visuales experimentales en los años de la dictadura militar (1973-1984)", *Dossier*. (Recuperado de: <http://revistadossier.com.uy/artes-visuales/agujero-negro/>)

artes plásticas del período. Asimismo, la autora reivindicaba un lugar de relevancia para los aportes de la nueva generación de jóvenes, que, con espacios de acción y apoyo, podrían impulsar transformaciones significativas del país desde el ámbito artístico y cultural.

En la misma semana de la performance *Entrevista*, Sayagués publicó en el semanario *Opinar* un reportaje al historiador y crítico de arte alemán Detlef Noack (por entonces presidente de la Escuela Superior de Artes de Berlín), en el que conversaban sobre las impresiones del crítico sobre el panorama del arte en Uruguay. La nota tuvo un tono de diálogo y Sayagués expuso en el intercambio sus propias ideas sobre el tema: "El arte en Uruguay tiende a ser sobre todo figurativo, inclinado a los modos de representación tradicionales y bastante convencional". La periodista también subrayó la situación que vivían los jóvenes, sin apoyo o políticas de desarrollo específicas, que eran, por otra parte, funcionales al sistema. (Sayagués, 1982)

Montevideo • Jueves 16 de Setiembre de 1982

Con el Prof. Dieter Noack

OPINAR

PLASTICA • 25

## Un arte conservador: un país idem

—Profesor Noack, ¿ha visto Ud. algo de arte en el Uruguay?

—En Stuttgart vi la exposición de arte uruguayo que fue a Alemania. Pero no puedo saber si esta exposición es sintomática de la expresión artística en el Uruguay.

—Dejémoslo así en suspenso y cuéntenme sus impresiones de lo que vio, ateniéndonos a esa exposición.

—En su mayoría son corrientes de un arte que ya conocemos desde hace bastante tiempo; ningún ímpetu por encima de las cosas en boga en el mundo entero. Son personalidades que explican su visión del mundo, pero no se va ninguna escuela o corriente por encima de lo conocido.

—Cuando vi esa exposición, tuve la sensación de un arte estático, fijo en el tiempo. Un arte detenido muy conservador que ni siquiera es tributario de las corrientes que han estado o están de moda. No había nada de Minimal, ni arte pobre, ni performance, ni video, ni body, ni pattern art.

—Ni formalismo tampoco. Un poco de Op art, un poco de Pop, y luego las corrientes más tradicionales.

—El arte en Uruguay tiende a ser sobre todo figurativo, inclinado a los modos de representación tradicionales y bastante convencional.

—Se dice que el Uruguay era la Suiza de Latinoamérica. Pues Suiza tuvo durante mucho tiempo la misma cosa estática. Solo en los últimos años, cuando tuvo una juventud muy comprometida, "engagé" cambió.

—¿Puede una sociedad del subdesarrollo, inserta en el contexto latinoamericano, con los problemas de desinformación y aislamiento que tiene el Uruguay, puede una sociedad así aspirar a tener un arte contemporáneo?

—Sí, claro. Puede tener un arte que corresponde a esa situación.

—No, gracias. Yo quiero un arte que sea distinto de la situación. Pero entiendo que una sociedad conservadora genera un arte conservador.

—Las sociedades que producen un arte de tipo tradicional, como sucede en varios países latinoamericanos, son sociedades que no protestan. Están contentas, o por lo menos una parte está contenta con lo que pasa. Se retiran en su individualidad y trabajan, pero no luchan contra la situación.

—Y a la vez, rechazan las formas artísticas novedosas.

—Y los individuos que tienen otras ideas, otra inspiración, se van. Los artistas que podrían ser líderes de una vanguardia salen del país.

—Porque aquí no tienen condiciones de producción.

—Ni condiciones de vivir en esta sociedad. Los artistas que no se expresan tanto, que no dejan sangre en su obra, esos se quedan, y pintan así.

—Estamos en un círculo vicioso. Los centros de producción cultural nos aborrecen los mejores talentos. El medio local queda desorganizado, y termina produciendo, ensañando y asimilando las formas artísticas más tradicionales.

—Entonces hay que cambiar las ideas, pues es el pensamiento el que hace al arte, o la literatura. Si el pensamiento se vuelve menos tradicional (como en otro tiempo lo era), también cambiará el arte.

—Claro. Un país donde no hay una subcultura juvenil, donde no hay ni rock ni jazz a nivel masivo, donde hay una juventud triste y prematuramente onecivada ajena al sistema, no puede tener fácilmente un arte progresista. Si los jóvenes piensan como viejos, su arte también será viejo.

—La juventud no tiene aquí los mismos problemas que en Europa. Hay allí un Incontidumbre frente a la vida, que es a la vez una ventaja y una desventaja.

—Pero también podría darse el efecto contrario. Un sistema represivo podría engendrar un arte de protesta, de ruptura.

—No en las artes plásticas. En la literatura se ve con más facilidad. En el arte lo notan los especialistas; es como la química, uno tiene que saber las claves para entrar en ese mundo. Todos creen que

—pueden opinar de pintura, pero no es así. Todos pueden ver, pero pocos saben ver.

—La literatura tendría entonces una mayor inmediatez y facilidad de protesta.

—Por ejemplo, en Rusia los estudiantes comenzaron a expresarse en la literatura. Es más difícil para los artistas: no se le permite exponer, sólo los amigos conocen su obra. Los literatos que no estaban conformes con el régimen están en sanatorios, en la prisión o fuera del país, pero su obra tiene mayor difusión.

—¿Cuál cree Usted que es la función del arte en la sociedad?

—Es el bárometro que indica la situación. No es algo para el disfrute hedonista, para mirar y deleitarse, sino el termómetro de una sociedad.



MERCEDES SAYAGUES ARECO

Sayagués, M. (16 de setiembre de 1982). *Opinar*, p. 25.

La performance *Entrevista* y las demás intervenciones de inicios de los ochenta coordinadas por Sayagués deben articularse relacionamente. Todas ellas comprendieron un repertorio de acciones de lu-

cha contra la gerontocracia y el conservadurismo en Uruguay, que, desde su óptica (y la de buena parte de los jóvenes de entonces), eran los síntomas visibles de un país todavía gris y autoritario, aún en dictadura, que era imprescindible transformar.

# Salón de la mediocridad nacional

Hace ya diez años que este cadáver agoniza. La agonía de este año es peor que las anteriores. El 46.º Salón Nacional de Artes Plásticas y Visuales (bese al nombre pomposamente "agigornato"), es una institución momificada, un Salón del No-Arte, exposición de mediocridad.

Faltan (como sucede hace diez años) los artistas más interesantes del medio. Se ha premiado a los mediocres; peor aún, se ha admitido mucha obra inadmisiblemente, porque la mayoría no accede a un mínimo nivel formal. Porque carecen de las técnicas elementales. Porque no saben ni dibujar ni construir. Porque desconocen las propiedades del color, las sutilezas del toque y los rudimentos de composición. Porque la mayor parte de la obra allí expuesta es añosa y falsa, "anquilosada y repetitiva". Porque rechaza los lenguajes plásticos obsoletos, o opta por la puerilidad. Sencillo, porque eso no es arte.

## LOS CRITERIOS

Ahora bien, que se puede esperar de un Salón que desde el catálogo se presenta así: "Pero una cosa ha de quedar bien clara, sobre todo para los jóvenes valores: lo auténtico, lo francamente bueno —no digamos lo magistral— reconstruible perdurable a los que sólo puede aspirar el artista inspirado y talentoso que proyecta su personalidad con preeminencia de modas efímeras, a veces deslumbrantes". (Arq. César J. Loustau, Vicepresidente de la Comisión Nacional de Artes Plásticas y Visuales).

Si ésta es la declaración de principios del Salón Nacional, denota una concepción reaccionaria del arte: el arte como aquello establecido, e institucionalizado,

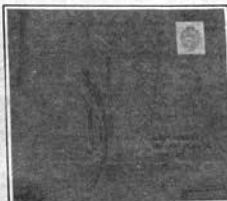
trictio defensor de los modos de representación tradicionales, el cuadro-cuadro y la escultura-escultura, cuando desde principios de siglo Kandinsky, Mondrian, Duchamp, Brancusi y Picasso (por ejemplo), nos están mostrando otra cosa.

Con sus decisiones, este Jurado (J. Coppetti, F. Moller de Berg, R. Cavalliedo de Echeagaray) demuestra no tener una clara noción de cuáles fueron las conquistas del arte moderno, ignorando o negando además el arte contemporáneo. Concede premios históricos a propuestas convencionales o reiteradoras. Otorga premios al pasado: es un digno sucesor de los académicos salones burgueses del siglo XIX.

