



Instituto de Investigación

## VI JORNADAS DE INVESTIGACIÓN EN DANZA 2012

Más allá (o más acá)  
de la representación

 Movimiento

ALEMANIA  
ARGENTINA  
BÉLGICA  
BRASIL

CHILE  
ESTADOS UNIDOS  
FRANCIA  
ITALIA



# VI JORNADAS DE INVESTIGACIÓN EN DANZA 2012

Más allá (o más acá)  
de la representación

COMPILADORA: MARÍA EUGENIA CADÚS



Universidad Nacional  
de las Artes

## STAFF EDITORIAL

**Directora Responsable:** Susana Tambutti

**Compiladora:** María Eugenia Cadús

**Co-compiladora:** Micaela Moreno

**Equipo de edición:** Alejandro Karasik (textos de Silvina Lizuain y Agustina Sario y Matthieu Perpoint; y recopilación de archivo)

**Traducciones:** Micaela Moreno (André Lepecki, Hans-Thies Lehmann), Cecilia Molina (André Lepecki), María Eugenia Cadús (André Lepecki), Verónica Barr (Richard Maxwell y Jim Fletcher), Albert Arribas (Davide Carnevali), Alberto Salamanco (colaboración André Lepecki), Susana Numer (Lisa Nelson)

**Traducciones consecutivas:** Marina Tampini (Hans-Thies Lehmann)

**Fotografías:** Sandro Miano, Alejandro Catera y Alejandro Karasik, Chris Van der Burght

**Foto de tapa:** Ensayo de Blind Unison Trios de Lisa Nelson. Fotografía de Sandro Miano.

## PUBLICACIONES DEL DEPARTAMENTO DE ARTES DEL MOVIMIENTO / UNA

**Consejo Editor:** Diana Lelia Piazza, Rita Parissj, Marcelo Isse Moyano, María Joaquina Álvarez, Susana Goñi, Cristina Urrutia, Claude Thibaud

**Corrección:** Eloísa dos Santos

**Diseño Gráfico:** Gastón Prioretti

Vi Jornadas de Investigación en Danza 2012 : más allá, o más acá, de la representación / Victoria Victoria Fortuna ... [et al.] ; compilado por María Eugenia Cadús. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad Nacional de las Artes. Departamento de Artes del Movimiento, 2016.  
252 p. ; 21 x 15 cm. -

ISBN 978-987-3946-05-9

1. Danza Contemporánea. 2. Instituto de Investigación. 3. Artes Escénicas. I. Victoria Fortuna, Victoria II. Cadús, María Eugenia, comp.  
CDD 792.8

Fecha de catalogación: 01/03/2016

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida y transmitida de ninguna forma y con ningún propósito. Queda hecho el depósito que indica la ley. Expte. N° 5276107

## *Apoyos*

Panorama Sur: Siemens Stiftung & THE - Asociación para el  
Teatro Latinoamericano / Gl. Goethe Institut / MALBA.

Teatro General San Martín. Complejo Teatral de Buenos Aires.  
Rituales de Pasaje.

Centro Cultural Rector Ricardo Rojas (CCRRR).

CoCoA datei. Coreógrafos Contemporáneos Asociados.  
Danza – Teatro Independiente.

## ÍNDICE

<b>01. PALABRAS PRELIMINARES.</b> Diana Piazza y Rita Parissi	<b><u>7</u></b>
<b>02. PREFACIO.</b> María Eugenia Cadús	<b><u>13</u></b>
<b>03. MIRADAS SOBRE LA HISTORIA</b>	<b><u>19</u></b>
03.01 Danza, Historia, Memoria. Victoria Fortuna	<u>20</u>
03.02 Hans-Thies Lehmann. Pensar el teatro político hoy. Reconstrucción de una conferencia. Micaela Moreno	<u>46</u>
03.03 Reflexiones acerca de la representación de la danza en el cine (en Argentina). María Eugenia Cadús	<u>56</u>
<b>04. HERRAMIENTAS Y REFLEXIONES SOBRE EL HACER</b>	<b><u>73</u></b>
04.01 Experiencias con los Tuning Scores de Lisa Nelson: "Jugando en la red invisible". Carmen Pereiro Numer	<u>74</u>
04.02 Desaparecer. Agustina Sario y Matthieu Perpoint	<u>128</u>
04.03 Texto y Movimiento. Entrevista a Richard Maxwell y Jim Fletcher. Verónica Barr	<u>133</u>
04.04 Coordenadas para pensar la composición coreográfica contemporánea. Silvina Duna y Laura Papa	<u>146</u>
04.05 Dramaturgia y Política en/de la Danza. Entrevista a André Lepecki. Cecilia Molina, Micaela Moreno, María Eugenia Cadús	<u>156</u>

04.06	Si mañana tú y yo nos perdiéramos el uno al otro (una fotografía del 11 de septiembre). Davide Carnevali	<u>170</u>
<b>05.</b>	<b>EXPERIENCIAS</b>	<b><u>185</u></b>
05.01	Sand Table: una reseña, una performance, una experiencia. María Eugenia Cadús	<u>186</u>
05.02	Festival Tanz im August 2012: una experiencia expansiva. Silvina Linzuain	<u>192</u>
05.03	Danza y "más allá". Una crónica reflexiva-analítica sobre el Proyecto de la Ley Nacional de Danza. Paula Rodríguez	<u>198</u>
<b>06.</b>	<b>LECTURAS</b>	<b><u>217</u></b>
06.01	Agotar la danza. María Martha Gigena	<u>218</u>
06.02	La permanencia de lo efímero. Mariela Ruggeri	<u>224</u>
<b>07.</b>	<b>ARTISTAS / INVESTIGADORES</b>	<b><u>231</u></b>
<b>08.</b>	<b>CRONOLOGÍA</b>	<b><u>243</u></b>



# 01 PALABRAS PRELIMINARES

*Diana Piazza y Rita Parissi*

Este libro tiene como propósito difundir la propuesta sostenida desde el Instituto de Investigación del Departamento de Artes del Movimiento. Dicha propuesta se inscribe en una lógica gestionaaria que valoriza fuertemente el carácter formativo de la escena universitaria en términos de apropiaciones intra e intersubjetivas de la experiencia educativa articulada hacia el interior de todo el espectro institucional.

Como señala Juan Cassasus (2000), cada organización es un sistema y los sistemas operan dentro de un contexto externo con el cual interactúan y poseen asimismo un contexto interno. En este sistema de relaciones el Departamento de Artes del Movimiento de la Universidad Nacional de las Artes forma parte del conjunto complejo y diferenciado de instituciones universitarias argentinas con particulares tradiciones y proyectos, carga con antiguos males históricos y enfrenta nuevos desafíos de diverso signo.

Con respecto al campo de la educación superior, resulta pertinente aclarar que el mismo ha sufrido grandes transformaciones, especialmente en los últimos 25 años. Si se piensa en las relaciones entre el Estado, la Sociedad y la Universidad, siempre dinámicas, tensionadas, se podría afirmar que la universidad como institución se vio enfrentada a grandes retos derivados de la demanda de los distintos colectivos que luchan por su inserción en el sistema, a la pertinencia de su oferta, a los cambios acaecidos en el rol y función del conocimiento, a la educación permanente durante toda la vida, a las propias inadecuaciones en relación con su presencia dentro de la comunidad, entre otras.

Las complejas relaciones referidas a los contextos externo e interno como condiciones de emergencia de la agenda de la política pública universitaria nos obligan, en nuestro rol de gestoras, a reflexionar acerca de las tres dimensiones del proceso de gobierno; la política, la planificación y la gestión, para fundamentar nuestra propuesta de vertebrar proyectos de articulación universitaria que den cuenta del interés y la necesidad de las propias organizaciones y de la agenda de los organismos estatales, como, por ejemplo, la SPU.

Creemos que la planificación y la gestión de la política pública educativa requieren de ingentes esfuerzos de lectura, comprensión y elaboración de las demandas, propuestas y prácticas sociales que los agentes de los diversos colectivos, tanto externos como internos, producen.

Pero esta atención a la demanda y a su contextualización dentro del campo educativo-artístico general, y de la danza en particular, necesita priorizar líneas de atención. Estas líneas establecerán áreas de intervención a partir de la formulación de planes o programas de acción que luego derivarán en proyectos.

Este ámbito de intervención, que podríamos denominar político-socio-educativo, entrecruza caminos con el ámbito referido a la identidad disciplinar, entendiendo la misma en términos de su historia, tradiciones, rupturas y nuevos desafíos provenientes de las discusiones actuales acerca de la experiencia artística. ¿Cuáles son los nuevos sentidos que porta la educación artística? ¿Cómo se reconfigura el campo disciplinar? ¿Cuáles son las posibilidades de respuesta de la danza? ¿Con qué fluidez puede moverse entre estas nuevas aproximaciones esquivando el riesgo de una posible disolución? Somos conscientes que situar las artes en general y la danza en particular dentro del campo de la educación superior tiene, además de una función formativa, una función legitimadora de los saberes que transmite.

Desde nuestra perspectiva, el acierto de las políticas educacionales, las políticas del conocimiento y las políticas de vinculación que se diseñan tienen como condición de posibilidad y de agenciamiento, la “gestión asociada”; “modos específicos de planificación y gestión realizados en forma compartida entre organizaciones

estatales y organizaciones de la sociedad civil en su sentido más amplio” (Poggiese, 1993). El afuera, la sociedad organizada en ONG, Asociaciones Civiles, Clubes, Fundaciones, entre otras, son coproductoras junto con el Departamento de prácticas cogenitivas que construyen vínculos, producen conocimiento y articulan una respuesta más pertinente al requerimiento social.

En estos momentos, y a partir de las nuevas discusiones sobre la epistemología de la ciencia, se transita hacia la incorporación de ciertas premisas de la teoría de la complejidad en el campo de la planificación. En el campo de la gestión institucional lo inesperado continuamente nos interpela, nos obliga a responder de forma creativa a lo novedoso.

Es por esto que decimos que la gestión produce conocimiento cuando es capaz de reconocer la multiplicidad que nos habita (como área disciplinaria, como institución, como sujetos), se vuelve contra los dogmatismos cristalizados y favorece líneas de fuga emergentes.

La gestión institucional como práctica articuladora entre la definición política de un programa de gobierno y la lectura pertinente de las condiciones institucionales para llevarlo a cabo, se reserva, como un necesario ejercicio de contextualización, la continua reflexión sobre esa práctica.

Esta reflexión permite aventurarnos en un diseño de intervención mediante el cual, todas las funciones y misiones de la universidad, la formación de profesionales, el desarrollo de programas de investigación, la producción artística y la extensión puedan establecer algunos *links* que habiliten la construcción de una marca identitaria del programa de gobierno a partir de ciertas ideas fuerzas que se erigen como horizonte de sentido.

Y es ese horizonte de sentido el que motoriza y el que interpela al aspecto más prescriptivo de la gestión institucional, más ligado al deber ser y a las características que deberían revestir nuestra oferta.

En principio, y ante todo, la proponemos ligada a criterios de justicia, esperanzada acerca de sus propios efectos, habilitante de futuro y comprometida con el presente, permeable a la polifonía,

provisional para evitar la soberbia y, sobre todo, orientada al bien común y a la construcción de una ciudadanía positiva.

Por esto ponemos el foco en la propia traducción de estas cuestiones dentro del proyecto educativo institucional. El mismo es visibilizado como el proceso y el producto de una apuesta que, como la propia educación, al mismo tiempo que tramita cuestiones de la construcción del lazo social es co-productor de subjetividad.

Desde dicha perspectiva se habilitan acciones tales como:

- la mirada investigativa de la gestión que se aboca a interpretar los procesos de acción humana en una organización y convocar los deseos de los sujetos que participan en ella en pos de un escenario futuro deseable;

- la intersección de procesos y proyectos que vinculan diversas áreas institucionales tales como académica, de extensión, de producción artística y del IIDAM y su consecuente financiamiento;

- la apertura a cruces interinstitucionales con otras unidades académicas, con ONG e instituciones barriales, instituciones educativas e instituciones de salud;

- la creación de dispositivos institucionales que estimulan el desarrollo artístico, académico y comunitario;

- la inclusión de graduados a proyectos de investigación, de producción artística y a actividades de docencia;

Esta es la tarea que nos proponemos; la inscripción en el escenario institucional de la empresa educativa y artística bajo el imperativo de la responsabilidad ética de aumentar y mejorar los procesos democráticos sociales y el logro de elevados niveles de calidad de vida humana.

**BIBLIOGRAFÍA**

- Casassus, Juan. (2000). *Problemas de la gestión educativa en América Latina (la tensión entre los paradigmas de tipo A y el tipo B)*. Versión preliminar- Mimeo.
- Díaz Barriga, A. (Ed.). (2008). *Impacto de la Evaluación en la educación superior mexicana. Un estudio sobre las universidades públicas estatales*. México: UNAM, ANUIES y Plaza y Valdez Ed.
- Poggiese, Héctor; Francioni, María del C. (1993). *Escenarios de gestión asociada y nuevas fronteras entre el Estado y la sociedad*. En publicación. Buenos Aires: FLACSO, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Consultado en: [http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/argentina/flacso/no18\\_Poggiese.pdf](http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/argentina/flacso/no18_Poggiese.pdf)
- Simons, H. (1999). *Evaluación democrática de instituciones educativas*. Madrid: Ediciones Morata.



## 02 PREFACIO

*María Eugenia Cadús*

Las VI Jornadas de Investigación del Instituto de Investigación del Departamento de Artes del Movimiento (UNA) se llevaron a cabo durante el año 2012. Tuvieron el título “Más allá (o más acá) de la representación”, englobando diferentes problemáticas de las artes escénicas contemporáneas. Un reflejo de esta amplitud fueron las actividades que se desarrollaron entre abril y noviembre de dicho año: seminarios teóricos, talleres, conferencias, presentaciones de libros, funciones y concursos. Otra muestra son los docentes, artistas e investigadores que coordinaron dichas actividades, quienes provienen de diferentes disciplinas escénicas (danza, teatro, *performance*), diversos recorridos (teóricos, poéticos, técnicos, etcétera), y distintos países (Alemania, Argentina, Bélgica, Brasil, Chile, Estados Unidos, Francia e Italia). Por lo tanto, abordaron las problemáticas escénicas contemporáneas desde diferentes perspectivas y metodologías, brindando un amplio espectro para acercarnos a lo que el título “Más allá (o más acá) de la representación” proponía.

Del mismo modo, en la presente publicación, realizada con una significativa diferencia de espacio-tiempo respecto a las Jornadas, nos propusimos reflejar este espíritu ecléctico. Cabe aclarar que no pretendemos ser exhaustivos respecto a lo acontecido en el 2012 ya que, debido a su multiplicidad, esto sería imposible. Intentamos plasmar aquí la heterogeneidad de perspectivas y abordajes. Ya desde los títulos de los apartados (“Miradas sobre la Historia”, “Herramientas y reflexiones sobre el hacer”,

“Experiencias” y “Lecturas”), todos escritos en plural, intentamos representar la no unicidad. Para ello, hemos integrado textos y reflexiones tanto de quienes fueron docentes como de quienes fueron educandos (todos los participantes se encuentran compilados biográficamente, ordenados alfabéticamente, en el apartado “Artistas/Investigadores”). Además propugnamos la diversidad de registros: crónicas, textos académicos, entrevistas, conferencias, reseñas e imágenes.