Finalmente, detrás de esta retórica conservadora, traslucen una pavorosa ineptitud para seleccionar los trabajos: no se exigen mínimos requisitos de técnica o de concepción. Se admiten las obras necesarias para llenar el espacio, independientemente de la calidad.

No se va en este conjunto de obras aquello que el propio catálogo menciona: "la obra y la actitud de aquellos que, en la fluencia creadora, asumen, con reiterada persistencia, una desbordante vitalidad expresada en nuevos modos de ver y sentir". (Arq. J. A. Coppetti, Presidente del Jurado).

Mejor aún, en cambio, la mala asimilación de Torres-García, de Barradas, Miró, Mathieu, Henry Moore, del Expresionismo Abstracto y la escultura del Novecento. Es evidente el intento de recuperación del empaste de Simone, el toque Cézanne de color, el pastel a la C. M. de Herrera, las playas de Arzardun y la acuapla columbrista, hasta la influencia de Bernasconi, Turria, y los dibujos a compás de la niñez.



El catálogo es otro deseciente organelo: brillante y caro papel dorado en la tapa, últimas reproducciones fotográficas dentro. El aspecto exterior es privilegiado en detrimento del contenido (las propias obras). Una más entre las muchas tristezas del Salón Nacional.

premios. Las obras que más interesan son un Ferreyra Santos, dos Buriano, dos tercios de Casterán, la fotografía de los misioneros (Lustigera del Salón '79), y un diminuto pastel al óleo-grato de E. Gerosa que por lo menos evidencia una buena lectura de Klee.

Solo dos premios razonables: Medina Ramella y Testoni. En el rubro Escultura (esa tragedia nacional), se podía admitir a Riquetti, y declarar el premio desierto.

El Gran Premio de pintura correspondió a Zoma Bailier. Ciertamente será por trayectoria, y no por los cuadros presentados. Frio color, confusa construcción, mala factura, propuesta obsoleta:

## EL SALON NACIONAL

¿Qué se supone debe ser un Salón Nacional: una selección rigurosa del mejor arte que se realiza en el país, o un muestrario despectivo y heterogéneo de la actividad plástica (?) a menudo obsoleta, casi siempre amateur?

Por suerto, el 46.º Salón Nacional no cumple lo anunciado por el catálogo; no representa "la polifacética concepción del quehacer artístico nacional en un instante determinado"; no constituye "una importantísima herramienta pulsadora para su acrecentación".

Este Salón sólo sirve para apreciar como está instituido está fuera de sintonía con la realidad del quehacer artístico nacional. Es la cumbre de la mediocridad, una muestra no representativa. El Salón Nacional ha quedado marginado de los buenos artistas uruguayos.

Sería muy sabroso promover, para el año próximo, un evento paralelo: el **Salón de los Rechazados**. Es un hecho que varios artistas jóvenes con un trabajo interesante y provocativo han sido en ocasiones rechazados. Tal contronación permitiría, quizá, aquilatar la magnitud del desatino en los criterios de admisión.

Muchos artistas jóvenes, de la generación de los años setenta, se preguntan hoy si el antiguo balcón posee aún algún apuro, si no deben enviar sus obras al Salón Nacional.

Esta es, evidentemente, una decisión individual a ser pensada a solas. Pero estos artistas jóvenes harán bien en primero observar atentamente el Salón actual, examinar el jurado, analizar la calidad de las obras admitidas, y luego decidir si en esas condiciones, bajo estos criterios, con semejantes perspectivas, realmente significa algo presentarse, ser admitido o ser premiado en el descalificado, desprestigioso Salón Nacional.

MERCEDES SAYAGUES ARECO  
Miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte AICA-Uruguay.

Sayagués, M. (8 de setiembre de 1982). Salón de la mediocridad nacional. *Opinar*, p. 25.

## Sal-si-puedes (1983-1985), de Nelbia Romero

Desde el terreno de las artes visuales, una de las artistas que trabajó en la investigación plástica y visual en varios medios fue Nelbia Romero,<sup>87</sup> quien exploró el terreno del dibujo, el grabado, la instalación, la fotografía y la performance, articulando en ocasiones estos formatos expresivos con piezas audiovisuales (aportadas por colaboradores).

87- Nacida en Durazno en 1938, Nelbia Romero inició su formación plástica en su ciudad natal a fines de los años cincuenta, en el taller de artes plásticas donde recibió la enseñanza del artista Claudio Silveira Silva. Durante los sesenta en Montevideo estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes y a fines de la década se incorporó a la Escuela del Club de Grabado, en la misma ciudad. En esta etapa comenzó a integrar exposiciones colectivas y luego a exponer su obra individualmente en los ámbitos local e internacional. Fue una destacada artista visual uruguaya. En el año 2005 fue reconocida con el Premio Figari. Falleció en Montevideo el 3 de abril de 2015.



A partir de los años ochenta, y durante su actividad en los noventa, Romero encauzó sus búsquedas expresivas, definiendo temas, facetas, lenguajes y líneas de investigación de gran vigor creativo, que dialogaron de manera pertinente con inquietudes relevantes en sus contextos. Desde interrogaciones, exploraciones y recuperaciones de temas identitarios uruguayos hasta preocupaciones por el asunto indígena en la historia y la cultura del Uruguay.

La experiencia traumática de la dictadura, y las vivencias del autoritarismo y el “insilio” la llevaron a explorar su corporalidad, así como la presentación y la representación plástica de su propio cuerpo. Por un lado, a través de impresiones de su rostro o fragmentos de este intervenidos o expuestos parcialmente a través de la yuxtaposición con capas significantes simbólicas, icónicas o textuales, como lo trabajó en varias de sus serigrafías de la década del ochenta.

Una serie de estas serigrafías integró el envío de la artista a la II Bienal de La Habana, Cuba, en 1986, presentado en formato de instalación, denominada *A propósito de aquellos años oscuros*, dada la conexión de las imágenes artísticas con el contexto represivo y autoritario de la dictadura. (Larnaudie, 2005)

También, en particular, el cuerpo de la artista fue una potente herramienta de intervención y creación que Romero involucró en varias de sus obras más radicales y significativas, desde la presentación de registros fotográficos de prácticas de expresión corporal en sus instalaciones (como en *Sal-si-puedes*, en 1983) hasta el trabajo sostenido y en profundidad en el terreno de la performance, que abordó a lo largo del segundo tramo de los ochenta y durante la década del noventa.

En los ochenta, Romero transitó un replanteo creativo a la luz del contexto represivo de la dictadura, que la determinó a tomar decisiones artísticas en interacción con su sentir y sus preocupaciones, atravesadas por el peculiar momento histórico. (Larnaudie, 2005) Paralelamente, la artista encontró en este período en el terreno de la danza moderna y la expresión corporal (áreas en las que se formó junto con el grupo Babinka y en el taller de Norma Quijano, respectivamente) un espacio de indagación de la corporalidad y la presencia de los cuerpos en relación, y un ámbito experimental sobre las subjetividades.

Entre el 24 de octubre y el 13 de noviembre de 1983 Nelbia Romero presentó en la Galería del Notariado la instalación *Sal-si-pue-*

des.<sup>88</sup> Como lo indicaba el programa-catálogo de la obra, esta incluía “textos, música, fotografía, expresión corporal, plástica y ambientación” (Romero, 1983), articulando formatos y lenguajes de manera interdisciplinaria. Con la coordinación general de Romero, esta pieza contó, asimismo, con la participación de los siguientes artistas: Fernando Condon, Carlos da Silveira, Carlos Etchegoyen, Ronaldo Lena, Helena Rodríguez (coreógrafa y bailarina del grupo Babinka), Claudia Sambarino y la propia Romero.



Detalle de portada del programa-catálogo de la obra *Sal-si-puedes* de Nelbia Romero, Galería del Notariado, Montevideo, 24 de octubre al 13 de noviembre de 1983.

---

88- Para un estudio en profundidad de *Sal-si-puedes*, de Nelbia Romero, véase: Giunta, A. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires: Siglo XXI.



Desde hace más de un siglo Uruguay se precia de ser un país americano sin indios, y no casualmente: fueron exterminados.

La misma nación chaná - charrúa que fuera guardia personal del Gral. José Artigas, a pocos años de derrotado éste, deviene una presencia molesta - insoportable - para importantes sectores de la flamante república:

- los poseedores de títulos de propiedad de tierras, expedidas por las autoridades, solicitarán su desalojo de las mismas;
- los estancieros, argumentando que son los principales autores de robos y faena de ganado, impulsarán la persecución;
- la inteligencia europea afincada en el país, diversos grupos religiosos y los políticos del oficialismo, condicionados por su etnocentrismo, dogmatismo o el recelo, exigirán su exterminio.

Al primer presidente electo de la república, a sus secretarios y al parlamento, les corresponde el cuestionable rol histórico de planificar y ejecutar tal genocidio.

En Salsipuedes, puntas del Queguay, se concretó la masacre del pueblo charrúa que fuera conducido hasta allí con engaños, embriagado y posteriormente diezmado. Fue el 10 de abril de 1831.

Los sobrevivientes, mayoritariamente niños, mujeres y viejos, fueron sorteados y dispersados entre familias de la capital o bien regalados a extranjeros de paso.

"... Al margen de tales tropiezos, el grupo permaneció unido, indeclinable en el afán de salvaguardar su independencia y sistema de vida seculares" (1)

"De la desamparada cultura indígena no sobrevivió absolutamente nada. El indio del área de la boleadora sólo nos dejó los arsenales líticos de sus paraderos y se llevó consigo su valentía, su alma insumisa..." (2)

Salsipuedes no ha sido una circunstancia de excepción ni histórica ni geográficamente; en la accidentada vida de América se encuentran episodios tanto o más vergonzantes que el exterminio charrúa...

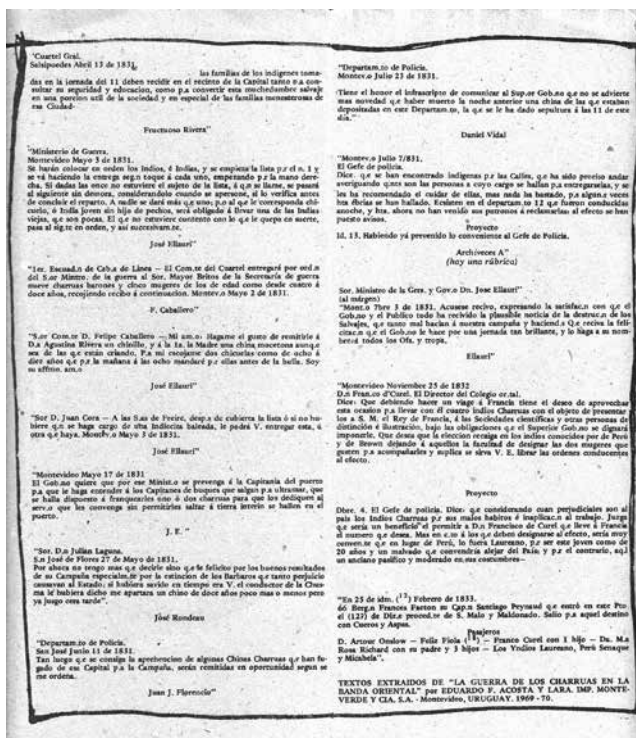
La persecución despiadada de un grupo humano, su destrucción, la tergiversación de los hechos y de sus motivaciones, como asimismo la imposición sistemática del olvido nos atañe de profunda manera: como seres humanos, como latinoamericanos y orientales, como partícipes del quehacer cultural.

Programa-catálogo de la obra *Sal-si-puedes* de Nelbia Romero, Galería del Notariado, Montevideo, 24 de octubre al 13 de noviembre de 1983.

Es interesante reinsertar *Sal-si-puedes*, la significativa pieza visual creada por Romero, en un diálogo con su contexto histórico y cultural. Como señaló Teresa Porzecanski (2005), el fin de la dictadura marcó para la sociedad uruguaya el comienzo de una etapa de reflexión respecto del pasado y un "tiempo de recomodamiento de significados". A partir de los años ochenta y noventa, del periodismo y la producción ensayística —pero también de la literatura, las artes visuales y el teatro— emergieron discursos y producciones culturales que contribuyeron a "pluralizar la autoimagen de la sociedad nacional a través del reconocimiento o la incorporación de nuevos sujetos sociales, en este caso, el indio". (Porzecanski, 2005: 407)

Durante la década del ochenta comenzó a cristalizarse en la agenda pública una serie de discursos denominados *neoindigenistas*, que abonaron un proceso, que continuó en las décadas siguientes, de “recreación de un mito contemporáneo sobre la identidad en términos de reelaboración y resignificación de contenidos históricos para su utilización histórica y funcional en el presente”. (Porzecanski, 2005: 410)

Estos nuevos imaginarios contrastaban y confrontaban directamente con los modelos hegemónicos anteriores, que construían discursos sobre una pretendida nación cultural y étnicamente “homogénea”, impulsada por el proyecto modernizador batllista. (Porzecanski, 2005) En este panorama, algunas piezas artísticas contribuyeron a la construcción de relatos y discursos alternativos, entre ellos, cabe mencionar, particularmente, la obra teatral *Salsipuedes, el exterminio de los charrúas*, de Alberto Restuccia (1985), la novela *¡Bernabé, Bernabé!*, de Tomás de Mattos (1987), (Porzecanski, 2005) y *Sal-si-puedes*, de Nelbia Romero (1983-1985).



Programa-catálogo de la obra *Sal-si-puedes* de Nelbia Romero, Galería del Notariado, Montevideo, 24 de octubre al 13 de noviembre de 1983.

En *Sal-si-puedes*, Romero (1983) expresaba elocuentemente, en diálogo con su contexto:

Al primer presidente electo de la República, a sus secretarios y al Parlamento les corresponde el cuestionable rol histórico de planificar y ejecutar tal genocidio. En Salsipuedes, Puntas del Queguay, se concretó la masacre del pueblo charrúa, que fue conducido hasta allí con engaños, embriagado y posteriormente diezmado. Fue el 10 de abril de 1831. Los sobrevivientes, mayoritariamente niños, mujeres y viejos, fueron sorteados y dispersados entre familias de la capital o bien regalados a extranjeros de paso.

En tales caracterizaciones, por un lado, la artista dialogaba y construía discursos en relación con los imaginarios neoindigenistas emergentes en el debate público y, por otro, enunciaba el tema de “la persecución despiadada de un grupo humano, su destrucción, la tergiversación de los hechos y de sus motivaciones, como asimismo la imposición sistematizada del olvido” (Romero, 1983), que, sin lugar a dudas, tenía un correlato muy potente con una denuncia del terrorismo de Estado y las desapariciones forzadas, en el contexto de la dictadura transicional.

La instalación realizada en 1983 fue la primera y más acabada formulación del trabajo creativo de Romero sobre el exterminio charrúa en Salsipuedes, en 1831, cuyo material artístico fue continuado, reelaborado y resignificado a lo largo de la década del ochenta y a comienzos de los noventa, a través de otras intervenciones, desde la presentación de una performance en el espacio público en 1985 hasta la difusión de los textos recogidos en la investigación artística de la pieza en una publicación feminista, como fue *Cotidiano Mujer*.

En diciembre de 1985, Romero presentó *Sal-si-puedes* en una versión performativa, realizada en la explanada de la Intendencia de Montevideo junto con un equipo integrado en su totalidad por mujeres artistas. En esta nueva instancia Romero tomó el espacio público de la ciudad y puso el cuerpo en escena junto con la bailarina y coreógrafa Cristina Martínez. Esta performance contó con la ambientación de Romero, el asesoramiento en danza de Martínez y la creación musical de la compositora e intérprete Renée Pietrafesa.

En esta versión, se recurrió nuevamente a un trabajo interdisciplinario, pero se actualizó el formato, apostando a la presentación del ma-

terial corporal performativo y a la búsqueda de interacciones directas con los espectadores, esta vez, transeúntes del espacio público ciudadano. La performance fue presentada en el Primer Foro de la Innovación y la Creatividad, junto con otras intervenciones de artes de acción y performance, a cargo de otros artistas visuales, según la crónica periodística del también artista y performer Clemente Padín (1985).



Padín, C. (21 de diciembre de 1985). "Plástica, danza y creatividad en la Explanada Municipal". *La Hora*, p. 12.

En 1992, en el marco de la conmemoración del quinto centenario de la conquista de América y sus disputas de sentido, Romero publicó el texto artístico-curatorial de su autoría que acompañó la versión de *Sal-si-puedes* en la instalación presentada en 1983, esta vez en la publicación feminista *Cotidiano Mujer*. (Romero, 1992) Esta intervención, adaptación de la obra presentada ahora en formato textual, ofrece indicios de interés sobre la continuidad y la actualización del proceso creativo de esta obra a lo largo de los ochenta, y aun a comienzos de los noventa, y sobre la versatilidad del material artístico, así como pone de manifiesto la participación y las colaboraciones de la artista con el movimiento feminista de la época.

### ***Mujeres y Gris* (1984), de Babinka**

Babinka fue un colectivo de jóvenes mujeres artistas provenientes del ámbito de la danza moderna, que irrumpió en la esfera pública montevideana en 1983 y tuvo actividad hasta fines de la misma década. Se formó a través de la búsqueda de sus integrantes de formar un grupo artístico coordinado de manera horizontal por todas las artistas, a los efectos de crear nuevas coreografías, con la inquietud de salir a mostrar obras y poner el cuerpo en el por entonces efervescente espacio público de la dictadura transicional.