Por otra parte, no pretendemos que esta compilación sea una transcripción de todo lo sucedido en las Jornadas, sino que son elaboraciones, posteriores y reflexivas, sobre aquello. Es por esto que no seguimos en el ordenamiento de los artículos la disposición cronológica de las actividades, tal como se llevaron a cabo durante el año 2012, aunque luego dicha información está repuesta en el apartado “Cronología”. Por el contrario, le hemos dado un ordenamiento a partir de ejes temáticos comunes, de líneas que atraviesan los textos, líneas que podrían ser móviles tal como las concebimos, sin discernir el formato textual de cada uno ni el rol que ocuparon sus autores durante las actividades.

Tal como lo desarrolló ya Michel Foucault tanto en *Las Palabras y las Cosas* como en *La Arqueología del Saber*, el darle un orden a las cosas es una acción empírica y arbitraria. Por ello, y para no hacer caso omiso a lo advertido por este pensador, es que a continuación detallaremos la clasificación de los textos compilados.

El primer apartado, titulado “Miradas sobre la Historia”, agrupa tres textos de diversa índole pero que, de algún modo, se relacionan con la noción de Historia. El artículo *Danza, Historia, Memoria* escrito por Victoria Fortuna, tematiza las problematizaciones que se plantean alrededor de los tópicos de la memoria, la historia y el archivo, respecto a la danza, y ejemplifica su perspectiva a través del análisis de la obra *La Puñalada* de Susana Tambutti. Por su parte, en el escrito “Hans-Thies Lehmann. Pensar el teatro político hoy. Reconstrucción de una conferencia”, Micaela Moreno nos ofrece un resumen esquemático de los principales aspectos en torno a la pregunta: “¿qué es el teatro político hoy?”. Y por último, el escrito “Reflexiones acerca de la representación de la danza en el

cine (en Argentina)” de mi autoría constituye un análisis crítico e histórico de tres películas argentinas (*Donde mueren las palabras* de Hugo Fregonese, *Mujeres que bailan* de Manuel Romero y *Aniceto* de Leonardo Favio) a partir de ciertos ejes que encuentro en dicho *corpus*, así como preguntas que atraviesan toda la filmografía argentina que incluye a la danza escénica.

El siguiente apartado, “Herramientas y reflexiones sobre el hacer”, despliega una serie de escritos que abordan de diferente modo, cuestiones referentes a la praxis escénica, técnicas de entrenamiento, modos de composición, abordajes sobre la coreografía y la escena. “Experiencias con los Tuning Scores de Lisa Nelson: “Jugando en la red invisible””, escrito por Carmen Pereiro Numer con los aportes de múltiples bailarines y coreógrafos, explica profundamente la experiencia de éstos bajo el entrenamiento en *Tuning Scores*, desarrollado por la artista Lisa Nelson, así como en las *performances* realizadas a partir de esta herramienta. En *Desaparecer*, Agustina Sario y Matthieu Perpoint exponen ciertos ejes clave en su trabajo como docentes, haciendo enlaces con sus experiencias como intérpretes y con textos teóricos que consideran fundamentales. Por su parte, Verónica Barr, en su entrevista a Richard Maxwell y Jim Fletcher, propone reconstruir y recordar algunos ejercicios y lineamientos expresados en el taller dictado por ellos, reflexionando a su vez sobre sus concepciones acerca de la escena teatral. Asimismo, Silvina Duna y Laura Papa, en su texto “Coordenadas para pensar la composición coreográfica contemporánea”, se proponen reponer los ejes que guiaron su taller de seguimiento de procesos creativos, y relatar las vicisitudes de esta experiencia. Por su parte, en la entrevista a André Lepecki, traducida y editada por Cecilia Molina, Micaela Moreno y por mí, este destacado teórico y curador de danza y *performance* reflexiona sobre su trayectoria, el ser dramaturgo en danza y su concepción acerca de la danza y la política. Por último, incluimos el texto dramático *Si mañana tú y yo nos perdiéramos el uno al otro (una fotografía del 11 de septiembre)* de Davide Carnevali, como una herramienta en sí misma ya que es, por un lado, la difusión de un texto que puede llevarse a la escena, pero, además,

consideramos que, aunque su formato de escritura sea el de un texto artístico, propiamente del “hacer”, es también una reflexión que muestra la perspectiva de este teórico y dramaturgo sobre el arte escénico contemporáneo.

El apartado número 5 se titula “Experiencias” e incluye tres textos diversos, como la experiencia en sí. En primer lugar, el escrito “Sand Table: una reseña, una performance, una experiencia”, también de mi autoría, reflexiona acerca de la (im)posibilidad de reponer una vivencia, una mirada, una expectativa, alrededor de la *performance*/video-instalación de Meg Stuart y Magali Desbazeille. La crónica de Silvina Lizuain, “Festival Tanz im August 2012: una experiencia expansiva”, sobre su asistencia a dicho festival como premio del concurso coreográfico realizado en las Jornadas, expone algunas cuestiones vividas y observadas allí, proponiendo un diálogo entre la escena dancística local (de Argentina) y la extranjera (en este caso Berlín, Alemania). Cerrando este apartado, encontramos el artículo “Danza y “más allá”. Una crónica reflexiva-analítica sobre el Proyecto de la Ley Nacional de Danza” de Paula Rodríguez, en el que examina críticamente la experiencia de la creación del proyecto argentino de la Ley Nacional de Danza, así como expone algunas líneas de análisis para el campo de la danza nacional.

En último lugar, se encuentra al apartado “Lecturas”, en el que se proponen dos escritos, dos análisis, acerca de dos libros de danza. En primer lugar, “Agotar la danza” de María Martha Gigena, consiste en la transcripción de la presentación realizada por su autora del libro homónimo de André Lepecki. Y en segundo lugar, “La permanencia de lo efímero” de Mariela Ruggeri, constituye una reseña crítica del libro *Las Danzas del Tiempo* de Geisha Fontaine.

Por último, existe un registro audiovisual que compila parte de la actividad que se denominó Encuentro con Investigadores. Resonancias discursivas 2012. En este, podrán observar diez exposiciones de nueve equipos de investigación del Departamento de Artes del Movimiento y del Departamento de Artes Dramáticas, acerca de sus experiencias y resultados de sus investigaciones

llevadas a cabo entre 2009 y 2011. En el encuentro, realizado en 2012, estos videos fueron los disparadores de los diálogos (resonancias) entre investigadores que se llevaron a cabo de manera presencial y con público participante. Los equipos de investigación e investigadores participantes en los audiovisuales son: “Interrelación de artes y teatro performático en la escena”, directora Julia Elena Sagaseta; “Danza y pensamiento: reflexiones sobre la danza escénica en la Argentina (1910-2010)”, codirectora María Martha Gigena; “Capacitación del profesorado universitario para el mejoramiento institucional: análisis de las demandas del profesorado”, codirectora Diana Piazza; “Las series discursivas en danza teatro. Producción de sentido y combinatoria”, directora Daniela Koldobsky y codirectora Cecilia Levantesi; “Una probable lectura de algunos espectáculos de la llamada danza contemporánea del último lustro, a partir de las reflexiones de Arthur Danto sobre filosofía del arte”, director Marcelo Isse Moyano; “Aproximaciones a nuevos dispositivos coreográficos diseñados en la interacción social”, investigadora Susana Sziperling; “El ritmo en el intérprete de la danza y disciplinas artísticas afines: problemas teóricos y de ejecución”, investigador Aníbal Zorrilla; “El aula universitaria de lenguajes artísticos: indagaciones sobre el eje teoría práctica”, directora Silvia César; “La enseñanza de coreografía en danza contemporánea en la Argentina en la actualidad”, investigadora Silvina Duna y “Diccionario escenotécnico razonado”, director Mauricio Rinaldi. Nuestra propuesta, a través de la visualización de este registro disponible en la web, es generar nuevas resonancias en quienes sean los lectores y espectadores de esta publicación, a partir de la apertura de lo que podríamos denominar como la “cocina de la investigación”.

Ahora bien, todas estas “etiquetas” bajo las cuales hemos ordenado la presente compilación son sólo una mirada sobre estos textos. No pretendemos que esta clasificación sea hegemónica, pero consideramos que expone algunos ejes que atravesaron las VI Jornadas de Investigación “Más allá (o más acá) de la representación”. Esperamos que a partir de su lectura se puedan generar nuevas líneas de cruce, nuevas redes e intercambios, tal como las Jornadas en sí mismas se lo proponen.



## 03 MIRADAS SOBRE LA HISTORIA

### 03.01 Danza, Historia, Memoria

*Victoria Fortuna*

### 03.02 Hans-Thies Lehmann. Pensar el teatro político hoy. Reconstrucción de una conferencia

*Micaela Moreno*

### 03.03 Reflexiones acerca de la representación de la danza en el cine (en Argentina)

*María Eugenia Cadús*

### 03.01 **DANZA, HISTORIA, MEMORIA**

*Victoria Fortuna*

Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies.

Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irrepitiblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso.

*Walter Benjamin, Tesis de la filosofía de la historia*

En septiembre de 2012, tuve el placer de dictar un seminario teórico acerca de la relación entre la danza, la historia y la memoria dentro del marco de las Jornadas de Investigación del

Instituto de Investigación de Artes de Movimiento del IUNA. Dicho evento abarcó trabajos actuales que se enfocan en estudios críticos de la danza y la *performance*, los cuales se desarrollan en el marco de esta relación. El seminario se comprometió con los estudios en cuestión, con el objetivo de teorizar cómo la corporalidad en las prácticas de la danza resisten a las narrativas teleológicas del progreso, características de la modernidad. Investigando conceptos como “cronotopo corporal” (Judith Hamera), “polvo histórico” (André Lepecki), y “repertorio” (Diana Taylor), ambicionamos asimilar cómo dichos pensadores inclinan su trabajo al entendimiento de cómo el cuerpo en movimiento, en tiempos-espacios pasados y memorias borradas por las narrativas normativas que circulan en el nivel nacional, así como global, se hacen presentes en el aquí y el ahora.

A través de los dos días del seminario, consideramos varios ejemplos de la danza contemporánea de Buenos Aires, buscando con esto la determinación del sí y el cómo de la utilidad de estos conceptos en relación con el entendimiento de las prácticas de la danza que negocian las periodizaciones estándares de la política y economía argentina. En el presente artículo, planteo una mirada crítica sobre los conceptos discutidos en el seminario, así como también sobre las discusiones más amplias de la teoría cultural, las cuales han abierto el horizonte de este campo de investigación. En segundo lugar, ofrezco un breve análisis de *La puñalada* de Susana Tambutti (1985), una de las obras trabajadas en el seminario, como ejemplo de lectura de cómo la historia y la memoria viven en el cuerpo en movimiento. Finalmente, y como forma de conclusión, sitúo el eje de la danza, la historia y la memoria dentro de mi proyecto actual, un libro que trabaja la relación entre la danza contemporánea de Buenos Aires y las historias de la violencia política y económica desde los años sesenta hasta la actualidad.

Agradezco a la Directora del Instituto de Investigación en Artes de Movimiento, Susana Tambutti, por la invitación a dictar el seminario en cuestión. Las Jornadas de Investigación funcionan como nexos críticos de discusión y circulación de trabajos nuevos dentro de los estudios de la danza, un campo que sigue creciendo

internacionalmente cada día más. Estos encuentros al mismo tiempo se convierten en espacios de traducción y convergencia entre idiomas, ideas y geografías. Comparto el presente artículo como otro gesto de este intercambio. Mi enfoque en recientes trabajos estadounidenses no pretende realzar a dicha producción académica sobre la latinoamericana. Propongo que este ensayo sirva como un registro del seminario, así también como un puente entre discusiones sobre la danza, la memoria y la historia a través del eje norte/sur. Por razones económicas y de distribución, muchos de los trabajos actuales de los estudios de la danza y del *performance* escritos en inglés no pueden circular en Latinoamérica y viceversa. A continuación, desarrollo la traducción y síntesis crítica de los conceptos trabajados en el seminario, los cuales forman parte del camino de este puente hemisférico. Mi compromiso con la crítica cultural latinoamericana en mi trabajo escrito en inglés realza dicha integración bilateral, pero en la otra dirección.

## CORPORALIZANDO LA MEMORIA - COREOGRAFIANDO LA HISTORIA

El epígrafe del artículo es una selección del conocido ensayo *Tesis de la filosofía de la historia*, escrito por el célebre crítico alemán Walter Benjamin, bajo la sombra del holocausto. Dicha obra se caracteriza por ser el último trabajo escrito por Benjamin, el mismo fue desarrollado antes de suicidarse en septiembre de 1940, durante su intento de eludir a los Nazis. En el ensayo, el autor critica al historicismo que presupone el progreso ininterrumpido de hechos y eventos, o en términos coreográficos, la supuesta marcha de la historia, lo cual este escritor entiende como la característica de la modernidad occidental que construye la temporalidad y la realidad como un consistente movimiento hacia un futuro “mejor”. Ese empuje —representado metafóricamente por el viento en el pasaje de Benjamin— es el “progreso”. El progreso de la modernidad, como notó Benjamin y muchos

otros, fue forjado por genealogías del terror y la muerte desde el proyecto colonial hacía adelante —incluyendo al Holocausto y las dictaduras latinoamericanas, por nombrar solo dos ejemplos.

En su prosa poética, Benjamin buscaba una manera de articular el efecto de ese sistema epistemológico sobre la posibilidad de la memoria —en particular, el acceder a las memorias que no cuadran con la construcción hegemónica y violenta del presente. En mi lectura, la descripción del ángel de la historia habla también sobre la relación entre el cuerpo y la memoria. Es un cuerpo (no importa que sea celestial) que busca rodearse, por un momento, con los cuerpos del pasado. Es un cuerpo que sabe que el pasado no es una secuencia de eventos que se pueden entender teológicamente, y narrar como Historia, sino que es algo que vive siempre debajo de la piel del presente, en cuerpos individuales así como en colectivos. Eso significa que para el ángel, tan solo con extender las alas y mover el cuerpo, interrumpe el huracán del progreso y posibilita abrir el presente al pasado. En otras palabras, es cuestión de encontrar los movimientos adecuados para navegar el viento del progreso y “despertar a los muertos”. Si la historia pretende narrar “lo que pasó”, la memoria *en* movimiento puede hacer el pasado presente.

En la introducción al volumen *Coreografiando la historia* (*Choreographing History*, (1995), editada por la prolífica investigadora de la danza, Susan Foster, se propone el concepto de que el investigador o investigadora debe situar su propio cuerpo y afiliarse corporalmente con los cuerpos de los muertos como metodología para pensar la historia de la danza. *Coreografiando la historia* fue una de las primeras colecciones de ensayos que trató temas de la danza y la investigación histórica. En su introducción, Foster relaciona la experiencia somática de estar en el archivo, es decir las particularidades del posicionamiento corporal, las cuales se tornan en la base para relacionarse con los cuerpos en movimiento del pasado. Escribe:

El cuerpo del historiador quiere asociarse con cuerpos muertos, quiere saber de ellos: ¿Cómo se hubiera sentido moverse entre esas cosas, por esas rutas, deseando esas competencias, siendo

observado desde esos puntos de vista? ¿Moviendo o ser movidos por esos otros cuerpos? El cuerpo del historiador quiere habitar cuerpos desaparecidos por razones específicas. Quiere saber dónde se pone de pie, cómo es que se pone de pie, cuáles opciones tiene para moverse. Quiere que esos cuerpos muertos extiendan una mano en descifrar los dilemas de su propio presente y en montar algunas posibilidades para el futuro (Foster, 1995: 6)<sup>1</sup>.