Provenientes de escuelas y grupos de danza moderna liderados por maestras pertenecientes a una generación anterior (Hebe Rosa, Iris Mouret, Mary Minetti), en esta nueva etapa las jóvenes bailarinas propiciaron un ámbito de creación colectivo, autogestionado y experimental en el cual crear obras e interactuar, a través de sus presentaciones escénicas y sociabilidades, con el contexto de la transición democrática.

En su definición de grupo cooperativo, las integrantes de Babinka articularon temas, problemas y búsquedas que las interpelaban como jóvenes mujeres de clase media provenientes del campo artístico: la búsqueda de experimentar con nuevos temas y lenguajes artísticos, la necesidad de renovar los modos de creación y producción de la danza, el interés por posicionar la danza en un diálogo más explícito con otras ramas de la movida cultural juvenil (música, teatro, artes visuales, cine) y la apuesta a colaborar con la consolidación de la

nueva democracia desde el terreno cultural. De este modo, Babinka fue un ámbito de creación y expresión en el que tuvo lugar una perspectiva generacional y de género articulada, y una reivindicación de modos democráticos de producción artística.



Programa – manifiesto del grupo de danza Babinka, Montevideo, ca. 1986.

Sus integrantes fueron, inicialmente: Beatriz Antonoff, Norma Berriolo, Carolina Besuievsky, Mariela Besuievsky, Lila Nudelman, Mónica Pássaro, Alejandra Perroni, Mora Podestá, Laura Ravaioli, Helena Rodríguez, Ingrid Siri y Verónica Steffen. En otra etapa, se integraron al grupo Daniella Pássaro y Serrana Ibarra.

En el proyecto de Babinka, el cual se presentaba como grupo cooperativo, se manifestaba un interés de autonomía respecto de las escuelas de danza de origen de las artistas y, en esta nueva configuración, independiente y horizontal, que reunía técnicas y saberes provenientes de formaciones diversas, se planteaba la posibilidad de



experimentar y una fuerte necesidad de apertura social de la danza. Se trataba de un proyecto nuevo, que nucleaba a estas bailarinas en un grupo artístico con una perspectiva feminista.

Además de ser un grupo artístico, Babinka participó entre los movimientos sociales emergentes de la transición democrática, varios de ellos integrados por mujeres. Se caracterizó por ser un grupo de danza que buscó salir a la calle a bailar, en parte con el propósito de promover una proyección social de la danza y, paralelamente, colaboró con el fenómeno político y social de su tiempo, a través de su participación en actos políticos y culturales.

Esta necesidad de participación y dinámico relacionamiento con la sociedad fue una línea de acción que estaba fuertemente instalada en el campo artístico y cultural desde los sesenta, en el que las relaciones entre arte y política fueron muy permeables, y que, con características diferentes y otros horizontes conceptuales, continuó vigente en los ochenta, aunque con grandes diferencias, actualizaciones y resignificaciones.

Esta articulación entre arte, política y sociedad (cada uno con un signo de época específico), fue una característica que experimentó un profundo repliegue que se tornó más visible en los años noventa y dos mil, en los que, en gran medida, los fenómenos artísticos buscaron otras direcciones de intervención con movimientos centrípetos, más autorreferenciales y menos fluidos con respecto a búsquedas de interacción con lo social.

Babinka formó parte de los colectivos artísticos con una fuerte participación en espectáculos populares callejeros, como la experiencia de teatro El Carro, de 1985; las presentaciones, junto con otros grupos artísticos, los fines de semana en la plaza Libertad; las actuaciones los domingos en la explanada de la Biblioteca Nacional, frente a la feria de Tristán Narvaja; las colaboraciones en jornadas políticas (entre ellas, Por las Libertades y Por la Amnistía a los Presos Políticos) en 1984, cuyos espectáculos eran gestionados por la Coordinadora de Trabajadores del Arte (CTA). Otra presentación emblemática del grupo fue en la reapertura del teatro El Galpón, en marzo de 1985. El grupo también participó en el acto por los cuarenta años de la derrota del nazifascismo, en el Palacio Peñarol el mismo año, y formó parte de presentaciones barriales en el marco del Circuito Cultural Municipal, organizado por el Departamento de Cultura de la Intendencia Municipal de Montevideo en 1986.



Fotografías de versión callejera de la obra *Gris* del grupo Babinka con coreografía y dirección de Verónica Steffen, ca. 1984. Explanada de la Biblioteca Nacional, Montevideo. Fotógrafo/a desconocido/a. Archivo personal de la artista. En escena: Carolina Baesuievsky y elenco de Babinka.



La obra *Mujeres* fue una de las primeras piezas del grupo, y una de las más significativas. Creada en 1984, contó con la coreografía y la dirección de Helena Rodríguez, y la interpretación de ocho integrantes del elenco. Fue concebida como un *collage* musical, con movimientos rítmicos, vinculados a la danza flamenca, la danza jazz y la música andina, con diseños coreográficos grupales y un despliegue de vestuario (Carolina Besuievsky, comunicación personal, 18 de julio de 2019) basado en el uso de polleras de diverso tipo, que las intérpretes iban cambiándose a lo largo de la obra (Serrana Ibarra, comunicación personal, 24 de junio de 2019). El concepto inicial era expresar el sufrimiento del individuo, pero, al ser interpretado por mujeres, la pieza desarrolló miradas de género, como un cuestionamiento de los roles, las actitudes, las posturas corporales, las convenciones y las gestualidades adscriptos socialmente a las mujeres.



Fotografía de la obra *Mujeres* con coreografía y dirección de Helena Rodríguez para el grupo Babinka. Teatro El Galpón, presentación relacionada con la reinauguración y recuperación de la sala 18 de Julio, 1985. En escena: bailarina Serrana Ibarra.

Otra de las piezas coreográficas más emblemáticas del grupo es *Gris*, con la coreografía y la dirección de Verónica Steffen, que fue estrenada a fines de 1984 y continuó en el repertorio del grupo por varios años. Tanto *Mujeres* como *Gris* fueron las obras que Babinka llevó con mayor frecuencia a los espacios donde realizó presentaciones escénicas. Sobre *Gris*, encontramos, al momento, mayor documentación: varios testimonios de sus protagonistas, distintas series fotográficas (de ensayos, funciones teatrales y presentaciones callejeras) y un videodanza realizado por Esteban Schroeder junto con la productora CEMA en 1986, con la coreografía de Steffen y la interpretación del elenco de Babinka, que consistió en el primer film del realizador audiovisual. (Pérez Buchelli, 2016)



Fotografía de versión teatral de la obra de danza *Gris* del grupo Babinka con coreografía y dirección de Verónica Steffen, ca. 1984. Fotógrafo/a desconocido/a. Archivo personal de la artista.

En el film podemos observar un gran trabajo de abstracción inicialmente: al comienzo de la obra no se utilizan movimientos reconocibles de danza, sino formas de caminar o transitar por el espacio, secuencias o rondas; se busca un andar colectivo, masificado. Es muy importante la puesta escénica efectiva a través del vestuario utilizado: al inicio, todas las bailarinas están vestidas con trajes masculinos

grises y llevan pantimedias, también grises, en la cabeza, por lo cual los rostros se ven modificados y no manifiestan expresividad gestual.

En la obra predomina lo uniforme; no obstante, en el desarrollo, del anonimato y en medio de la masa, irán descubriéndose algunas individualidades, que emergen en el ámbito grupal caracterizadas de color rojo y realizan una suerte de liberación, a través de una utilización del lenguaje técnico moderno de la danza.