Entonces, el deseo del ángel de la historia de despertar a los cuerpos muertos, en el texto de Foster, funciona como un eje central en la investigación histórica de la danza —para saber de los cuerpos pasados, hay que buscar una manera de habitarlos. La otra parte de la intervención de Foster —sobre la experiencia somática del cuerpo, es importante en la investigación de la historia (de la danza así como otros temas)— ya que en los años noventa se sumó a una conversación más amplia dentro de la teoría social y cultural de la segunda parte del siglo XX, en la cual se buscaba entender el rol del cuerpo en el acondicionamiento social. Trabajos en la historia (Michel Foucault, tecnologías del cuerpo, Michel de Certeau, las artes de hacer), antropología (Mauss, técnicas del cuerpo), sociología (Pierre Bourdieu, *habitus* y el *hexis* del cuerpo), entre otras disciplinas, abrieron el camino para pensar al cuerpo “seriamente”. Aun así, entender la danza como un sitio para investigar la función social, cultural, política y mnemónica del cuerpo sigue siendo una lucha constante.

Dentro de la lógica de la misma epistemología occidental que, como nos enseña Benjamin, no permite surgir a la memoria de los pasados que no apoyan a la construcción normativa del presente, la danza escapa los dominios tradicionales del conocimiento racional y la significación. En la danza, el cuerpo se torna en un instrumento principal de expresión carente de significantes verbales o textuales. Supuestamente existiendo en un “vacío semiótico”, como explica la teórica de la danza Ann Cooper Albright, se ha creído que la danza sin embargo puede expresar un mundo nebuloso y enfático que el lenguaje verbal ni la razón pueden capturar (Cooper Albright, 1997: 5). Es precisamente la separación entre el

(1)

Traducción de la autora.  
*“The historian’s body wants to consort with dead bodies, wants to know from them: What must it have felt like to move among those things, in those patterns, desiring those proficiencies, being beheld from those vantage points? Moving or being moved by those other bodies? A historians body wants to inhabit these vanished bodies for specific reasons. It wants to know where it stands, how it came to stand there, what its options for moving might be. It wants those dead bodies to lead a hand in deciphering its own present predicaments and in staging some future possibilities”.*

movimiento y el texto lo que figura a la danza como algo que en sí mismo existe como un exceso del conocimiento y la comprensión racional (Lepecki, 2006: 127). Hace algunas décadas, los estudios críticos de la danza y el *performance* —los trabajos de Foster y Cooper Albright incluidos— han tratado de mostrar que el movimiento codificado, de hecho, significa y expresa un conocimiento corporalizado sobre la memoria cultural enterrada. Esto se logra a través de las maneras particulares de mover el cuerpo en el baile.

Mientras que el volumen de Foster anunció a la danza como un campo establecido de la investigación histórica y también estableció la importancia de la experiencia corporal del investigador en la producción del conocimiento histórico académico, un número de trabajos actuales han teorizado la *performance* y la danza en sí como fuente de la memoria y/o la historia. En su libro influyente, *El Archivo y el repertorio: El performance de la memoria cultural en las Américas* (*The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, 2003) Diana Taylor plantea una crítica de la epistemología occidental que privilegia al texto escrito como inicio del conocimiento. Para Taylor, no se puede pensar este sistema afuera del proyecto colonial en las Américas, lo cual equiparó las tradiciones orales y corporales de los pueblos indígenas con el “primitivismo” y una falta de “civilización”. En sus palabras, desde la conquista hacía adelante “el dominio del lenguaje y la escritura se convirtieron en el significado mismo” (Taylor, 2004: 25).

Para recuperar el conocimiento producido y transmitido por las prácticas corporales, Taylor propone una distinción entre el archivo y el repertorio. “El archivo”, para Taylor, refiere a “(...) documentos, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, vídeos, disquetes, es decir, todos aquellos materiales supuestamente resistentes al cambio (...)” o los registros que tradicionalmente forman parte de la construcción del conocimiento histórico (Taylor, 2004: 7). Por otro lado, el repertorio:

(...) tiene que ver con la memoria corporal que circula a través de *performances*, gestos, narración oral, movimiento, danza, canto —en suma, a través de aquellos actos que se consideran como un

saber efímero y no reproducible. El repertorio requiere presencia —la gente participa en la producción y reproducción de saber al ‘estar allí’ y ser parte de esa transmisión (Taylor, 2004: 7).

Para Taylor, en muchos casos el archivo y el repertorio funcionan juntos para producir conocimiento sobre el pasado en el presente; sin embargo, la distinción es importante para poder articular los distintos tipos de conocimiento que se producen. La diferencia es importante, insiste Taylor, porque sirve para reconfigurar el logocentrismo occidental en el cual las prácticas corporales existen como un vacío de significación.

Mientras que Taylor toma la *performance* como oportunidad de expandir nuestra noción del conocimiento y la memoria cultural, la teórica de *performance* Rebecca Schneider ofrece otra perspectiva aún más radical acerca de la relación entre la *performance* y el archivo en su ensayo, “El *performance* permanece”. Este artículo ha sido traducido al español para una colección de ensayos titulado *Estudios avanzados de performance*, que tratan temas centrales de los estudios de *performance*. Editado por Taylor y Marcela Fuentes (teórica de *performance* argentina), el volumen en cuestión funciona como un “puente” académico entre conversaciones acerca del *performance*, y cuenta con ensayos de otros teóricos influyentes, tales como Richard Schechner, Judith Butler, Joseph Roach, Barbara Kirshenblatt-Gimblett, José Esteban Muñoz, André Lepecki, entre otros.

El artículo de Schneider nos propone que en vez de pensar las distinciones entre el archivo y las prácticas corporales que se escapan de los registros permanentes, entendamos al archivo como un *performance*. El artículo, que es parte de un proyecto más extenso en su libro, *Performando los restos: Arte y guerra en los tiempos de la reconstrucción teatral* (*Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, 2011), responde a las corrientes de los estudios de *performance* que celebraron lo potencial del *performance* como algo que desaparece con su realización. En *Sin marcas: Las políticas del performance* (*Unmarked: The Politics of Performance*, 1993), un libro seminal, escrito por Peggy Phelan, se plantea que

“(…) la única vida del *performance* es el presente (…) el ser de *performance*, como la ontología de la subjetividad planteada en el texto, se vuelve en sí a través de la desaparición” (Phelan, 1993: 146)<sup>2</sup>. Abarcando el criticismo de la danza, años antes, Marcia Siegel anunció que para esta práctica “existe en el punto de fuga... Es un evento que desaparece en el acto de materializarse” (Siegel, 1972: 1)<sup>3</sup>.

Schneider rechaza la idea de que la *performance* y la danza desaparecen, planteando que es justo el logocentrismo occidental y la lógica del archivo que autoriza esta idea. Ella propone que la transmisión cuerpo a cuerpo de las memorias y el conocimiento enterradas en las prácticas corporales no solo significan que la *performance* permanece, sino que también los actos corporales se involucran en cualquier tipo de “acercamiento” a la historia. En “El *performance* permanece” escribe:

Leer la historia como un conjunto de actos sedimentados que no son los actos históricos en sí mismos sino el acto de asegurar cualquier incidente de adelante hacia atrás —el acto repetido de asegurar el recuerdo— es repensar el lugar de la historia en la repetición ritual. Esto no equivale, como afirman muchos posmodernistas, a decir que llegamos al final de la historia, ni que la historia no sucedió, ni que sea imposible acceder a ella. Se trata, en cambio, de reubicar el lugar de todo conocimiento como transmisión de cuerpo a cuerpo. Sea que la repetición ritual se efectúe mediante la consulta de documentos en la biblioteca (los actos físicos de adquisición, los actos físicos de leer, escribir, educarse) o los relatos orales familiares de linaje... o la mirada de representaciones traumáticas efectuadas de manera tanto como subconsciente, refiguramos la historia en la transmisión de cuerpo a cuerpo que se da al mostrar y relatar (Schneider 2011: 236).

[2]  
Traducción de la autora.  
“*Performance’s only life is in the present... Performance’s being, like the ontology of subjectivity proposed here, becomes itself through disappearance.*”

[3]  
Traducción de la autora.  
“*Dance exists at a perpetual vanishing point. [...] It is an event that disappears in the very act of materializing.*”

Desde la perspectiva de Schneider, no se puede pensar en la historia y en la memoria cultural sin pensar en la *performance*. Reconoce que el encuentro con el archivo es un sitio de *performance* (tal como planteó Foster) y que los cuerpos encarnan la memoria cultura (el repertorio de Taylor). Como Taylor, Schneider quiere

resistir al logocentrismo. Pero al mismo tiempo diverge del argumento Taylor, porque Schneider considera que una distinción absoluta entre archivo y repertorio reafirma esta lógica, y por eso nos exige que entendamos todos los “tipos” de historia y memoria debajo de la rúbrica del *performance*. Para Schneider, la historia siempre es una cuestión de “estar allí”.

Investigadores de la danza —en particular Jacqueline Shea Murphy, André Lepecki, y Judith Hamera— consideran estas preguntas en términos particulares del movimiento y la danza. En su estudio ejemplar, *La gente nunca ha dejado de bailar: Historias de la danza moderna nativa americana* (*The People Have Never Stopped Dancing: Native American Dance Histories*, 2007), Shea Murphy analiza cómo la danza no solo relata la historia —como ha funcionado históricamente en los pueblos indígenas— sino que también es una forma de conocimiento y la historia en sí. Hace eco con la noción de repertorio de Taylor, pero Shea Murphy prefiere el término “archivo”, porque para ella la idea de la danza como fuente de conocimiento histórico cuadra más con la epistemología danzada de los pueblos indígenas, los cuales son el enfoque de su estudio. A través de su análisis de la danza indígena tradicional (empieza en las últimas décadas del siglo IX) y contemporánea, muestra cómo la danza conserva identidades e historias dentro de un contexto jurídico que literalmente prohibió las danzas indígenas y buscó destruir, sistemáticamente, la identidad indígena en Estados Unidos y Canadá. Su metodología en el libro, la cual combina la investigación del archivo, el análisis de obras particulares y el compromiso etnográfico con las comunidades actuales, expone a la danza como una forma de historia a través de casi tres siglos.

En vez de pensar la danza, la historia y la memoria en términos del archivo y la construcción del conocimiento histórico en sí, Lepecki y Hamera nos sitúan en el problema del ángel de la tesis de Benjamin que abrió esta sección: ¿puede intervenir el cuerpo que se mueve con el empuje constante de la modernidad hacia el futuro? ¿Hay cómo detenerse físicamente, para despertar a los muertos y recomponer lo despedazado? Ambos generan conceptos que discuten estas posibilidades.

Lepecki, en su libro, que ha sido traducido al español, *Agotar la danza: Performance y política del movimiento* (*Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*, 2006), propone una política de la memoria basada en el movimiento. A través del texto nos recuerda que el concepto de la coreografía surgió precisamente del proyecto occidental de la modernidad que fetichizó la motilidad y el progreso hacia el futuro (que captura el ángel de Benjamin). Dentro del huracán del progreso, Lepecki, teoriza la potencialidad de la política de la danza en su capacidad de inquietar “el polvo histórico” de la modernidad, lo cual:

(...) revela cómo las fuerzas históricas penetran, profundamente en los niveles interiores del cuerpo: el polvo se instala en el cuerpo, transformando de manera rígida la rotación fluida de las articulaciones, instalando el sujeto en caminos y pasos fijos, fijando el movimiento dentro de una política singular del tiempo y espacio (Lepecki, 2006:15)<sup>4</sup>.

[4]

Traducción de la autora.  
“[...] reveals how historical forces penetrate deep into the inner layers of the body: dust sedimenting the body, operating to rigidify the smooth rotation of joints and articulations, fixing the subject within overly prescribed pathways and steps, fixating movement within a certain politics of time and of place”.

Para Lepecki, las técnicas de la danza transmitidas por generaciones, funcionan como tácticas corporales que disciplinan el cuerpo, las cuales son transmitidas por procesos sociales más amplios y a la vez ofrecen oportunidades en la creación artística y la *performance* para interrumpir “como se mueve lo dominante” (“how the dominant moves”) (Lepecki, 2006: 12). La danza se vuelve política, ya que la realización de las técnicas siempre activa

[5]

Traducción de la autora.  
“[...] all that is not properly supposed to be there at the moment of its assigned temporality, (it is) the expansion of presents towards the past and the future, their coexistence, [dance] indexes the possibility for an ethical remembering necessary for a politics of the dead, for accessing the endless motility of absent presents”.

(...) todo lo que no debe estar allí, en el momento de su temporalidad designada, es la expansión de los presentes hacia el pasado y el futuro, su coexistencia, (la danza) indexa la posibilidad de recordar éticamente que es necesario para una política de los muertos y para acceder a la motilidad eterna de los presentes ausentes (Lepecki, 2006: 130)<sup>5</sup>.

Las técnicas de la danza se espesan en el tiempo, ya que el movimiento se enmarca de manera constante por las huellas trans-históricas y transnacionales de los bailarines que generaron

estos pasos en el pasado. A diferencia del ángel de Benjamin, el cual se anquilosa en los vientos del progreso, para Lepecki, la danza abre posibilidades corporales para recordar, para acercarse a los muertos, éticamente.

Por su parte, Judith Hamera introduce de manera útil el concepto del “cronotopo corporal” para capturar las posibilidades temporales de expansión de la danza que marca Lepecki. Como parte del contexto generado a través de una discusión de la técnica clásica como base de la comunidad entre adolescentes en su excelente estudio etnográfico, *Comunidades que bailan: Performance, diferencia y conexión en la ciudad global* (*Dancing Communities: Performance, Difference and Connection in the Global City*, 2007), Hamera desarrolla precisamente cómo la danza abre tiempo-espacios que se expanden más allá del presente. Hamera se inspira en el concepto del cronotopo (tiempo-espacio) de Mikhail Bakhtin, lo cual define a las matrices que hacen posible la representación y la producción del significado dentro de espacios literarios. Al mismo tiempo, también plantea que los cronotopos son “(...) corporales además de textuales. Son realizados por cuerpos materiales que animan gramáticas y protocolos formales como la técnica clásica, y al final, manipulan estas gramáticas y protocolos para sus propios fines” (Hamera 2007, 73)<sup>6</sup>. El animar de los protocolos corporalizados de las prácticas de la danza pone al cuerpo en “una relación ‘de los dos-y’ el aquí y el ahora, allí y ahí (...) la convergencia y las discrepancias importan y el cronotopo corporal (...) nos mantiene en tensión, no como antinomias pero como compañeros” (Hamera 2007, 73-4)<sup>7</sup>.

Para Lepecki y Hamera —además de Foster, Taylor, Schneider, y Shea Murphy— la danza desafía a la epistemología occidental que privilegia al conocimiento histórico “textual” y también al empuje de la modernidad hacia un futuro supuestamente mejor en nombre del progreso. Inquietando el polvo histórico corporal y animando cronotopos corporales que hacen presentes las historias que viven en movimientos, la danza puede lamentar el pasado a través del cuerpo que se mueve contra el huracán del progreso. Si el ángel de la historia de Benjamin supiera bailar.

[6]  
Traducción de la autora.  
“[...] corporal as well as textual. They are enacted by material bodies who invigorate formal, representational grammars and protocols like ballet technique and, in turn, manipulate these grammars and protocols for their own ends”.

[7]  
Traducción de la autora. “[...] ‘both-and’ relationship to here and now, there and then [...] both the convergence and the discrepancies between here and there, now and then matter, and the corporeal chronotope [...] holds them in tension, not as antinomies but as partners”.

En la siguiente sección del presente artículo, ofrezco un ejemplo de cómo movilizo esta línea de pensamiento acerca de la danza, la memoria y la historia en un contexto específico a través de un análisis de *La puñalada* de Susana Tambutti. Esta obra ha sido importante en mi trayectoria de investigación y fue una de las obras trabajadas —junto a *Criollo* (2010) de Gerardo Litvak— en el seminario. Mi análisis se enfoca en el cruce entre el género, los proyectos violentos de la modernidad argentina y la producción del cuerpo generado por ellos, y la danza como forma de memoria corporal que invoca a múltiples temporalidades. Ha sido publicado en inglés en un formato más extenso en la revista *Investigación de Performance (Performance Research)* en 2011, en una edición especial sobre el trauma, con el título “Una danza de múltiples cuerpos: Moviendo el trauma en *La puñalada* de Susana Tambutti” (“A Dance of Many Bodies: Moving Trauma in Susana Tambutti’s *La puñalada*”).

## LA DANZA Y LA MEMORIA CULTURAL EN LA PUÑALADA DE SUSANA TAMBUTTI

En lo que sigue, analizo la manera en que *La puñalada* (que se estrenó en 1985) manifiesta un repertorio concentrado de la memoria cultural traumática argentina. En la danza, una sola intérprete manipula una multitud de accesorios y vestuarios, volviéndose en una proliferación de identidades que citan, junto con el movimiento, el tango, el vodevil y la violencia militar entre otras cuestiones. Cargada con un fuerte sentido de lo tragicómico, en estas transformaciones la danza adopta las estéticas tragicómicas de la vanguardia, del grotesco criollo, planteando una crítica a la construcción política del cuerpo —individual y nacional— por parte de los proyectos de Nación en las primeras décadas del siglo XX hasta la última dictadura militar. Cruzando el género y el tiempo, el cuerpo en movimiento en *La puñalada* realiza el trabajo de la memoria manifestando conexiones entre las genealogías de

la violencia política y su relación íntima con la historia del género, silenciadas por las narrativas de la modernidad que justifican y autorizan su ejecución.

En mi lectura de *La puñalada*, abordo a la danza como un lugar privilegiado para entender las maneras en que la memoria cultural (y sobre todo la memoria traumática) está transmitida y negociada por el cuerpo que mueve. Sigo la propuesta de Taylor sobre “el repertorio”, que quiere decir que prácticas corporalizadas como la danza, tal como el archivo escrito pueden expresar, transmitir y negociar la memoria cultural (Taylor, 2003: 20). Aún más específicamente, desarrollo cómo el movimiento teatral puede reflejar y re-imaginar los procesos en los cuales las órdenes sociales se inculcan en el cuerpo —lo que Pierre Bourdieu llama “habitus” y Foucault “las tecnologías del cuerpo”. *La puñalada*, por sus movimientos y transformaciones, que invocan una multiplicidad de temporalidades (como nos propone Lepecki y Hamera), ofrece una historia corporalizada de la producción política de los cuerpos a través del siglo XX en la cual se hace una práctica de la memoria cultural.

A continuación, analizo cómo las iniciales transformaciones tragicómicas de carácter en la danza invocan, a través de citas al tango, el manejo violento de los cuerpos inmigrantes por los proyectos de Nación en las primeras décadas del siglo XX. Enseguida, abordo cómo los episodios de la violencia en la danza —en particular dos momentos en que la intérprete construye caracteres masculinos y femeninos sobre el espacio de un solo cuerpo y una parodia de una marcha militar— convocan la producción violenta de cuerpos durante la última dictadura militar en una manera en que se manifiesta, a través del cuerpo en movimiento, la repetición traumática de la violencia política generada en el nombre de la construcción de la Nación. La manifestación de la producción política de los cuerpos en distintos momentos históricos en *La puñalada* desestabiliza el “polvo histórico” de Lepecki. Es decir, la danza de Tambutti ilumina el carácter coreográfico fundamental del manejo de los cuerpos por la Nación en momentos históricos en que la violencia estatal fue la tecnología disciplinaria sobresaliente de la modernidad.



[1]



[2]

[1]  
 Imagen inicial, instantánea (fotograma) de la presentación en el American Dance Festival, *La puñalada*, julio 2007.

[2]  
 Corporalizando al compadrito, instantánea (fotograma) de la presentación en el American Dance Festival, *La puñalada*, julio 2007.

Mientras se encienden las luces, la intérprete aparece en escena, rodeada por humo. Está sentada en una silla, vistiendo una malla y un corsé. La silla realiza el papel de un maniquí que viste una chaqueta, un sombrero negro y una bufanda, que generan la imagen de un cuerpo masculino. También se puede observar una valija en escena. Quieta por un momento, la intérprete se para en la silla mientras que la música, una muestra de *Aventuras* de György Ligeti, empieza a sonar, gritos y gorjeos se escuchan. La bailarina saca la bufanda de la silla y la pone en su cuello, después se pone pantalones y lentes de “Groucho Marx” que saca de la valija. Finalmente, se pone el sombrero para completar la transición. Aquí, la intérprete se vuelve la figura del compadrito, la figura mítica de los hombres que bailaban el tango a comienzos del siglo XX en Buenos Aires.

Realizando movimientos caricaturizados, se cae al piso para volver a pararse, mirando al público, riéndose, cita los movimientos del tango. Citas de otros tipos de movimiento siguen, incluyendo ballet, disco y *clown*. La intérprete, en el rol del compadrito, de hecho realiza pocos movimientos de tango, realizando en su lugar una serie de citas vodeviles de otras formas. Dicha acción transmite un comentario sobre las capas complejas de significaciones, asociaciones y ausencias registradas por el tango.

Como sabemos, el tango surgió de la convergencia transcultural de diversas tradiciones, la cual está vinculada, íntimamente, con la inmigración masiva de italianos y españoles a Buenos Aires a comienzos del siglo XX. En este momento de la danza, la cita cómica del tango también se inspira en otro género de *performance* argentino ligado con este momento de inmigración. En entrevistas públicas y personales, Tambutti ha referido a su danza como “un pequeño grotesco criollo”, la vanguardia teatral cuyos elementos característicos incluyen la mezcla irónica de lo cómico con lo horriblo, énfasis en la escatología del cuerpo y un interés en la tensión entre las identidades individuales y sociales (Hopkins, 2008 & Puga, 2004: 422).

Al corporalizar hiperbólicamente la figura del compadrito, *La puñalada* nos hace recordar que existen narraciones en conflicto

en cuanto al origen del tango, tanto si se origina en comunidades afro-argentinas o si surgió por parte de inmigrantes italianos que imitaban las danzas africanas. Por lo tanto, en sus comienzos la cultura del tango se asocia principalmente con los cuerpos estigmatizados de estos últimos, iconificados en la figura del “macho” y “mujeriego”, el compadrito. Además la inmigración italiana resultó en una plétora de jóvenes solteros que a su vez fomentó un comercio de sexo activo que fue inseparable de la “salacidad” de la cultura del tango (Guy, 1991: 141). El resultado fue un pánico nacional acerca de la Nación “penetrada”, que fue la consecuencia de abrir el país a la inmigración masiva. En consecuencia, como explica Jorge Salessi, los inmigrantes italianos fueron racializados por los intelectuales y la clase criolla, nombrados como “invertidos sexuales” que amenazaron la seguridad y la higiene de la Patria (Salessi, 1997: 151).

En este primer episodio de *La puñalada*, el cuerpo del compadrito, hiperbólico, también invoca la práctica de las cancionistas (la más famosa de las cuales sería Azucena Maizani) que vestían como hombres para ocupar el rol, tradicionalmente masculino del cantante de tango. Excluidas de las periodizaciones estándares del tango, según Sirena Pellarolo, “(...) la exposición audaz de la feminidad en los escenarios (...) y su uso del ‘drag’ de vez en cuando, introdujo la negociación de estilos femeninos corporales alternativos” a comienzos de siglo XX (Pellarolo, 2008: 410)<sup>8</sup>.

En su trabajo sobre la sexualidad en Buenos Aires a comienzos del siglo XX, Salessi, subraya que los intelectuales prominentes interpretaron a la cultura del tango como un ambiente de mujeres “masculinas” (cancionistas y también dueñas de prostíbulos) y hombres “femeninos” (compadritos) (Salessi, 1997: 161). Estos textos relacionan, el vestuario masculino de cancionistas y la atención del estilo de los compadritos al deseo homosexual, un pánico que se intensificó en la práctica común de bailar tango entre hombres (Guy, 1991: 142). Eventualmente, los cuerpos inmigrantes disminuyeron como índices de pánico y se convirtieron en el pretexto de la construcción de la Argentina como el país latinoamericano excepcionalmente blanco, europeo/occidental y

[8] Traducción de la autora. “[...] bold exposure of their femininity on stages (...) and occasional use of drag introduced the negotiation of alternative corporeal female styles”.

cosmopolita. No es una coincidencia que este proyecto coincidió con la exportación del tango, su subsiguiente aceptación como símbolo de la identidad nacional (y más allá el emblema de la pasión “Latina”, heteronormativa en general) y la evacuación completa de las raíces africanas de la forma.

Esta primera sección de *La puñalada* hiperbólicamente invoca y desestabiliza los guiones de género sexual, dolor, deseo y pérdida, del tango. A través de la figura del compadrito, la intérprete corporiza las narraciones traumáticas de la migración y la racialización sexualizada que construyeron los cuerpos inmigrantes externos al cuerpo nacional ideal y que viven, materialmente, en el repertorio del tango. Además, la construcción del cuerpo compadrito/cancionista también invoca la memoria de la corporalidad no-normativa silenciada por la heteronormatividad de las narrativas oficiales. A la vez, este cuerpo profundamente histórico, cita otros estilos de movimiento (clásico y disco), haciendo hincapié en la subsecuente mercantilización y des-historización del tango, en la escena internacional. Acá, el cuerpo que cruza el género a través de la *performance* literalmente desestabiliza el “polvo histórico” que existe en los cuerpos del tango. Presagia las transformaciones que va a realizar la intérprete en los episodios de la danza que prosiguen, en los cuales construye un solo cuerpo que manifiesta el rol de un agresor masculino y una víctima femenina, activando la memoria traumática de otro proyecto de Nación realizado a través de ejes definitivamente formados por el género: la última dictadura militar.

Mientras que la música de Ligeti emite gritos, la intérprete se pone una zapatilla de ballet (que ha sacado de la valija) en el pie que se convertirá en el lado femenino. Llevando una expresión con una sonrisa exagerada, el comportamiento de la intérprete burla el “kitsch” de la danza “de revista” y de la danza clásica, mientras que realiza *bourées* a través del escenario, pero con las manos puestas en sus caderas que se mueven. Viste la malla, corsé, sombrero, las gafas y la chaqueta –esta vez mostrada al revés, de color rojo y oro. Se pone esta prenda en el lado “masculino” del cuerpo-en-proceso, poniendo el brazo en una manga y la pierna

en la otra para crear con esto la imagen de un traje, invocando de nuevo la figura del compadrito.

Ahora, empieza a sonar la canción *La Romanina* de Carlo Bruti. Se pone un zapato de hombre en el lado del cuerpo que lleva el “traje” y, poniéndose la bufanda blanca en la cara, crea un cuerpo sin rostro. Poniéndose el sombrero y un guante blanco, se sienta en la silla, pisando fuerte al ritmo de la música. La intérprete extiende la pierna femenina y cruza la pierna “masculina” y la mano masculina toca la pierna femenina provocativamente antes de empujar esta pierna de la suya en rechazo.

A pesar de este gesto, la pierna femenina vuelve a cruzar la del hombre, esta vez acompañada por el brazo femenino. El hombre vuelve a acentuar el pie contra el piso, compulsivamente y abofetea su mano contra el muslo. El ambiente de la violencia crece mientras que la mano masculina agarra el cuello (que pertenece a los dos “cuerpos”) y levanta los dos sujetos de la silla. Sentados de nuevo, la mano masculina se extiende al piso y agarra un cuchillo que está al lado de la silla y limpia el cuchillo sobre la pierna femenina, planteando una conexión profunda entre la violencia y el sexo.

Quiero sugerir que la coreografía violenta de este episodio, que parcialmente se re-invoca en la figura masculina de la composición visual del compadrito en los primeros momentos de la obra, plantea una yuxtaposición cronotópica entre el manejo violento de los cuerpos por parte de los proyectos de Nación: el de comienzos del siglo XX -evocando la figura de los cuerpos racializados-; y el “proceso de reorganización nacional” de la última dictadura militar, un proyecto de Nación posterior, muchísimo más violento, que también se llevó a cabo a través de los ejes del género y la sexualidad. Diana Taylor, en su libro acerca de la dictadura, *Actos de desaparición: Espectáculos del género y el nacionalismo en la “guerra sucia” argentina (Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina’s “Dirty War,” 1997)*, propone que la producción del sujeto individual y el cuerpo nacional aparecen a través de procesos organizados por el género. Demuestra que la Junta Militar representó su supuesta lucha por la recuperación de la identidad nacional, como una “guerra” masculina realizada

a través del cuerpo feminizado santificado de la Patria. Mientras que la Patria era el espacio corporizado de la recuperación, cuerpos “subversivos” fueron feminizados por la retórica de la Junta y también por las prácticas de la tortura donde la acusación de ser ciudadanos desviados frecuentemente se tornó en la acusación de ser “invertidos” sexuales (Graziano, 1992: 68). Estas prácticas, plantea Taylor, realizaron, “(...) una reorganización del cuerpo social y político en posiciones activas (masculinas) y pasivas (femeninas/afeminados)” (Taylor, 1997: 156)<sup>9</sup>.

El episodio en el que la intérprete construye un cuerpo que muestra los dos géneros, corporiza al mismo tiempo los dos índices —un hombre que disciplina y una mujer sexualmente “excesiva”—, activa la memoria traumática colectiva de la última dictadura militar. Aquí, el cuerpo en movimiento materializa la producción violenta de cuerpos por la lógica de la disciplina estatal —un gesto amplificado por el episodio de la danza en el cual la intérprete realiza una parodia de una marcha militar. En esta transformación, mientras que suena la música de un paso doble que recuerda a una marcha militar, la bailarina se pone el abrigo y con su cara cubierta con la bufanda blanca con las gafas encima, marcha por la escena y mueve sus brazos como si estuviera orquestando la música, hiperbólicamente (en el espíritu del grotresco criollo) burlando la formalidad del espectáculo militar. Un espectáculo con el propósito de establecer y demostrar el poder de las fuerzas armadas.

Después de la marcha, la intérprete se queda quieta mientras que las manos desaparecen en el abrigo, y luego aparecen cuchillos por los puños del abrigo. En este momento, el cuerpo sin rostro que lleva cuchillos como manos puede representar, a la vez, a los 30.000 desaparecidos estimados, o a los militares de nivel bajo, igualmente anónimos, que secuestraron y realizaron sesiones de tortura. La yuxtaposición paródica de la pompa de una marcha militar con un símbolo (penetrativo) del terrorismo del Estado, hace presente el manejo de los cuerpos por la violencia de la dictadura en nombre del orden y el honor nacional. Acá, la corporalización de un trauma colectivo se concentra, literalmente, en un cuerpo en movimiento que funciona como un ente que

[9]

Traducción de la autora.  
 (...) a reorganization of  
 the social and political  
 'body' into active (male)  
 and passive (feminine/  
 effeminate) positions”.