Las imágenes visuales que propone esta coreografía sugieren la represión, la pérdida de identidad, el control de los cuerpos, la pretensión de uniformidad, la pérdida de lo individual en función de la masa, entre otros aspectos, y su resolución positiva o desenlace de recuperación de la situación planteada. Hay una alusión directa a los efectos de la dictadura en las personas y puede interpretarse, asimismo, una referencia a la apertura democrática, simbolizada con el color rojo y encarnada por tres mujeres (las demás integrantes las vigilan de lejos). En este sentido, los cuerpos representados son siluetas anónimas, que recuerdan otras formas de representación del horror usadas en contextos semejantes a través de otros medios, como las acciones plásticas colectivas del movimiento argentino denominado Siluetazo, de 1983. (Pérez Buchelli, 2016)

### *Mamá era punk* (1988), de Guillermo Casanova

En 1988 la productora CEMA presentó en Montevideo el film *Mamá era punk*, bajo la dirección de Guillermo Casanova.<sup>89</sup> Este mediometraje, basado en gran parte en testimonios y entrevistas, construyó un relato sobre la situación de los jóvenes montevidianos de fines de los ochenta, en el contexto de la posdictadura. (Tadeo Fuica, 2016)

---

89- La actual disponibilidad y accesibilidad de gran parte de los filmes de CEMA se debe al trabajo de rescate e investigación coordinado por Mariel Balás y su equipo, así como a investigaciones realizadas por la autora y otros investigadores integrantes del Grupo de Estudios Audiovisuales GESTA. Véanse, por ejemplo: Tadeo Fuica, B. y M. Balás (eds.). (2016). *CEMA: Archivo, video y restauración democrática*. Montevideo: Facultad de Información y Comunicación y Dirección del Cine y el Audiovisual Nacional; Balás, M. (2018). *¿Reconocer o conocer a través de las pantallas?* "El CEMA y las estrategias para llegar más allá de fronteras". En Torello, G, (ed). *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)*, (pp. 195-220). Montevideo: Irrupciones Grupo Editor.



Fotograma del film *Mamá era punk*, dirigida por Guillermo Casanova, con producción ejecutiva de Marisol Santileces y Héctor Dinamarca, y fotografía de Esteban Schroeder, Uruguay, 1988. Productora CEMA, Centro de Medios Audiovisuales.

Por un lado, el film repone en imágenes parte del entorno estético de las culturas juveniles del momento y algunas facetas del panorama artístico protagonizado por artistas jóvenes, al que el colectivo de realizadores audiovisuales pertenecía. De este modo, entre sus imágenes visuales y sonoras tienen lugar, en algunos fragmentos, la presencia de la cultura punk y algunas de las resistencias acaecidas con ciertas tendencias consideradas “soeces” adjudicadas al punk rock.

El film condensa imágenes contundentes del panorama ciudadano de la reciente democracia: se hacen visibles nuevas estéticas, formas y prácticas novedosas en los usos de los espacios públicos, los modos específicos de sociabilidad juvenil, las nuevas prácticas de consumo y el tiempo libre de jóvenes en el ámbito público (tomar alcohol en la calle y fumar, hacer “nada”, bailar, pintar grafitis, expresarse y performativizar el espacio público, exhibir diferencias incorporadas caracterizadas por usos radicales de los espacios o por los atuendos, entre otras).

Entre las problemáticas más acuciantes que el film plantea está la de las relaciones de continuidad entre dictadura y democracia, puesta de manifiesto, por ejemplo, en los testimonios de estudiantes liceales, quienes denuncian la presencia de razias, violencia policial y prácticas de detención de jóvenes sin ningún motivo, lo que lleva

a que les tengan “miedo a los policías” y consideren que la situación del momento en el país “se parece más a una dictadura que a una democracia”. (Casanova, 1988)

Por otro lado, el gran tema que explora el film es la situación de la cultura y los jóvenes en ese contexto; en particular, plantea la gran interrogante sobre los antecedentes de la generación de los ochenta con respecto a los referentes de la anterior.

La contundente frase “Se me antoja cantar por el mayo francés”, pronunciada por un cantante de una banda de punk rock en un concierto, sirve como punto de partida para un segmento de la película en el que se muestran imágenes y música de los sesenta. La narrativa de la pieza pone en tensión, en varios pasajes, imágenes y bandas sonoras de los sesenta y los ochenta, a través del *leitmotiv* del rock. Entre las inquietudes del film, la pregunta por la militancia juvenil de los sesenta tiene un lugar de relevancia. Las imágenes contextuales de los ochenta registradas por CEMA son contrastadas con imágenes de las revueltas estudiantiles del 68 uruguayo, tomadas de filmes de Mario Handler.

Este paralelismo entre los sesenta y los ochenta (en blanco y negro, y color, respectivamente) introduce uno de los temas sobre los que el film quiere problematizar: el lugar y el sentido de la militancia juvenil. Cuestión que es, además, uno de los terrenos de discrepancia en los testimonios de los jóvenes entrevistados. La película registra que para muchos jóvenes de los ochenta “se acabó la militancia” y que ya “todos los militantes son tipos muertos”. Asimismo, otros jóvenes, posiblemente en minoría, expresan que aún “la militancia liceal es recontraválida”. De esta manera se presenta una disputa por la militancia entre sectores juveniles, condensada en la disyuntiva entre incidir o no en el panorama cultural y político del momento. (Casanova, 1988)

Otro segmento de la película, de potente discursividad, tiene lugar a través del relato de un panorama posmoderno, en parte denunciado (o construido) por el testimonio del sociólogo Rafael Bayce, quien sostiene que Uruguay es “un país sin trascendencia”, que “se agota en el presente, porque no hay futuro”, en el cual tiene lugar la emergencia de “la conciencia del deterioro”, y que “los políticos no representan a los jóvenes, sino a sí mismos”, lo cual se relaciona con la presunta apoliticidad de los jóvenes de aquel contexto. Paralela-

mente, el film subraya la situación de precariedad de la posdictadura uruguaya, en la que, además de la ausencia de referentes y proyectos de futuro, no hay trabajo, lo que se expresa a través de audios de jóvenes que afirman: “No hay laburo”, “No puedo estudiar”, “Nos vamos; si no, se pudre todo”. (Casanova, 1988)

A continuación, hay una escena en la que un muchacho joven con campera de cuero, sentado solo en una de las tribunas del estadio Centenario, realiza un monólogo en el que concluye: “Con el arte no se puede vivir, y si tenés suerte, no te llevan en cana. Adiós, garra charrúa”. (Casanova, 1988) Este segmento condensa uno de los mensajes más fuertes del film, la evidencia del cambio de época y de una tradición de país imaginada que, en gran medida, ya caducó. Pero, al mismo tiempo, esta obra del colectivo CEMA no se presenta necesariamente como una ruptura radical con el pasado. El film parece sugerir una añoranza del espíritu revolucionario de los sesenta, por su preocupación por la militancia, por la retórica y la evocación de estéticas y poéticas sesentistas a través de citas, y por el rol de los jóvenes en las transformaciones de su tiempo.



Fotograma del film *Mamá era punk*. En escena: bailarina Carolina Besuievsky por el grupo Contradanza.

El presente panorama sobre algunas producciones culturales de los años ochenta desde el punto de vista de la performance y de algunas realizaciones artísticas de una parte de la movida cultural juvenil de esos años abre temas, facetas e indicios que requieren de futuras



profundizaciones y otras miradas que puedan complementar los aspectos trabajados o ponerlos en discusión.

En todo caso, el recorrido ofrecido por las obras y las prácticas artísticas visitadas sugiere una heterogeneidad del panorama artístico y cultural de los ochenta, pero también coincidencias con respecto a los temas, los debates y los problemas que estas producciones enunciaron, cada una desde su lugar.

Entre ellas, a modo de cierre, podemos recuperar las interrogaciones sobre el pasado, el diagnóstico de la situación del país, los desafíos de la construcción de la nueva democracia, los modos de clausurar la dictadura definitivamente, la incidencia de las “cuentas pendientes” a resolver en la recuperación democrática, la ubicación en la nueva temporalidad, crecientemente posmoderna, y los diálogos o las relaciones posibles con los tiempos revolucionarios anteriores.

En este contexto se expresaron nuevos posicionamientos generacionales liderados por los jóvenes del momento, pero también prácticas innovadoras de personas de generaciones anteriores que impulsaron algunas transformaciones o prácticas vanguardistas en sus medios, como fue el caso de las performances de Nelbia Romero, junto con artistas pertenecientes a la generación de jóvenes. Asimismo, se hicieron visibles activaciones o construcciones de sentido en diálogo con los nuevos imaginarios identitarios emergentes en la época. Si bien los ochenta perfilaron el inicio de una nueva época histórica y cultural a nivel global, sus manifestaciones llevan la impronta de un período aún transicional.