[3]



[4]

[3]  
Un cuerpo/dos géneros, instantánea de la presentación en el American Dance Festival, *La puñalada*, julio 2007.

[4]  
El cuerpo ausente, instantánea de la presentación en el American Dance Festival, *La puñalada*, julio 2007.

transmite esta memoria y una desestabilización de la organización de los cuerpos por la lógica disciplinaria.

A partir de este momento, la intérprete empieza la transición hacia el episodio final, en el cual el agresor apuñala a una víctima femenina. Mientras suena la milonga *La puñalada*, la intérprete construye una escena parecida a la apertura de la obra, con el abrigo puesto en la silla con la bufanda y el sombrero arriba para significar un cuerpo masculino. Primero, baila con la manga vacía, re-citando el movimiento cómico de la apertura – se cae, cita al tango y baila el *shimmy* provocativamente. Luego, pone el guante en una mano y el brazo en una manga del abrigo. Animado, este brazo “masculino” da una caricia preocupante al rostro de la bailarina. Dándose cuenta del ambiente de la violencia que está desarrollando, la intérprete baila frenéticamente con la manga para tratar de aplacarla. Pero el brazo del abrigo la agarra por el cuello, haciéndola rebotar sobre la silla.

Cuando intenta escaparse, el hombre/militar/compadrito cubre su cara con la mano mientras que ella lucha y grita. El agresor jala el pelo de la mujer, acaricia su seno y la agarra entre las piernas. Cuando ella se propone a tomar el cuchillo que está en el suelo, él se lo roba y la apuñala con rapidez y eficiencia. Finalmente, pone su mano sobre la cara de la mujer mientras bajan las luces.

Lo más impresionante de este episodio final no es, a mi parecer, el gesto de la puñalada, sino el proceso de la construcción de la escena final, detallado a través de la intérprete, revelando a la vez cómo los cuerpos se producen políticamente por las tecnologías de la violencia. Lo que muere, entonces, en el último momento de la obra no es “la mujer” en sí misma. Más bien, lo que mueren son las lógicas disciplinarias que construyen corporalidades feminizadas y sexualmente “invertidas” como las entidades que, supuestamente “están externas” al cuerpo nacional ideal, de hecho sirven como el terreno principal para la negociación de las condiciones de la “normalidad”. A la vez que la violencia sexual y la puñalada final hacen palpable la violencia contra los cuerpos, sobre todo durante la última dictadura militar, también implican las ficciones del poder que materializaron las



[5]



[6]

[5] [6]  
 Momentos finales de la obra, instantáneas  
 de la presentación en el American Dance  
 Festival, *La puñalada*, julio 2007.

corporalidades femeninas como la materia prima en el proyecto de armar la Nación durante los comienzos del siglo XX invocadas por el tango en la primera parte de *La puñalada*. En *La puñalada*, la cita a la cultura del tango, la tragicomedia y los militares, dentro del tiempo-espacio de una danza, desestabilizan las lógicas naturalizadas de los proyectos violentos de Nación y abren un espacio para recordar el trauma, que rompe las narrativas higienistas y heteronormativas de la modernidad. En otras palabras, desestabilizando el “polvo histórico” de múltiples traumas colectivos a la vez y permitiéndoles moverse a través del cuerpo, *La puñalada* crea un espacio para el duelo en movimiento.

## GESTOS PARA FUTUROS MOVIMIENTOS

El anterior análisis de *La puñalada* formará parte de un libro que está en proceso, acerca de la relación entre la danza contemporánea de Buenos Aires e historias de la violencia política y económica desde los años sesenta hasta la actualidad. Este trabajo abarca a un espectro mucho más amplio de las prácticas de la danza, épocas históricas y metodologías. Aunque el análisis de *La puñalada* representa una lectura formal de una obra teatral, el libro también integra una investigación de archivos y métodos etnográficos (entrevistas y participación creativa con grupos activos) con el objetivo de considerar a la danza tanto fuera como dentro del escenario. Es decir, además de analizar obras teatrales, me interesan las comunidades que se forman alrededor de la danza (sobre todo dentro del estudio) y también la participación de la danza en ámbitos políticos más “tradicionales”, tales como marchas y demostraciones. En todos los casos, me preocupa cómo “la política” —entendida ampliamente— se articula en la relación con la danza, la historia y la memoria.

En términos históricos, el libro se desarrolla a partir de los años sesenta y principios de los setenta y plantea cómo la danza negocia los cambios constantes entre gobiernos, el furor

de la militancia política y proyectos de modernización durante este periodo tumultuoso. Tomo casos tales como la danza en el Instituto Di Tella y el Centro Cultural General San Martín y la participación de bailarinas contemporáneas en la fuga de Trelew en 1972. En mis investigaciones del periodo de la última dictadura militar, abarco cómo la expresión corporal creó espacios protegidos en estudios, escuelas y compañías, lo cual promulgó una autonomía corporal. También considero a la formación de la comunidad a través de los festivales de Danza Abierta y demuestro cómo las obras de Nucleodanza (como *La puñalada*) criticaban la violencia e imaginaban pasos alternativos. Finalmente, trabajo la danza contemporánea después de la crisis del 2001, lo cual inspiró, dentro de la comunidad, una explosión de interés en la memoria de la última dictadura militar y también en la movilización política por medio del movimiento. Aquí, considero prácticas diversas tales como La Compañía Nacional de Danza Contemporánea, el grupo comunitario Bailarines Toda la Vida y la iniciativa del Programa en Danza y Políticas del Centro Cultural de la Cooperación. En mis investigaciones, además del seminario “Danza, Historia, Memoria”, me intereso en cómo la danza crea condiciones que posibilitan el compromiso con la empatía, no solo con las condiciones precarias del presente, sino también con los fantasmas ausentes-presentes de los traumas pasados.

Es mi anhelo que este artículo —con su resumen breve y selectivo del trabajo actual estadounidense de estudios críticos de la danza y el *performance* y el análisis de *La puñalada*— continúe las conversaciones que se han abierto en las Jornadas de Investigación. Forma parte, en su propia manera, de los debates abordados aquí —es un registro y reflexión a partir de un evento pasado que materializa en el presente a través de un encuentro corporal, o el acto de leer. Espero también que el mismo apoye y enriquezca las conversaciones en desarrollo, entre el eje norte-sur, acerca de la relación entre la danza, la historia y la memoria. Junto con los eventos y el trabajo de las Jornadas, pretende formar parte de “un puente” (metafórico y literal) entre conversaciones y viajes a través de los dos lados del hemisferio.

## BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, Walter. (1973). "Tesis de la filosofía de la historia" (en línea)  
Trad. Aguirre, Jesús. Madrid: Taurus. Consultado 20 noviembre  
2013 en <http://discursoanalitico.blogspot.com/2013/05/tesis-de-filosofia-de-la-historia.html>.
- Bourdieu, Pierre. (1977). *Outline of a Theory of Practice*. Trad. Richard  
Nice. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cooper Albright, Ann. (1997). *Choreographing Difference: The Body and  
Identity in Contemporary Dance*. Middletown: Wesleyan University  
Press.
- de Certeau, Michel. (1984). *The Practice of Everyday Life*. Trad. Steven  
Rendall. Berkeley: University of California Press.
- Fortuna, Victoria. (2011). "A Dance of Many Bodies: Moving Trauma  
in Susana Tambutti's *La puñalada*" en *Performance Research*, 16:1,  
43-51.
- Foster, Susan. (1995). "An Introduction to Moving Bodies:  
Choreographing History" en Foster, Susan (ed.) *Choreographing  
History*. Bloomington: Indiana University Press.
- Foucault, Michel. (1995). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*.  
Trad. Sheridan, Alan. New York: Vintage Books.
- Graziano, Frank. (1992). *Divine Violence: Spectacle, Psychosexuality, and  
Radical Christianity in the Argentine "Dirty War."* Boulder: Westview  
Press.
- Guy, Donna. (1991). *Sex & Danger in Buenos Aires Prostitution, Family,  
and Nation in Argentina*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Hamera, Judith. (2007). *Dancing Communities: Performance, Difference,  
and Connection in the Global City*. New York: Palgrave Macmillian.
- Hopkins, Cecilia. (2008). "Un encuentro a salas llenas" (en línea) en  
*Página/12*. Consultado 3 junio 2008. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-9998-2008-05-08.html>.
- Lepecki, André. (2006). *Exhausting Dance: Performance and the Politics of  
Movement*. New York: Routledge.
- Mauss, Marcel. (2006). "Techniques of the Body" en Schlanger, Nathan  
(ed.) *Techniques, Technologies and Civilization*. Trad. Brewster, Ben.  
New York/Oxford Durkheim Press/Bergham Books.

- Pellarolo, Sirena. (2008). "Queering Tango: Glitches in the Hetero-national Matrix of a Liminal Cultural Production" en *Theatre Journal*, 60 (3), 409-431.
- Phelan, Peggy. (1993). *Unmaking: The Politics of Performance*. New York: Routledge.
- Puga, Ana Elena. (2004). "The Abstract Allegory of Griselda Gambaro's *Stripped* (el despojamiento)" en *Theater Journal*, 56 (3), 415-28.
- Salessi, Jorge. (1997). "Medics, crooks, and tango queens: The national appropriation of a gay Tango" en Delgado, Celeste Fraser y Muñoz, José Esteban (eds.) *Everynight life: Culture and Dance in Latinlo America*. Trad. Delgado, Celeste Fraser. Durham: Duke University Press.
- Schneider, Rebecca. (2011). "El performance permanence" en Taylor, Diana y Fuentes, Marcela (eds.) *Estudios avanzados de performance*. trad. Rubio, Ricardo. México: Fondo de Cultura Económica.
- Schneider, Rebecca. (2011). *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. New York: Routledge.
- Shea Murphy, Jacqueline. (2007). *The People Have Never Stopped Dancing: Native American Modern Dance Histories*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Siegel, Marcia. (1972). *At the Vanishing Point: A Critic Looks at Dance*. New York: Saturday Review Press.
- Tambutti, Susana. (1992). *La puñalada en Nucleodanza and Mónica Valenciano presented by ADF June 23, 1992* (Video) Producido por el American Dance Festival.
- Tambutti, Susana. (2007). Entrevista personal. 10 Julio. Durham, NC, EEUU.
- Tambutti, Susana. (2007). *La puñalada en Argentine Festival/Susana Tambutti* (en vivo) Visto 9 Julio en el Reynolds Industries Theater, Duke University, Durham, NC, EEUU.
- Taylor, Diana. (1997). *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War."* Durham: Duke University Press.
- Taylor, Diana. (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.
- Taylor, Diana. (2004). "Actos de Transferencia" (en línea) en *The Archive and the Repertoire*. Traducción informal Fuentes, Marcela. Consultado 4 junio 2011. [hemi.nyu.edu/coursecitra/perfconq04/webchat/messages/169.shtml](http://hemi.nyu.edu/coursecitra/perfconq04/webchat/messages/169.shtml)

## 03.02 HANS-THIES LEHMANN. PENSAR EL TEATRO POLÍTICO HOY. RECONSTRUCCIÓN DE UNA CONFERENCIA

*Micaela Moreno*

Complementando su presentación en la IV Jornadas de Investigación “Nuevas dramaturgias y estéticas del movimiento” - IUNA (2010), el investigador y teórico alemán Hans-Thies Lehmann, experto en Bertolt Brecht y mentor del concepto “teatro posdramático”<sup>10</sup>, participó en las VI Jornadas de Investigación “Más allá o más acá de la representación” - IUNA (2012) con el apoyo del Programa Rituales de Pasajes del Complejo Teatral de la Ciudad de Buenos Aires.

Durante su presentación en Argentina en 2012 dictó los seminarios “Las posibilidades estéticas del teatro político hoy”, del 8 al 10 de agosto de 2012 en el Teatro General San Martín; y “El teatro posdramático en transición”, del 13 al 15 de agosto de 2012 en el Centro Cultural Ricardo Rojas. Producto de la asociación de las VI Jornadas de Investigación - IUNA con Panorama Sur, participó del ciclo de clases magistrales desarrollando la conferencia “El Teatro posdramático”<sup>11</sup>, el 10 de agosto por la tarde en Teatro General San Martín.

El siguiente escrito intenta reponer el contenido de dicho encuentro abierto al público en el que Lehmann presentó los principales temas abordados en el seminario “Las posibilidades

[10]  
El estudio “Postdramatisches Theater” desarrollado por Hans-Thies Lehmann, fue editado en alemán en 1999 y luego traducido a más de veinte idiomas entre ellas, al inglés como “Postdramatic Theatre” y al español como “Teatro Posdramático”. Abordando experiencias desarrolladas en el teatro a lo largo de las últimas décadas del s.XX que se suceden por fuera del teatro dramático, constituye una contribución fundamental a la teorización del teatro contemporáneo internacional y a la práctica interpretativa.

[11]  
Traducción en vivo en la conferencia: Marina Tampini (UNA). Registro de material en video y audio correspondiente al archivo del equipo de trabajo de las VI Jornadas de Investigación.

estéticas del teatro político hoy”. Desarrollado en torno a la pregunta guía: “¿qué es el teatro político hoy?”, el autor retomó al teórico Jacques Rancière y señaló la necesidad de revisar los postulados brechtianos a los fines de comprender que la dimensión política emerge en el cuestionamiento acerca de los modos en los que se realiza el teatro.

### TEATRO POLÍTICO: HACER TEATRO POLÍTICO Y FORMAS DEL TEATRO POLÍTICO

Para dar inicio, Lehmann resalta la necesidad de distinguir entre la noción de teatro político y hacer teatro de un modo político. Al respecto, cuestiona aquel teatro que coloca al sujeto político sobre el escenario, en tanto que el carácter político del teatro se definiría más por el modo en que es producido que por el contenido de lo presentado. En ese mismo sentido, reflexiona sobre lo inverosímil de las instituciones que pretenden hacer cambios, o que los postulan, pero que no pretenden modificar ninguna de sus estructuras, las cuales suelen ser jerárquicas.

Así mismo, Lehmann afirma que el carácter político de lo teatral está en la posibilidad del teatro de trascender sus ataduras o sus límites. Sin embargo, ello no implica una forma específica del teatro, pues traspasar esos bordes, o esos límites, puede entenderse de múltiples modos, señala el autor. Se puede abrir el espacio teatral, el tiempo teatral, la idea de la actuación o de la escenificación, puede haber distintos modos de participación de la audiencia y muchas otras formas. Entonces, no hay una regla de cómo debe presentarse o verse el teatro para ser político.

Pensar el teatro político, para Lehmann, implica comprender la dimensión política que emerge en el cuestionamiento acerca de los modos en los que se realiza el teatro, para ello retoma al filósofo francés Jacques Rancière y revisa los postulados brechtianos.