## Bibliografía y fuentes

- ÁLVAREZ COZZI, F. (2013, 14 de setiembre), “Agujero negro: Artes visuales experimentales en los años de la dictadura militar (1973-1984)”, *Revista Dossier*, recuperado de: <http://revistadossier.com.uy/artes-visuales/agujero-negro/>
- BALÁS, M. (2018). “¿Reconocer o conocer a través de las pantallas? El CEMA y las estrategias para llegar más allá de fronteras”. En Torello, G, (Ed). *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)* (pp. 195-220), Montevideo: Irrupciones Grupo Editor.
- DELGADO, L. (2014). “El rock son los padres: cultura juvenil en los ochenta montevidianos”. En Delgado, L. (Ed.). *Cuadernos de Historia 13, Cultura y comunicación en los ochenta*, (pp. 115-132). Montevideo: Biblioteca Nacional.
- DEMASI, C., RICO, A. y ROSSAL, M. (2004). “Transición y postransición democrática (1980-2002). Hechos y sentidos de la política y pospolítica”. En: Brando, O. (Coord.). *Uruguay hoy. Paisaje después del 31 de octubre*, (pp. 7-77). Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido.
- DI GIORGI, A. L. (2018). “Lo personal es político. Recepción y resignificación desde el feminismo uruguayo posdictadura”. En Celiberti, L. (Comp.). *Notas para la memoria feminista. Uruguay 1983-1995*, (pp. 163-192). Montevideo: Cotidiano Mujer.
- GIUNTA, A. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- LARNAUDIE, O. (2005). *Nelbia Romero*, Montevideo: Banco Central del Uruguay.
- MARCHESI, A. (2009). “Una parte del pueblo uruguayo feliz, contento, alegre. Los caminos culturales del consenso autoritario durante la dictadura”. En Demasi, C., Marchesi, A., Markarian, V., Rico, A., y Yaffé, J. (2013). *La dictadura cívico-militar. Uruguay 1973-1985*, (pp. 325-394). Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- PADÍN, C. (21 de diciembre de 1985). “Plástica, danza y creatividad en la Explanada Municipal”. *La Hora*, p. 12.
- PÉREZ BUCHELLI, E. (2016). “Gris: video-danza y transición”. En Tadeo Fuica, B., Balás, M. (Eds.). *CEMA: Archivo, video y restauración democrática*, (pp. 111-114). Montevideo: Facultad de Información y Comunicación y Dirección del Cine y el Audiovisual Nacional.

- PÉREZ BUCHELLI, E. (2019). *Arte y política. Mujeres artistas y artes de acción en los sesenta y setenta*, Montevideo: Editorial Yaugurú.
- PORZEKANSKI, T. (2005). “Nuevos imaginarios de la identidad uruguaya: neoindigenismo y ejemplaridad”. En Caetano, G. (Dir.). *20 años de democracia. Uruguay 1985-2005: miradas múltiples*, (pp. 407-426). Montevideo: Taurus.
- PUCHET, M. (2014). *Octaedro, Los Otros y Axioma. Relecturas del arte conceptual en el Uruguay durante de la dictadura (1973-1985)*, Montevideo: Editorial Yaugurú.
- ROMERO, N. (1983). *Sal-si-puedes*. Programa-catálogo de la obra.
- ROMERO, N. (Noviembre de 1992). Salsipuedes. *Cotidiano Mujer*, pp. 4-6.
- SANTILECES, M., DINAMARCA, H. (productores) y CASANOVA, G. (director). (1988). *Mamá era punk* [documental]. Uruguay: Centro de Medios Audiovisuales.
- SAYAGUÉS, M. (16 de setiembre de 1982). Un arte conservador: un país idem. *Opinar*, p. 25.
- SCHROEDER, E. (1986). *Gris*. [videodanza] Uruguay: Centro de Medios Audiovisuales.
- SEMPOL, D. (2013). *De los baños a la calle. Historia del movimiento lésbico, gay, trans uruguayo (1984-2013)*. Montevideo: Debate.
- TADEO FUICA, B., (2016). “Mamá era punk: ¿caos o creatividad juvenil?”. En Tadeo Fuica, B., BALÁS, M. (Eds.). *CEMA: Archivo, video y restauración democrática*, (pp. 75-81). Montevideo: Facultad de Información y Comunicación y Dirección del Cine y el Audiovisual Nacional.

ELISA PÉREZ BUCHELLI (Montevideo) es magíster en Ciencias Humanas, opción Estudios Latinoamericanos, licenciada en Historia, técnica universitaria en Museología, especialista en Gestión Cultural y egresada de Danza Contemporánea de la Universidad de la República (Udelar). Realizó estudios en el Máster en Artes de Calle en Tárrega, Cataluña (Universidad de Lleida), a través de la beca de Fira Tárrega y el Instituto Nacional de Artes Escénicas, del Ministerio de Educación y Cultura. En 2018 realizó el Laboratorio en Gestión de Museos de la Fundación Teoría y Práctica de las Artes en Argentina, con una beca de Mecenazgo Cultural (Argentina). En 2019 participó de la Escuela de Crítica de Arte en La Tallera- Sala de Arte Público Siqueiros en México, a través de una beca internacional de esta institución.

Investigadora en historia de las artes visuales y la danza, ha colaborado en varios proyectos y diversas publicaciones.

Llevó a cabo una investigación sobre las trayectorias simbólicas y materiales del *Juramento de los treinta y tres orientales*, de Juan Manuel Blanes, publicada en el libro sobre la restauración de este cuadro, editado por el Museo Blanes (2018). Cocuradora de las exposiciones *Teresa Vila: Arte y tiempo*, en el Museo Blanes, e *Intersticios: Cuerpos políticos, estrategias conceptualistas y experimentalismos cinematográficos*, en el Centro Cultural de España en Montevideo (2019).

Autora del libro *Arte y política. Mujeres artistas y artes de acción en los sesenta y setenta*, de la editorial Yaugurú, 2019.

Actualmente se desempeña como investigadora en el Museo Juan Manuel Blanes, de la Intendencia de Montevideo.

## CREAR Y ESTAR

### Notas sobre *Explícito*<sup>90</sup>

Santiago Turenne y Franco Bechi

Se dijo ente, irreverente, horrendo, confuso, tosco, obsceno, accidente, deseo, imposible, golpe, gemido y presencia sin aspecto. De un texto, que luego no tuvo más importancia, se extrajo lo siguiente: “La esencia de un existente no es ya una virtud enraizada en la profundidad de ese existente: es la ley manifiesta que preside a la sucesión de sus apariciones”. En una frase se escribió: “Lo que la racionalidad invita a ocultar y lo que escapa de mis manos también soy”. Se habló varias veces de aquello que insiste, persiste y soporta, también de la activación de los espacios y de los sujetos. Luego, se hizo explícito.

Así reseñábamos un proceso de creación colaborativo que emprendimos en febrero de 2019 en el Centro Cultural de España, de Montevideo, al que llamamos *Explícito*. Un intento de nombrar aquello que luego de cuatro meses de trabajo aún no sabíamos qué era lo que realmente significaba ni cuál iba a ser su real afectación. Nos encontrábamos, por tanto, con un resultado de obra que necesitaba descubrir su existencia en su estar siendo.

Si tuviéramos que describir la pieza, diríamos que no hay una historia aparente en *Explícito*, sino acontecimientos que la llevan a tener un carácter de fenómeno sensorial y provocador. Cada uno de los elementos que la componen busca que quien se disponga a la experiencia tenga una actitud activa frente a lo que puede ser percibido. No hay frente, ni costado, ni abajo, ni arriba: todo el espacio es el espacio de activación. En su ir sucediendo se va pujando a un estado que se hace cada vez más crudo, pero bordea siempre lo real y lo ficcional. De la oscuridad a la luz plena siempre se está develando el dispositivo y la fuente generativa de la experiencia. Lo residual de todo eso es otro cuerpo alterado que se define por ser cuerpo humano, pero no encaja en condición alguna. Deseo, agravio, regocijo, luto, euforia se hacen explícitos en un mismo cuerpo para dejarse estar.

---

90- *Explícito*: dispositivo escénico creado colaborativamente entre Santiago Turenne, Franco Bechi y Santiago Rodríguez Tricot.

Por lo tanto, lejos se está de pretender un objeto-mensaje para ser descifrado, lo que abre nuevos canales de comunicación entre la obra y el espectador. “Son los espectadores quienes hacen cuadros”, decía Marcel Duchamp, relacionado con el surgimiento de una cultura de uso, en la cual el sentido nace de una colaboración, de una negociación entre el artista y las personas que vienen a observar. ¿Por qué el sentido de una obra solo ha de provenir del uso que le es conferido por el artista?

Nuestro sentido fue el estudio y el análisis de un supuesto casi imposible: hacer todo aquello que fuera necesario para que un ente se hiciera presente ante nosotros y nos dijera cómo deberíamos comportarnos, cómo sería nuestro aspecto, qué tonalidad de voz tendríamos, cómo relacionarnos con los otros. Una suerte de ritual profano para develar una entidad que canalizaría en nosotros aquello que quería mostrar al mundo.