## TEATRO ÉPICO - TEATRO DE APRENDIZAJE

Lehmann retoma a Bertolt Brecht y sostiene que si el teatro adopta una postura de enseñanza a la audiencia, un lugar de saber, entonces no es político. En este sentido distingue el teatro épico de Brecht y el teatro llamado de obras didácticas o de obras de aprendizaje. Lehmann señala que el teatro épico es entendido en sentido amplio como un teatro de enseñanza pero que de hecho, esto no es así. El autor comenta que Brecht también desarrolla otra noción de teatro en los años anteriores a su exilio -cuando tuvo que partir de Alemania hacia los Estados Unidos-, y que es éste el teatro ampliamente conocido como obras didácticas. Sin embargo, siguiendo a Lehmann, esta es una traducción errada, o que por lo menos lleva a malos entendidos. El investigador señala que Brecht mismo traduce el término como “*learning plays*”, obras de aprendizaje, no porque su conocimiento del idioma inglés sea impreciso, sino porque esta idea de teatro es diferente a la idea de enseñanza en el teatro épico. Según esta lectura, el teatro de obras didácticas es un teatro sin audiencia, un teatro realizado con el propósito del aprendizaje de aquellos que lo hacen y sin la pretensión de enseñar una lección. En este sentido, Lehmann sostiene que estaríamos ante una práctica más cercana al teatro *performático* contemporáneo que al teatro épico. Y señala que es preciso releer la teoría brechtiana del teatro observando que los aspectos negados del teatro de aprendizaje parecen más actuales y útiles al teatro de hoy que el teatro épico.

## LO POLÍTICO

Para abordar este aspecto, Lehmann señala que muchas veces se entiende lo político como aquello que alguien declara como político, o que es definido así mismo como político en la vida pública, pero que en un nivel más profundo, la dimensión política, está definida por el vivir juntos en sociedad, es decir por el cómo es

que vivimos juntos en sociedad. El filósofo Jacques Rancière nos permite comprender mejor este sentido, sosteniendo que aquello que normalmente llamamos política no es político, sino que la cuestión política aparece en el lugar en donde nos cuestionamos los modos en que vivimos juntos. Este pensador francés, hace referencia a la distinción entre lo político y lo “policíaco”, y señala que nuestras sociedades están armadas de modo jerárquico, en donde hay permisos que deben ser dados para la acción, y donde algunos tienen privilegios y otros no. A esta estructura jerárquica de cada sociedad, el autor la llama “policíaca”.

Bajo esta lectura, y deteniéndose en el vínculo entre la teoría del arte, el teatro y lo político en Rancière, Lehmann señala que es importante entender que lo político en el teatro consiste precisamente en la interrupción de lo que comprendemos como político en el sentido común.

Retomando las obras de aprendizaje de Brecht, Lehmann afirma que allí no estamos frente a un argumento enfrentado a otro argumento, sino que más bien éstas tratan la cuestión humana del vínculo entre las reacciones no racionales y las prácticas racionales humanas. Teniendo en cuenta los postulados brechtianos, Lehmann propone redescubrir la dimensión política en esto que, de algún modo, es un tema muy antiguo de las artes.

## TEATRO DRAMÁTICO

Acerca de lo político y la representación dramática, Lehmann advierte cierta tendencia de la estructura dramática a transformar los conflictos sociales en conflictos individuales. Observa que la estructura dramática crea la ilusión de que las decisiones son tomadas entre individuos en un proceso de diálogo, en tanto es eso lo que se presenta en un drama. Así, afirma que esa personalización de la política es un problema de gran importancia en la sociedad contemporánea porque induce a creer que muchas de las decisiones de la sociedad dependen de personalidades

individuales, a la vez que existe en la sociedad lo que él denomina como un “deseo dramático”, que lleva a la identificación con los protagonistas, con el héroe.

Esta es una de las muchas razones por las cuales, para Lehmann, el teatro político de hoy no puede tomar la forma del teatro dramático, porque la personificación de los conflictos sociales es un planteo no conducente para nuestra vida política.

## EL TEATRO Y LA SITUACIÓN POLÍTICA ACTUAL

Frente a este tema tan amplio, Lehmann reflexiona y ofrece su perspectiva de la sociedad en la que él vive. Observa que la sociedad europea en general está en una crisis. Sin embargo, advierte que esa denominación no es del todo correcta para lo que está ocurriendo. En términos de análisis político y económico la presenta como una crisis del capital europeo, que pierde competitividad con otros. En esta situación, observa, aparecen las tendencias a reducir la democracia y a convencer a la población de que es preciso tomar medidas para mantener la circulación del capital, cuestiones que llevan a un constante ataque de las condiciones de vida de la sociedad europea. Afirma que esto es una cuestión que data de más de cuatro o cinco años y que afecta a toda la sociedad europea. Así, existe una sensación política difusa a la vez que emergen cada vez más grupos, reacciones y revueltas. Es en este contexto, señala, que se redefine el lugar que el teatro ocupa en la sociedad.

Bajo las consideraciones desarrolladas, Lehmann sostiene que el teatro puede ser entonces, uno de los lugares donde se articulen estos movimientos, aunque esta posibilidad se diluye si se desarrolla en un sentido político entendido de “la vieja forma”, es decir, pretendiendo enseñarle a la audiencia que debe unificarse, o que debe seguir algún tipo de programa, etcétera. Por lo tanto, se asiste a un período de preguntas y no de respuestas, y esto es lo que, sostiene Lehmann, puede observarse en el teatro político

actual. El teatro político no es un teatro acerca de respuestas sino un teatro de preguntas. Un modo particular que Lehmann no encuentra lejano al pensamiento brechtiano. Sin embargo, enfatiza que es fundamental comprender que Brecht no puede ser utilizado como autoridad para un teatro político de enseñanza, concluyendo que, incluso en Brecht, el teatro es un lugar de auto-crítica y de cuestionamientos.

### ALGUNAS CONCLUSIONES FINALES

Para Lehmann, las nociones brechtianas y su relación con el teatro político merecen una observación fundamental porque la técnica de distanciamiento en la actuación es parte fundamental del pensamiento brechtiano. Sin embargo, observa que el problema actual es que estas técnicas han tomado un lugar común. La fragmentación, el disturbio, el distanciamiento, la colisión de elementos aparentemente incompatibles; son todas técnicas usadas en distintas manifestaciones artísticas, incluso en las publicidades. A su vez, no debe olvidarse que estas técnicas existen desde hace casi cien años y que no tienen el impacto político que tenían, señala.

La técnica, para Brecht, es fundamental para producir un corte en la identificación con el personaje que está sobre la escena, es decir, para que el espectador pueda tomar distancia de la emoción del actor. Esto también hoy es un lugar común. Es marca registrada de cualquier teatro “inteligente” o teatro a secas, señala Lehmann. En la actualidad, el espectador no sucumbe a la ilusión, ni existe una preponderancia de la actuación naturalista como sí sucede en el contexto de Brecht. Entonces, la idea de romper la ilusión, de romper la identificación ha perdido poder.

Por otro lado, el deseo de identificación y emocionalidad ha pasado del teatro al cine, sostiene Lehmann. Si se quiere saber lo que es el teatro dramático hoy, habría que mirar las películas típicas de *Hollywood*. Allí están todos los motivos, la historia, la estructura, la identificación, los protagonistas, etcétera. Observa

que incluso en el cine también ocurre lo contrario, y en referencia a esto menciona a los directores actuales, como el danés Lars von Trier, por ejemplo, en cuyos filmes no sólo se observa que es posible usar técnicas brechtianas en el cine, sino que hasta parecen más potentes que en el teatro. Si bien en la actualidad toda la estructura de identificación y emocionalidad es mucho más potente en el cine, esto no significa que no tenga utilidad en el trabajo del actor el usar un momento de distanciamiento. Sin embargo, no debería pensarse que esto, automáticamente, se convierte en un elemento político de la *performance*, afirma Lehmann.

Siguiendo al teórico alemán, pensar el teatro político hoy demanda una relectura del teatro brechtiano en tanto que, según sostiene, Brecht pretende transformar el teatro de su época en lo que puede caracterizarse como un espacio para pensar juntos. De ese modo, las personas que están en escena hacen algo para producir una reflexión en común con aquellos que están mirándolo. En este sentido, el placer artístico de mostrar algo y ser visto, forma parte de un proceso de pensamiento conjunto. Pero este pensamiento es un tipo de pensamiento específico, aclara Lehmann. Brecht establece una diferencia entre una idea y una idea en el teatro. Una idea en el teatro es completamente diferente a una idea en la mente, puede ser simplemente un gesto, quizás un paso, quizás un movimiento. Así, Lehmann subraya que Brecht nunca sostuvo que el proceso de pensamiento sea algo que esté aconteciendo solo en la mente, sino que es algo muy específico de la práctica teatral: el poder pensar con el cuerpo.

En cuanto a la actividad política de producir conjuntamente en el contexto teatral, es decir, en esta noción del trabajar juntos, Lehmann toma como ejemplo a René Pollesch. Este creador alemán no llega a sus obras con un texto finalizado, sino que lo hace con fragmentos, con pedazos de textos, y luego le pregunta a los *performers*, si esto les resulta de interés. De este modo, la experiencia de los *performers* ingresa cuando plantean qué es lo que les interesa. A partir de esto, Pollesch continúa con su escritura. Por otro lado, cuando Lehmann menciona que el carácter político del teatro está en el hecho de cómo se hace el teatro, refiere al modo en

que los participantes del proceso teatral se relacionan entre sí. Por ejemplo, que los *performers* no sean simplemente un instrumento del director sino que todos estén interesados en compartir una experiencia de la que son co-autores. Destaca que esto es un ideal, pues es muy probable que siempre haya algún grado de jerarquía o centralización de posiciones. Pero señala que hay grupos que enfatizan sobre el trabajo en conjunto, como por ejemplo el belga Jan Lauwers, quien nombró a su grupo de teatro: *Needcompany*<sup>12</sup>, y quien habitualmente invita a filósofos para poder discutir ciertas cuestiones con los *performers* en sus trabajos dando como resultado *performances* que tienen relación con el proceso de creación y de producción. En estas producciones, señala, el estilo de colaboración es fundamental.

Para Lehmann, la función actual del teatro difiere de sus orígenes. El teatro ya no es más el *ágora*, en tanto que ya no está en el centro, como en la *polis* ateniense. Hoy en día, el porcentaje de asistencia al teatro es mucho menor y su posición en el entramado social es otra. En este aspecto, el teatro como cuestionador de la realidad y la experiencia de que quienes actúan problematizan su realidad -como en el teatro social, el teatro comunitario, el teatro en contexto de encierro, etcétera-, y su relación con el teatro brechtiano, merece un detenimiento. Lehmann menciona que hay ciertas prácticas de teatro comunitario que tratan temáticas de modo tal que la comunidad es la que está produciendo el teatro. De este modo, no se está simplemente criticando el mundo circundante, sino su propio rol en el mundo. En estos casos, afirma, sí se está dentro de la tradición brechtiana. Sin embargo, señala que, desde la perspectiva de Brecht es necesario enfatizar en la pregunta sobre en cuánto están pensando en su práctica, cuánto están auto-observándose, o criticándose en su hacer. Así, el teatro debe ser concebido como situación conjunta que tiene la potencialidad de producir una discusión y un intercambio, de modo que el rol entre *performer* y espectador esté en constante movimiento, afirma.

Por último, para Lehmann, el tipo de crisis sociales que atraviesa el siglo XXI van a ser cada vez más frecuentes, también en Europa. Se

[12]  
Need (necesitar) -  
Company (empresa y  
también compañía). Juego  
de palabras que refiere a  
la necesidad de otros.

puede ver que en las movilizaciones hay cada vez más teatralidad, por ejemplo a través del uso de máscaras, y de aspectos estéticos, a la vez que los artistas se suman a los movimientos sociales. En este sentido, refiere al ejemplo de Francia, y a cómo la participación de fotógrafos y artistas gráficos en las manifestaciones de los desempleados, transforman a las masas obreras anónimas en personas nítidamente reconocibles al momento de ser mostradas las imágenes por televisión. Así mismo, Lehmann comenta cómo durante los levantamientos en Egipto -ante la necesidad de información- se desarrolla un nuevo modo de narración, en el que un grupo de personas, en la plaza de Tahrir, se reúne alrededor de un narrador, quien cuenta cómo fue capturado o tratado por la policía, con algún tipo de acompañamiento instrumental o artístico. Estas son prácticas creativas que surgen de los movimientos sociales, sostiene.

A modo de cierre, Lehmann retoma una convocatoria propuesta por una artista egipcia en la que el teatro político no es una *performance* de ningún tipo, sino que la audiencia se convierte en la *performance*. En esta propuesta, al entrar, se le entrega al asistente un sobre con dos papeles. Uno de ellos demanda un juicio por la muerte de un hombre egipcio matado por la policía en la plaza Tahrir, en una fecha precisa, con un balazo en el pecho, y algún detalle más como su edad. El otro texto, da una indicación de que, en algún momento, luego de que cada uno se siente, se escucharía a una persona leyendo un texto similar al de este papel; en ese momento, el micrófono pasaría y cada asistente podría leer su papel. El resultado es una reunión en la que se escucha, desde diferentes lugares del espacio, distintas voces que leen un texto muy semejante pero siempre con un nombre diferente: “demando un juicio por aquellos responsables por la muerte de...”. Para Lehmann, esta situación se torna un ritual de memoria de las víctimas, provocando la toma de consciencia de todas las personas que han sido víctimas de la policía. La dirección de la Corte, escrita en el sobre, provoca la idea de que es posible enviar la carta a la Corte, vía correo. Sin embargo, señala Lehmann, esto es imposible de realizarse anónimamente, por lo que, entonces,

esto no es una actividad política real, sino un momento teatral que inquiere sobre la posibilidad de hacer tal cosa. Ahora bien, y a modo de conclusión, reflexiona Lehmann, este tipo de prácticas del teatro llevan a preguntarse entonces: ¿Qué estoy haciendo? ¿Qué no estoy haciendo? Es allí donde emerge la dimensión política del teatro.

## BIBLIOGRAFÍA

- Brecht, Bertolt. (2004). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Editorial.
- Lehmann, Hans-Thies. (2010). “El teatro posdramático: una introducción” (trad. Riva, Paula) en *Telón de Fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, N° 12, diciembre. Buenos Aires. Disponible en: <http://www.telondefondo.org/numeros-antiores/numero12/articulo/318/el-teatro-posdramatico-una-introduccion-.html>
- Rancière, Jacques. (2011). *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Manantial.
- Rancière, Jacques. (2007). *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

### 03.03 REFLEXIONES ACERCA DE LA REPRESENTACIÓN DE LA DANZA EN EL CINE (EN ARGENTINA)

*María Eugenia Cadús*

El presente escrito se enmarca en la actividad titulada *La danza argentina en el cine. Proyección de películas argentinas que hayan incluido escenas de danza*, que coordiné durante tres días en las Jornadas de Investigación del IUNA.

La propuesta pretendía visitar algunas de las películas argentinas que han incluido de modo significativo a la danza escénica<sup>13</sup>, a través de la práctica del cine-debate, como una actividad que estimula la apreciación artística y pone en diálogo diferentes miradas y opiniones.

Para ello, se proyectó una película por encuentro, seleccionadas por su impacto histórico y cultural, y por su diversidad. Así, el primer día se trabajó sobre *Donde mueren las palabras* (Fregonese, 1946), un representante del cine clásico con características melodramáticas; el segundo día se compartió *Mujeres que bailan* (Romero, 1949), una comedia melodramática que incluye a la destacada actriz popular Niní Marshall; y por último, *Aniceto* (Favio, 2008), un filme de la última década en el que podríamos observar no sólo una representación más actual sino también pensar categorías como la experimentación y la trasposición.