Este juego de carácter místico, caprichoso y sostenido fue la excusa perfecta para activar estrategias que pudieran cuestionar el *ser* y el *estar*. Refiriéndonos a Heidegger, nos planteamos un estar en el mundo en el que lo establecido del ser, del existir, tiene que ver con lo que él llama *Dasein*, término que puede indicar “estar ahí”, “estar aquí”, “ser en una situación determinada”. Un existir del hombre que se define por su relación con el mundo. Una práctica más que una teoría. Un continuo quehacer en el que el hombre tiene que vérselas con otros seres, con otras cosas, pero en el que también es un ser en el espacio, en el mundo y en el tiempo:

El *Dasein* es un ente que se distingue por el hecho de ser en el mundo; el ser-en-el-mundo está caracterizado como un cuidar, por un cuidarse, por tratar con las cosas que habitualmente encontramos en el mundo; este ser en el mundo, *Dasein* o ser-ahí es juntamente un ser con, un ser con otros, con los cuales comparte el mismo mundo; el modo fundamental del *Dasein* del mundo que unos y otros tienen y comparten conjuntamente es el hablar; el *Dasein* es un ente que se determina como “yo soy”, todos juntamente en la cotidianidad coinciden en no ser el mismo y se reconocen en los indeterminados “nadie”, “uno” y “se”, el *Dasein* así caracterizado es tal que en su cotidiano y específico ser-en-el-mundo, en un cuidarse del ser, le va su ser; el *Dasein* se tiene a sí mismo y se encuentra consigo mismo; el *Dasein* no puede demostrarse a manera de un ente, tampoco puede mostrarse.<sup>91</sup>

91- Estrada Villa A, “Heidegger y su concepto del mundo”, pp. 125-126.

También acuñando el término *autenticidad* de Heidegger, con el que sostiene que la vida auténtica es aquella en la que el hombre elabora su proyecto, se sale de la cotidianidad y está abierto al mundo, afirmando que este existir, este estar en el mundo, está en permanente construcción y pura transformación; es un continuo hacerse a sí mismo dentro de la temporalidad, donde no puede entenderse como un algo hecho o concluido, sino como un poder ser, y donde se despliegan todas las posibilidades.

De este modo, nos interesó activar nuestra propuesta investigativa desbordando las convencionalidades establecidas por la sala auditorio del CCE. Nos obligó a pensarnos en un espacio/mundo con infinitas posibilidades. Nuestra búsqueda llevó a desplegarlos en rincones no visibles, en espacios arquitectónicos acotados, a ponernos en relación con objetos propios del espacio o con aquellos que eran introducidos por capricho, deseo o necesidad.

Por lo tanto, el espacio fue considerado no como un vacío a ser contemplado, sino como un material, una prolongación del cuerpo a ser intervenido y convertido en signo para formar parte de la trama semántica de aquello investigado.

Escenario, butacas, caños de ventilación, luces de emergencia (salida), parlantes, entre otros, fueron objetos que condicionaron nuestro mirar y accionar del espacio/mundo que nos propusimos habitar. A ellos les introdujimos mantas de salvataje plateadas, un láser color verde y rojo, y una cinta de luces led de un metro de largo. La introducción de esos objetos fueron producto de un deseo: alterar la percepción de aquello ya establecido como espacio. Cuerpos-objetos que, desde la oscuridad hasta la luz plena, comenzarían a tomar el espacio junto con la acción mínima de nosotros, cuerpos performers.

En ese accionar se priorizó el *cómo* ante el *qué* para lograr que los niveles físicos y sensoriales resalten el sentido de una presencia inmediata, que llega a revelarse como una suerte de paradoja sobre la que el sentido queda en suspenso, carácter procesual y performativo del *estar-haciendo*:

┌ A mí lo único que me satisface es ocupar mi tiempo. Ocuparlo sin  
└ más [...]. Yo ocupado en cada instante, sin más, al cien por cien, mi momento, vivir en su duración, sin querer que sea más largo o más

| corto [...], hacer, hacer y hacer, hacer cosas y la jodida sensación de  
| las manos gordas intentando frenar el tiempo no me abandona.<sup>92</sup>

Así, “el hacer real” se afirma en oposición a todo aquello que puede ser entendido como resultado fijo o producto acabado, ya representado. Identificados con el arte procesual, entendemos la obra como un proceso, un continuo hacerse, o llegar a ser, escapando de lo ya hecho, concluso o perfecto, donde la obra lucha por conservar su condición espontánea y abierta, todavía viva.

Asimismo, nuestro hacer fue un hacer juntos. La transdisciplinarietà se pensó como un complejo propuesto para resolver nuestras interrogantes en formato de discusión, diálogo, experimentación, aceptando cada perspectiva como de igual importancia y relacionando las diferencias entre ellas.

Nuestros mundos individuales, que, según nuestras experiencias e intereses podríamos categorizar en una disciplina determinada e identificada en cada uno de nosotros tres: sonido, luz, cuerpo, buscaron, con la metodología de la colaboración, desdibujar fronteras disciplinares y, por tanto, seguir postulando el arte como una práctica de hibridaciones. La colaboración fue entendida como lo ejemplifica el videoasta Aernout Mik:

| Dos poblaciones, A y B, pueden empezar con una frontera nítida que se vaya confundiendo con el tiempo. Por ejemplo, una población angloparlante con fronteras en común con una población hispanoparlante. Unos pueden tomar palabras prestadas de los otros. Con el tiempo, A se mueve hacia B y B se mueve hacia A. En el límite es posible que A se confunda totalmente con B, tanto que no se pueda hablar de A ni de B. El conjunto se ha estabilizado en una nueva población C, que habla un nuevo y único idioma. Es el celeberrimo estado de equilibrio termodinámico de máxima entropía, donde ya ha ocurrido todo lo que podía ocurrir.

Buscamos desjerarquizar disciplinas y roles, pues en la experiencia/búsqueda de un ente- obra nos propusimos afrontar una afectación que pudiera exceder nuestros “establecidos”, permitirnos resolver la consigna desde todo aquello que pareciera que fuera dado y externo

---

92- *El rey de los animales es idiota*, Marquerie, 2001.



a nuestro conocimiento. Aquello dado por el espacio, dado por el tiempo, dado por la afectación y la relación de tres cuerpos.

Fue de ese modo que nos propusimos crear las condiciones para que, en el estar siendo, *Explícito* pudiera manifestarse, revelarse ante nuestro accionar y dejarnos ser el canal de comunicación entre eso que comenzamos a llamar obra y aquellos que se sumergieron a la experiencia: “los otros”, el público.

Con esto no estamos sugiriendo una idea romántica de la creación; por el contrario, estamos proponiendo la creación como un medio por el que estar y ser, y así, permitirse adentrarse en la acción de los objetos, del cuerpo, del entorno y de los otros. No habría forma, movimiento o sonido que no surgiera de una acumulación y una sucesión de experiencias, insistencias, deseos y afectaciones dadas por el propio habitar del espacio.

Así, se descubre la obra como una sucesión de elementos y acciones que son activados y propuestos por un modo de existencia determinada. Cada uno de estos elementos o estas acciones busca afectar los sentidos y el propio estar de aquel que se dispone a observar-escuchar-vivenciar, pero también de nosotros mismos. La obra, por lo tanto, se despliega como un dispositivo, un hecho articulable.

Leonor Courtoisie, crítica escénica en la prensa uruguaya, rescata del libro *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*, de Patrice Pavia, el siguiente fragmento cuando escribe sobre *Explícito* y alerta de nuestra decisión de nombrar la obra como un dispositivo:

Para Lyotard, los dispositivos pulsionales producen afectos, no signos y significaciones, sino intensidades que queman las etapas, toman prestados circuitos en los que ya no son la estructura y el signo lo que reinan, sino la disposición y la disponibilidad para hacer circular una energía, sea esta cromática, gestual o vocal, y siempre pulsional. La obra de arte deviene una instalación que vale por sus componentes y por la organización espacial de estos más que por su esencia, su sustancia o su coherencia [...]. Formar dispositivos para inmediatamente desacralizarlos: concretamente, en el teatro, reunir materiales e hipótesis de lectura, a fin de producir una obra por combinatoria e hibridaciones de los elementos, antes de deconstruirla estableciendo los momentos en que la obra se sacraliza, en que se simplifica y se ofrece a un consumo demasiado fácil.<sup>93</sup>

93- “Nombrar no alcanza”, *Brecha*, 27 de junio de 2019, edición 1753.

Los componentes del dispositivo *Explícito* se podrían identificar en al menos tres momentos que describen la experiencia de la siguiente manera. Un primer momento de oscuridad absoluta, que, junto con la agitación de una gran manta plateada, busca afectar la percepción sonora y visual. Comenzar a disponer el cuerpo a la experiencia por medio de un elemento que se devela luego de haber tenido un carácter críptico, innombrable, casi fantasmagórico. Este mismo elemento, sonido o textura es trasladado de forma agitada para atravesar todo el espacio y, junto con el cuerpo performer, ir escalando entre butaca y butaca para rozar, envolver y provocar a aquel que comienza a vivenciar la experiencia. Finalmente, esta materia plateada es multiplicada, trasladada y colocada en diferentes partes del espacio en una suerte de ir moldeando una deformación de una aparente convención arquitectónica del espacio activado.