Considero, en un nivel general, que el cine por su soporte y

[13] No se incluyeron películas que aborden danzas populares como pueden ser los musicales o documentales etnográficos, ni tampoco se trabajó el videodanza, ya que estos objetos implicarían otro marco de referencia teórico y metodológico.

naturaleza posibilita acercarse a la danza desde otras perspectivas. A su vez, resulta un registro histórico, permitiéndonos ver bailar a los protagonistas de diferentes épocas. Y por último, podemos reflexionar acerca de cómo es mostrada la danza, el lugar que ocupa este arte en la representación fílmica y las relaciones entre los diferentes medios expresivos, entre otras cuestiones.

Por ello el ciclo incluyó películas de diferentes géneros y épocas. Y el centro del debate propuesto giró en torno a la representación de la danza en el cine -sus formas, problemáticas e implicancias-, dentro de la producción argentina.

Claro que para poder abordar profundamente cada filme habría que hacer un trabajo de contextualización respecto a la película y a la danza de ese momento. No es mi intención detallar aquí estos análisis sino plantear algunas preguntas e inquietudes que me generan estas representaciones.

En este sentido, y respecto a las dos primeras películas proyectadas, cabe señalar que las mismas forman parte de un conjunto de filmes en el que la danza escénica -clásica y moderna en esa época- toma protagonismo. Encontramos este *corpus* -relativamente numeroso si observamos la historia del cine argentino- en la época del primer peronismo (1946-1955). No creo que esto sea azaroso, sino que lo considero como una muestra del clima cultural de la época y de las políticas culturales implementadas por este gobierno.

Durante los dos primeros gobiernos de Perón se llevó a cabo una importante política de intervención estatal en todos los ámbitos de la sociedad, así como una particular política cultural. Específicamente, se implementó una “democratización del bienestar” (Torre-Pastoriza, 2002), a través de la cual se promovía el acceso -antes vedado- de las clases populares a las artes, la cultura, el turismo, la educación y el ocio. Tal expansión del consumo cultural por parte de las clases trabajadoras puso en jaque la concepción estándar de las denominadas “alta” y “baja” cultura, ya que ahora los/as obreros/as y sus familias se convertían en consumidores culturales y se incluían en la circulación y producción de la cultura.

La danza, y particularmente el ballet, como representante de la llamada “alta cultura” formó parte de esta democratización

a través de la implementación, por ejemplo, de funciones para obreros y presentaciones al aire libre. Asimismo, la inclusión del ballet en la cinematografía nacional podría verse como una apertura hacia un público más heterogéneo que en su mayoría podría identificarse con la denominada “cultura popular” o con la “cultura de masas”.

Tal como lo expone Clara Kriger en su libro *Cine y peronismo. El Estado en escena* (2009), ya a comienzos del año 1945 se produjeron grandes cambios en las políticas cinematográficas. Cambios en la exhibición y la comercialización de los filmes que regulaba la circulación de las películas nacionales y extranjeras, además de abrirse una línea de créditos para financiar la producción local. Asimismo destaca esta investigadora lo programático del apoyo al cine debido a su masividad. El peronismo intervino en el cine como lo hizo en todas las industrias pero se podría decir que tenía un particular interés por los medios de comunicación en general y veía en el cine una necesidad de regularlo y apoyarlo como un arte que podía tener mayor “(...) accesibilidad al público común y resultaba el mejor vehículo para la elevación cultural del pueblo, para el perfeccionamiento del gusto estético, para la instrucción misma y la transmisión permanente y universal -no relegada a los límites del Estado- del patrimonio histórico nacional” (Kriger, 2009: 44). Podríamos entonces presuponer que a través del filme, el ballet se abre hacia el público masivo por medio del arte audiovisual, concretando de este modo un gesto de democratización de la cultura.

No obstante, al analizar las diferentes películas podemos observar que en la representación de la danza, ésta ocupa un lugar mágico-romántico, y a la vez “peligroso”. Dicha concepción proporciona un espacio perfecto para desarrollar una narración con características melodramáticas que se podría decir que educa mostrando “lo nocivo” del mundo del arte. Por lo tanto, si bien el ballet es un lugar atractivo, el público podría verse distanciado ante su inminente peligro, y así la danza continuaría perpetuando su lugar como un mundo inaccesible al que realmente sólo unos pocos acceden -los demás sólo pueden admirarlo/mirarlo- a esa cultura distinguida.

Esto se ejecuta en los diferentes filmes a través de distintas estrategias. Nombraré brevemente sólo algunas pertenecientes a las dos primeras películas trabajadas en el cine-debate.

*Donde mueren las palabras* se estrenó el 25 de abril de 1946, dirigida por Hugo Fregonese, y con guión de Ulises Petit de Murat y Homero Manzi. Cuenta la historia de Victorio -Enrique Muíño-, quien trabaja en la compañía de títeres de Podrecca. Él sostiene durante prácticamente la totalidad del filme que quiere “ser olvidado y olvidar” ya que debe pagar la culpa de algo que él mismo denomina como un “crimen”. La película se centra en el pasado que atormenta al protagonista hasta que éste se devela. Mientras tanto, Victorio se vuelve el maestro de piano, de filosofía del arte y de vida, del joven Darío -un chico pobre aficionado al piano, interpretado por Darío Garzay-. Sin embargo, finalmente, Victorio enloquece al verse enfrentado a su pasado -al ver el rostro de una marioneta modelada en base a una fotografía que él guardaba-. Mientras se escapa subiendo al techo del teatro caen las partituras que llevaba bajo el brazo. Es entonces cuando Darío, Rogelio y Carletti lo reconocen. Victorio es en realidad Ricardo Lauzán, un famoso director de orquesta.

Tras develarse su verdadera identidad se introduce el recuerdo que atormenta a Lauzán. Es en este momento que aparece la danza, ya que el *flashback* nos lleva al momento del *avant premier* del ballet *Resurrección*, musicalizado con la *Séptima Sinfonía* de Beethoven y cuyo argumento fue creado por Lauzán. En esta secuencia se muestra en su totalidad el ballet coreografiado por Wallmann -casi 15 minutos sólo de danza- mientras Muíño lo explica con palabras para los críticos y de este modo para los espectadores del filme. Podríamos pensar que, a través de este gesto, también educa en el código de expectación, otorga información acerca de cómo ver ballet y la danza en general.

Protagonizan el ballet los bailarines del Ballet Estable del Teatro Colón, así como algunos alumnos avanzados del estudio de Wallmann. Como primera bailarina está María Ruanova -el Alma-, Wasil Tupin es el Amor, Nelly Casella y Rubén Molet personifican el Placer, Ciro Di Pardo la Muerte, Francisco Pinter

es el Olvido, Eva Molnar la Vida, Savva Andreiev el Hastío, Carlos Sandoval el Poder, Víctor Moreno el Desencanto, y un grupo de bailarines del cuerpo de baile del Colón y de la academia de la Wallmann conforman el cuerpo de baile.

Durante el *flashback* vemos que el secreto que atormenta a Lauzán es la muerte en escena de su hija Fedora -Linda Lorena en las escenas actuadas y María Ruanova en las bailadas- por la cual él se culpa ya que si bien sabía que ella estaba enferma, puso como prioridad su arte, su obra. Ante este recuerdo él mismo fallece, dejándose absorber por su pasado oscuro, lo cual también noto como una característica romántica. Tenemos por un lado la constante intriga frente a un pasado misterioso evocado como “crimen”, denotándose como un lugar oscuro y atormentador. Pero a su vez es un pasado al que se quisiera regresar -una suerte de “buenos tiempos” idealizados-. Es una oscuridad que provoca admiración y que podríamos asemejar al lugar que ocupa la categoría romántica de lo “sublime” (Burke, 1998).

En un panorama general advierto dicha distancia de la danza como una forma de mantener su lugar en la “alta cultura” por medio del sostenimiento de una evasión romántica que la identificaba. Pero en este caso podríamos plantear que esta apertura hacia el campo social puede haberse alcanzado debido a dos factores: por un lado, el gran éxito comercial; y por el otro, desde lo formal, debido a la utilización de la forma narrativa melodramática que según Gubern (1983) tendría la capacidad de articular el “arte culto” con el “popular”<sup>14</sup>.

Por su parte, *Mujeres que bailan* se estrenó el 12 de mayo de 1949. Dirigida por Manuel Romero, fue protagonizada por Fanny Navarro y Niní Marshall como Catita, y contó con la participación del Ballet Estable del Teatro Colón. El filme se desarrolla completamente en el ámbito de la danza, la cual es, en este caso, la vocación de la protagonista, quien quiere vivir de ella, ser una profesional y no que sea sólo un pasatiempo. Es por esto que plantea una amenaza al rol socialmente establecido a la mujer, a su “honor” y su “decencia”.

Narra la historia de Graciela Mendez -Fanny Navarro-, una joven de 19 años que aspira a ser primera bailarina del Colón.

[14] Para un análisis detallado del filme *Donde mueren las palabras*, ver el artículo de mi autoría “Vestigios de romanticismo: el ballet en un filme argentino de la época del peronismo”, publicado en la *Revista Digital de Estudios de Crítica Cultural Afuera*, mayo 2012, Año 6, N° 11, <http://www.revistaafuera.com>



[7]



[8]

[7] [8]  
Fotografías del ballet *Resurrección* del filme *Donde mueren las palabras* (1946). S. N. Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken.

Para lograr su sueño, deja su pueblo natal -San Gabriel- para formarse en Buenos Aires con el profesor Víctor Costa, interpretado por el primer bailarín del Colón, Víctor Ferrari. En su viaje en tren hacia la Capital conoce a un empresario de espectáculos, Ernesto Rivera -Enrique Roldán-, quien le propone realizar un ballet protagonizado por ella. Si bien Graciela es humilde y no cree estar preparada aún, Rivera y su cómplice, manipulan a Catita -Niní Marshall- para que convenza a su amiga Graciela de hacerlo. Mientras tanto, se desarrolla la historia amorosa entre Catita y Dominguez -Fidel Pintos-, y Graciela y César Fuentes -José María Gutiérrez- el abogado, jefe del novio de Catita.

Así se inicia el melodrama, en el que Graciela va a pasar de ser una exitosa y prometidora bailarina de ballet, a ser una bailarina de *can-can* en una *boite* de mala muerte en la zona portuaria. Su desgracia va a ser propugnada por Rivera, quien al no obtener su deseo de poseerla, se venga de ella, primero dejándola sin empleo y luego contratándola para actuar en “El león marino”. Pero su desgracia será acompañada por su amiga fiel, Catita, y finalmente será rescatada por su novio. César, con la ayuda de Catita, montará una *boite* de lujo en el cabaret y cumplirá el sueño de Graciela de bailar *Las Silfides*. Tras su rescate, César vuelve a preguntarle -ya lo había hecho al principio del filme- si dejará la danza para casarse con él, obteniendo una respuesta positiva y por lo tanto, dando por entendido el final feliz del casamiento, restaurando el orden patriarcal preestablecido.

Nuevamente en esta narración, el ballet busca el modo de mantenerse en el lugar de un mundo sublime, mágico y admirable pero, a la vez, peligroso, especialmente para la moral de las mujeres. En este sentido, el melodrama y sus reglas narrativas sirven al filme para colocar a la danza en dicho lugar romántico, educando acerca de lo nocivo de este mundo y aleccionando principalmente a las mujeres que desean ser bailarinas de modo profesional -tal como Graciela-. De este modo, la mujer que desea ser trabajadora de la danza es castigada por transgredir la norma patriarcal de casarse y formar una familia.

Sin embargo, el filme deja lugar a un discurso que podría



[9]



[10]

[9]  
 Fotograma de *Mujeres que bailan* (1949).  
 Graciela (Fanny Navarro) junto al bailarín  
 Víctor Ferrari, interpretando *Las Silfides* en  
 "El león marino".

[10]  
 Fotograma de *Mujeres que bailan* (1949).  
 Catita (Niní Marshall) interpretando "la  
 porka esa del pitchicato" -como la llama ella  
 durante el film-.

funcionar como subversivo, a través del género cinematográfico mismo. El hecho de que sea una comedia melodramática permite que los personajes cómicos, principalmente Catita, socaven la moral convencional del género, diferenciándose por lo tanto, del periplo correspondiente al personaje romántico principal, el de Fanny Navarro, y a su final. Nini Marshall, desde la comicidad y la parodia que le permite su personaje, puede burlarse tanto de los gustos estéticos y la moral de la élite -principalmente a través de su habla y en su danza- como del rol socialmente asignado a la mujer. Es por ello que *Mujeres que bailan* se destaca como un caso excepcional dentro de la filmografía de la época que incluye a la danza, y quiero resaltar su poder contrahegemónico<sup>15</sup>.

Ahora bien, luego de este momento de cuantiosa producción de filmes que incluyen a la danza, a partir de 1955 aproximadamente -tras la autodenominada “Revolución Libertadora”-, encontramos muy pocas películas, y de manera aislada, que incluyan a la danza escénica de manera significativa. Claro que no podemos obviar el importante y creciente desarrollo del video-danza en nuestro país, pero como ya aclaramos, no pertenece al rango de análisis elegido.

Sin embargo, el éxito que obtuvo *Aniceto* en los años 2000, llama la atención nuevamente. Es por ello que esta obra constituye la última analizada en la actividad que podríamos denominar “cine-danza-debate”.

Estrenada el 12 de junio de 2008, dirigida por Leonardo Favio, protagonizada por los bailarines: Hernán Piquín como Aniceto, Natalia Pelayo en el papel de La Francisca, y Alejandra Baldoni interpretando a La Lucía; y con coreografía de Margarita Fernández y Laura Roatta. Este filme está basado en el cuento *El cenizo de Zuhair Jury*, y a la vez se podría decir que es una *remake* de *Este es el romance del Aniceto y la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza y unas pocas cosas más...* (Favio, 1967), que también estaba basada en dicho cuento. Narra la historia de amor de Aniceto, un “gallero” -una persona que se dedica a la riña de gallos-, primero con Francisca, una “chica buena”, protectora, maternal, romántica, “la santita” como la llama él, a quien él engaña y se separan. Y luego,

[15] Para un análisis detallado del filme *Mujeres que bailan*, ver el artículo de mi autoría “¿Dejarás el baile por mí?»: la representación de la bailarina como trabajadora en *Mujeres que bailan* de Manuel Romero” en Revista *CULTURAS. Debates y perspectivas de un mundo en cambio*. N° 9. Universidad Nacional del Litoral. (En prensa)

su romance con Lucía, una “chica mala”, seductora, sexual, quien lo engaña y deja “despechado”. En su intento por reconquistar a esta última y ante la falta de dinero, Aniceto vende su gallo pero, luego arrepentido, intenta recuperarlo, y es asesinado en el intento.

Tal como mencionamos anteriormente, resulta interesante para el análisis de esta película, dos cuestiones: el tópico de la trasposición y el de experimentación. Por un lado, aparecen preguntas acerca de la relación lenguaje cinematográfico-lenguaje de la danza-lenguaje escrito. ¿Es esta una versión del filme anterior? ¿Es una re-lectura del cuento o de la película? ¿Es una trasposición dancística? Sergio Wolf en su libro *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*, define a la trasposición como un concepto que “(...) designa la idea de traslado pero también la de trasplante, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro registro o sistema” (2004: 16). No es una traducción, sumisa al texto original, con el cual se debe comparar y probar su fidelidad, sino que los diferentes lenguajes artísticos constituyen mundos autónomos con modos de representación propios y específicos.