Tras un golpe seco aparece un segundo elemento y, con él, un segundo momento. Una línea de láser definida de color verde, intercalada con otra de color rojo, irrumpe en aquello que ya estaba instalado. Una suerte de puntero que recorre, señala e intercepta elementos propios del lugar y aquellos volúmenes plateados y amorfos. La reflexión de la luz en estos hace tomar las paredes, el techo y el suelo por destellos de color, lo que produce una atmósfera extraña, ficcional, casi de ciencia ficción de calidad Z. Aparece así la bifurcación de la mirada. El espacio estallado por el efecto del rebote luminoso hace que cada sujeto dirija la mirada a lugares propios basados en la curiosidad, la contemplación o la fascinación. Acompañado de otros recursos lumínicos, el espacio ya está todo tomado: por la luz, por los objetos, por el recorrer de la mirada.

Dentro de ese espacio, un cuerpo. Un cuerpo que se percibe por primera vez alterado tras un estruendo que demarca un tercer momento. Con una tensión muscular que le llega a la mandíbula, este cuerpo se desplaza por los costados, por los espacios poco visibles, transitando una frontalidad casi nula. Su presencia se percibe, se intenta buscar con la mirada, se confronta bajo un comportamiento aparentemente aleatorio de circulación espacial. Es tenso, agresivo, aunque de repente su mirada esboza una sonrisa. No se entiende su estado. En su existencia golpea objetos, rompe estructuras, genera ruidos, mira, para, vuelve a caminar, se enfrenta a todos aquellos que ahora intentan, desde la tensión de sus propios músculos y su

incomodidad, abarcarlo con la mirada, pero este aparenta escapar constantemente de ella. Insiste en su estado. Y, mientras va insistiendo, la luz plena lo descubre por completo. Ya con el torso desnudo, se saca el cinto del pantalón y vuelve a colocárselo alrededor del pecho, y, con ello, una nueva alteración de gestos suaves intercalados con graves, y, de tanto en tanto, aparenta cansarse de una supuesta ficción. Deja en evidencia que lo que está provocando no es real, al mismo tiempo que insiste en profundizar su existencia ficcional. El desnudo, el ano, la risa, no sabe qué más entregar. Su desborde continúa entre las butacas, entre las personas. Se deja estar. Se deja ver en su estado. Inquieto y alterado, porque sabe que lo que provoca no es real, pero sigue insistiendo hasta ir desvaneciendo su condición de performer al descender de las gradas escalón por escalón. Se reúne con los otros dos cuerpos responsables de la construcción de este dispositivo. Miran al público y este, después de una pausa, aplaude.

Esta experiencia performática se completa junto con otro elemento clave que refuerza el carácter sensorial de *Explícito*: el sonido producido en vivo por un sintetizador y un *loop* vocal. Este fue el último recurso añadido a la pieza durante el proceso de investigación, con el objetivo de generar una atmósfera envolvente y reforzar el impacto de los otros elementos activados (luz, cuerpo y objeto).

Las característica Live del artefacto/hardware elegido como fuente de sonido refuerza el carácter procesual y de continua experimentación de la obra. Partiendo de una voz que opera en vivo con base en el “error” y la deformación de esta, el sonido se hace inédito en cada una de las activaciones del dispositivo *Explícito*. El procesador vocal toma no solo la voz, sino también el sonido ambiente de los diferentes ruidos que la pieza despierta para poder deformarlos, resignificarlos y resaltarlos, y generar ambientes con ellos.

El error es un elemento clave de composición: acoples producidos por el micrófono, parlantes saturados, frecuencias que superan las consideradas de riesgo auditivo y decisiones tomadas no convencionalmente, que representan todos los problemas que un sonidista/técnico se dedicaría a eliminar o perfeccionar, son elementos/errores tomados como punto de partida para la confección del mundo sonoro de *Explícito*.

Se podrían distinguir tres dimensiones de producción. Primero, la fuente del sonido, que tiene que ver con lo más sustancial y acciden-

tal, lo que simplemente es y está; el silencio, que tiene que ver con un papel importante y no azaroso en la estimulación del receptor espectador, y el sonido orgánico o analógico, producido por el movimiento y el agite en la activación de las mantas plateadas.

El ruido consecuente de la manipulación de estos objetos/mantas es el protagonista en la primera parte de la activación del dispositivo, en la que su permanencia se torna incómoda y hasta insoportable, lo que permite resaltar los momentos de silencio y vacío como impacto y quiebre sonoro. Esta fuente cumple también con el carácter experimental y accidental de las disciplinas en diálogo al ser una consecuencia directa del cuerpo y el objeto en acción.

Otra dimensión es el artificial y electrónico resultado de la utilización del hardware y el micrófono. Efectos como la multiplicación, la alteración, la filtración y la reverberación (ecos) permitieron trabajar sobre una voz que se manifestó como gemido, grito, respiración afectada y canto de invocación, producto de la exploración sobre lo reprimido u oculto, sobre lo que la racionalidad invita a resignificar, sobre lo más intrínseco y visceral del ser.

La tercera dimensión es la coalición de las dos anteriores en colaboración. Lo natural y lo artificial mediados y afectados por una interfase. El ruido producido por el accionar del cuerpo y los diferentes objetos involucrados, tomados por el micrófono, modificados y retransmitidos por el hardware, que refuerza su impacto. El carácter residual de esta dimensión reside en la utilización de sonidos orgánicos ya emitidos, cuya fuente se encuentra en otro accionar, pero que siguen siendo protagonistas en la ambientación y la búsqueda de la estimulación sensorial y la ruptura de una linealidad del espacio y el tiempo.

De este modo, junto con todos sus elementos, *Explícito* se nos presenta como un verbo conjugado en gerundio, cuya ontología es el estar siendo, condición que nos permite cuestionar, crear y disponibilizar permanentes intersticios para encontrarnos con los otros y, junto con ellos, manifestar nuestra máxima existencia.

SANTIAGO TURENNE (Montevideo) es creador e intérprete en danza contemporánea; licenciado en Ciencias de la Comunicación; maestrando en Información y Comunicación en la Facultad de Información y Comunicación, de la Udelar, y diplomado en Gestión Cultural en la Universidad Católica de Córdoba, Argentina. Actualmente se desempeña como coordinador de danza en el Instituto Nacional de Artes Escénicas, DNC-MEC. Es cofundador del Festival Internacional de Danza Contemporánea e integrante del colectivo artístico Perro Rabioso, bajo la dirección de Tamara Cubas. Junto con artistas nacionales y extranjeros ha desarrollado diferentes proyectos de creación, formación y gestión que le han permitido vincularse con diferentes contextos y realidades en torno a la danza. Entre sus producciones artísticas se destacan *Señal*, *Surto*, *Pardo*, *Entre* y *Explícito*.

FRANCO BECHI (Montevideo) es cantautor, coproductor y curador del proyecto *Anxiety Report*, proyecto audiovisual de arte pop experimental desarrollado y curado desde 2016. Su música explora el punto intermedio entre el bubblegum pop y un sonido industrial más experimental. Las letras abordan los impulsos de ansiedad y los pensamientos irracionales, con lírica por momentos irónica, autoparódica y emitida como lamentos sobre diversos tópicos que el autor enfrenta en su juventud. Su imaginario sonoro intenta desdibujar la línea entre géneros musicales, con el pop sueco de melodías infecciosas como el corazón de las composiciones que Franco firma. Los géneros explorados tienen que ver con la influencia de ritmos latinos y tropicales, el trap, el house y haber atravesado una infancia y una adolescencia en un contexto de cumbia, Britney Spears y techno. De su colaboración con músicos y productores como Matías Nario, Eros White y José Llaque parte la música de este proyecto audiovisual, que cuenta hasta el momento con dos discos: un EP de remezclas hechas por otros músicos/productores y varios sencillos. El carácter performático y conceptual ha sido clave en la comunicación del proyecto para los vivos, y ha tomado nuevamente la colaboración con artistas de otras disciplinas (danza, iluminación) como punto de partida.





Esta edición de  
**CONVERSACIONES, ANOTACIONES Y DRAMATURGIA EN  
LAS ARTES VIVAS: ESPAÑA Y URUGUAY**

se terminó de imprimir  
en el mes de diciembre de 2019  
en MASTERGRAF SRL  
Gral. Pagola 1823 - T. 2203 4770  
Montevideo - Uruguay

Depósito legal xxx.xxx - Comisión del Papel  
Edición amparada al decreto 218/96