Basándonos en esta concepción y en relación con las preguntas anteriormente expuestas, se puede pensar que quizás, aquí nos encontramos con algo nuevo o diferente. Ya no es una película que incluye de manera significativa a la danza, sino que es un “filmeballet” o algún término similar. En *Aniceto*, el lenguaje de la danza y el del cine narran conjuntamente. Vemos una construcción espacial teatral, escénica, deliberadamente artificiosa, personajes que mayormente danzan -en pocos momentos aparece la voz como elemento para avanzar en la narración, y cuando lo hace, por lo general es en *off* o fuera de campo-, y una cámara, fotografía y montaje que se hacen presentes sin ocultar su materialidad, en un trabajo modernista. No sería otra trasposición fílmica del cuento ni una versión del filme anterior, sino que aparecería otro lenguaje interdisciplinario que narra con sus propias materialidades. Entonces sería este lenguaje, el del filme coreográfico, el que estaría haciendo una trasposición tanto de la anterior película como del cuento.

Y es por esto que retomamos, en segundo lugar, el concepto de experimentación e incluso de vanguardia. Es una película

autorreflexiva, tal como plantea Yamila Volnovich en su análisis del cine de Favio,

(...) que pretende romper con los esquemas perceptivos que regulan el discurso hegemónico; ese cine, por su propia naturaleza significativa, no podía constituirse en un cine masivo y popular. Precisamente, porque el “gusto popular”, desde la perspectiva de la cultura estratificada, es derivación simplificada y pauperizada de los modelos culturales de la clase burguesa (2009: 1).

Sin embargo, Favio logra la unión de estos dos mundos aparentemente opuestos, en una hibridación que disuelve las jerarquías, en un gesto vanguardista de transgresión de las reglas del arte. Esto lo logra, plantea Volnovich, incorporando estrategias discursivas provenientes del *Kitsch*. “Los estilemas y los tópicos del Kitsch rebosantes de artificiosidad vuelven sensible toda la imagen, pero la desconexión estructural hace que el efecto *Kitsch* pierda su pretensión de disimulo y valga en tanto artificio” (2009: 9). Aquí se refiere al concepto de *Kitsch* desde la definición que da Umberto Eco, quien lo explica como una estrategia de engaño antes que una cualidad formal ligada al mal gusto.

Pero lo que, en cambio, caracteriza la auténtica y verdadera *Midcult*, y la caracteriza como *kitsch*, es su incapacidad de fundir la citación en el nuevo contexto; y al manifestar un desequilibrio en el cual la referencia culta emerge provocativamente, pero no es intencionada como citación, es pasada de contrabando como invención original, y sin embargo domina sobre el contexto, demasiado débil para soportarla, demasiado informe para aceptarla e integrarla. Podríamos definir en términos estructurales el *kitsch* como el estilema extraído del propio contexto, insertado en otro contexto cuya estructura general no posee los mismos caracteres de homogeneidad y de necesidad de la estructura original, mientras el mensaje es propuesto -merced a la indebida inserción- como obra original y capaz de estimular experiencias idénticas (*cit. in* Volnovich, 2009: 9-10).



[11]



[12]

[11]  
Fotograma de *Aniceto* (2008). Escena en que La Francisca y El Aniceto se conocen en la acequia.

[12]  
Fotograma de *Aniceto* (2008).

Ahora bien, todo lo expuesto anteriormente, me hace pensar en otro modo de representar la danza, nuevamente en relación con los conceptos de las denominadas “alta” y “baja” cultura, y a la democratización del arte. En *Aniceto* conviven e interactúan el ballet y la milonga, la experimentación vanguardista y el imaginario y relato populares, todo formando parte del mismo universo, sin contradicciones. Claro que esto no es azaroso, sino que puede pensarse en asociación a la militancia peronista de Leonardo Favio. Pero, ahora, a diferencia de los primeros filmes analizados, ya no son políticas culturales de apertura que intentan “elear” la cultura del pueblo, sino que nos encontramos frente a un creador que investigó profundamente al respecto, estéticamente, lo que se reflejó en su obra.

Sin embargo, existen en el filme algunas escenas en las que la danza, particularmente por su coreografía, ocupa un lugar mayormente “sublime”. Por ejemplo, la escena en la que Aniceto y La Lucía tienen relaciones sexuales, donde el escenario se vuelve un fondo negro en el que la estilizada danza intenta representar un momento aparentemente “no mostrable”. Lo mismo sucede con las escenas, hacia el final del filme, en las que los personajes “cuentan” bailando sus sentimientos -de espera, preocupación y tristeza de La Francisca, por ejemplo-. En éstas la cámara está fija, distante, en un plano general en el que vemos bailar a los protagonistas. A diferencia de los recortes y puntos de vista que realiza la cámara en las demás escenas, mostrando por ejemplo los rostros de los bailarines antes que el “virtuosismo” de sus pasos de ballet. Y al no intervenir vanguardísticamente el lenguaje cinematográfico, la danza parece volver a su lugar “habitual”, el del romanticismo.

En conclusión, y a modo de cierre, quisiera dejar planteadas las preguntas que guiaron esta actividad y estos análisis, en un nivel general, para rever estas películas o para profundizar en otras: ¿cómo se muestra la danza en el filme?, ¿qué lugar ocupa?, ¿cómo es su representación narrativamente?, ¿cuál es su representación formal -a través de los recursos cinematográficos-?, ¿y a través

de los recursos coreográficos? Y por último, ¿qué significa para la danza mostrarse y ser mostrada de este modo?, ¿qué implica?, ¿cómo repercute en el campo de la danza?

## BIBLIOGRAFÍA

- Burke, Edmund. (1756) [1998]. *De lo sublime y de lo bello*. Barcelona: Altaza.
- Gubern, Roman. (1983). *La imagen y la cultura de masas*. Barcelona: Bruquera.
- Kruger, Clara. (2009). *Cine y peronismo. El Estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Torre, Juan Carlos y Elisa Pastoriza. (2002). “La democratización del bienestar”, en Torre, Juan Carlos (Dir.), *Nueva Historia Argentina. Vol. XIII. Los años peronistas (1943-1955)*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Volnovich, Yamila. (2009). “Vanguardia y Kitsch en el cine de Leonardo Favio: Una lectura de Nazareno Cruz y el Lobo” en *Revista Digital Territorio Teatral*, N° 5, diciembre. Buenos Aires: Departamento de Artes Dramáticas, IUNA.
- Wolf, Sergio. (2004). *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.

## FUENTES FILMOGRÁFICAS

### *Aniceto* (2008)

**Dirección:** Leonardo Favio

**Guion:** Leonardo Favio y Jorge Zuhair Jury basado en el cuento “El cenizo” de Jorge Zuhair Jury

**Intérpretes:** Hernán Piquín, Natalia Pelayo, Alejandra Baldoni

**Equipo Técnico:** Rodolfo Mórtola y Roberto Salomone - Asistentes de Dirección; Estela Getino - 2do asistente de dirección; Javier Leoz - Producción ejecutiva; Claudio Sambí - Jefe de Producción; Juan Treffinger - Meritorio de producción; Alejandro Giuliani - Fotografía; Miguel Caram - Cámara; Iván Wyszogrod - Música; Paola Amor -

Montaje; Natalia Amor - Asistente de montaje; Andrés Echeveste - Dirección de arte; Juan Danna - Realización de escenografía; Cristian Izzi - Coordinación de arte; Margarita Fernández y Laura Raotta - Coreografía; Eduardo Enrique Walger - Efectos visuales; Aldo Guglielmone y Roberto Samuelle - Escenografía; Alan Badan - Jefe de reflectoristas.

### ***Donde mueren las palabras (1946)***

**Dirección:** Hugo Fregonese

**Guión:** Homero Manzi y Ulyses Petit de Murat

**Intérpretes:** Enrique Muíño, Darío Garzay, Héctor Méndez, Italo Bertini, Aurelia Ferrer, María Ruanova, René Mugica, Pablo Cumo, Linda Lorena, María Hurtado, José A. Vázquez, Enrique Ferraro, Vittorio Podrecca y sus Piccoli, Milita Brandon

**Equipo Técnico:** José María Beltrán - Fotografía; Germen Gelpi - Dirección de arte; Héctor Ferngó y Germen Gelpi - Vestuario; Atilio Rinaldi - Montaje; Juan Carlos Gutiérrez - Sonido; Lucas Demare - Supervisión; Juan José Castro - Dirección musical

**Música:** Ludwig van Beethoven, Johann Sebastian Bach, Serguei Rachmaninoff, Frédéric Chopin, Claude Debussy, César Frank, Richard Wagner, Johann Strauss y Franz Liszt

**Coreografía:** Margarita Wallman

**Esculturas:** Mario Arrigutti y Germen Gelpi

### ***Éste es el romance del Aniceto y la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza y unas pocas cosas más... (1966)***

**Dirección:** Leonardo Favio

**Guión:** Carlos Flores y Leonardo Favio según el cuento de Jorge Zuhair Jury

**Intérpretes:** Elsa Daniel, Federico Luppi, María Vaner, Edgardo Suárez, Ernesto Cutrera, Cacho Mendoza, Joly Bergali, Lorenzo De Luca, Vivian Condu, Eduardo Vargas, Walter Sánchez, Mario Savino, Rafael Chumbita - Voz en off

**Equipo Técnico:** Carlos Flores - Guionista y Leonardo Favio - Guionista según el cuento de Jorge Zuhair Jury - Autor; Armando Bresky y Walter Achúgar - Producción; Juan José Stagnaro - Fotografía;

**Música:** Antonio Vivaldi; Los Wawancó

**Montaje:** Antonio Ripoll y Armando Blanco

**Dirección de arte:** Alberto Gamino

***Mujeres que bailan (1949)***

**Dirección:** Manuel Romero

**Guión:** Manuel Romero

**Intérpretes:** Niní Marshall, Fanny Navarro, Fidel Pintos, José María Gutiérrez, Enrique Roldán, Domingo Sapelli, María Esther Buschiazzi, Pedro Pompilio, Mario Faig, Jesús Pampín, Vicente Rubino, María Esther Corán, Julieta Kenan, Cuerpo de Ballet del Teatro Colón, Víctor Ferrari, Beatriz Ferrari, Rafael Diserio, Gloria Ferrandiz, Cristina Berys, Warly Ceriani, Celia Geraldly

**Equipo Técnico:** Orlando Zumpano - Asistente de Dirección; Edgardo Togni - Asistente de producción; Alberto Etchebere - Fotografía; Julio Dasso - Cámara; Silvio Vernazza - Música; Mario Fezia - Sonido; José Serra - Montaje; Eduardo Lerchundi - Vestuario; Víctor Ferrari - Coreografía; Jorge Beghé - Escenografía



## 04 HERRAMIENTAS Y REFLEXIONES SOBRE EL HACER

04.01 **Experiencias con los Tuning Scores de Lisa Nelson:  
“Jugando en la red invisible”**  
*Carmen Pereiro Numer*

04.02 **Desaparecer**  
*Agustina Sario y Matthieu Perpoint*

04.03 **Texto y Movimiento.**  
**Entrevista a Richard Maxwell y Jim Fletcher**  
*Verónica Barr*

04.04 **Coordenadas para pensar la composición  
coreográfica contemporánea**  
*Silvina Duna y Laura Papa*

04.05 **Dramaturgia y Política en/de la Danza.**  
**Entrevista a André Lepecki**  
*Cecilia Molina, Micaela Moreno, María Eugenia Cadús*

04.06 **Si mañana tú y yo nos perdiéramos el uno al otro  
(una fotografía del 11 de septiembre)**  
*Davide Carnevali*

#### 04.01 **EXPERIENCIAS CON LOS TUNING SCORES DE LISA NELSON: “JUGANDO EN LA RED INVISIBLE”**

*Carmen Pereiro Numer*

**Participan con sus visiones y opiniones:** João Costa Lima, Paula Zacharías, Beth Bastos, Dudude Hermann, Ana Carolina Mundim, Mariana de los Ríos, Lola Pujol, Cristina Turdo

**Colaboración en corrección:** Susana Numer y Clara Bressano

**Traducción citas de textos de Lisa Nelson:** Susana Numer

### 1. INTENTO

(...) de pronto el tiempo cronológico deja de ser lineal y me encuentro con los sentidos inmersos en un océano de posibilidades y una red invisible se teje entre cada ser, cada objeto y más allá, descubro un juego perfecto, resuena con el palpitar de las estrellas... (Lola Pujol, *Sobre Tuning Scores*, 2014).

Agradezco a la UNA por invitarme a escribir este artículo sobre la experiencia que tuve en el seminario *Tuning Scores. La composición, la comunicación y el sentido de la imaginación*, dictado por Lisa Nelson en marzo del 2012 en el marco de las VI Jornadas

de Investigación (UNA). Y agradezco infinitamente a Lisa por incluirme en el seminario. Conozco el trabajo de Lisa desde 2006 y continúo con el vínculo de formación e investigación en la actualidad por lo cual ampliaré el marco del artículo. Intento compartir algunas impresiones y registro de experiencias de este material que encuentro inagotable y siempre revelador.

Como fuentes utilizo los cursos de formación de *Tuning Scores* (TS) a los que asistí, los grupos de investigación, algunos textos de Lisa -traducidos aquí por Susana Numer de Pereiro-, las aplicaciones en *performance* y mi experiencia como docente. Se trata de mi visión sobre este universo, es decir, es un texto subjetivo. Invité a colegas con los cuales trabajé sobre TS a compartir sus reflexiones para ofrecer más experiencias y observar cercanías o lejanías sobre el mismo campo. Ellos han sido: João Lima (Brasil), Paula Zacharías (Argentina), Mariana de los Ríos Farfán (Perú), Dudude Hermann (Brasil), Beth Bastos (Brasil), Ana Carolina Mundim (Brasil), Lola Pujol (Argentina) y Cristina Turdo (Argentina) ¡Gracias a todos por este intercambio!

## 2. ENCUENTRO

El primer encuentro con Lisa fue en *Essais*, posgrado experimental del *Centre National de Danse Contemporaine d'Angers* (Francia) dirigido por Emmanuelle Huynh, en noviembre de 2006. Ella nos dio clases durante seis semanas e invitó como maestros colaboradores a Trisha Bauman -bailarina, coreógrafa, BMC<sup>®</sup> *practitioner*- y a Scott Smith -músico y bailarín, quien formó parte del *Image LAB* y baila con Lisa en la pieza *GO*-. Luego fue tutora de nuestro trabajo durante dos meses más en los cuales continué investigando TS junto a João Lima que resultó en la pieza *Come Closer*. En esos mismos días Lisa y Scott presentaron *GO* en Valenciennes, performance en la cual actuamos los 11 participantes del posgrado a modo de *insert* (ver apartado 6).

En el pasaje de esas seis semanas navegué atendiendo a los sistemas de mi cuerpo, estimulando mi percepción, sintonizando

con mi curiosidad, imaginación, observando la luz, el sonido, el ritmo, la dramaturgia, composición y pensamiento, mis patrones de movimiento, mis estrategias de supervivencia, cómo me relaciono conmigo, los otros y el contexto. Cada día viajaba en la naturaleza del ámbito que me rodeaba y en mi naturaleza, desarrollando la observación y la conciencia de mi atención.

Cada inicio de clase era una continuidad con lo que sucedía en la sala. Ver a Lisa, llegar al espacio, mirar, observar, escuchar, oír, ubicarse, reubicarse, parar, caminar, sintonizando con el ambiente antes de proponer algo. Y cuando comenzaba, su voz permeable, suave y ronca aparecía orquestada con aquella infinidad de estímulos-instrumento conviviendo en el estudio.

*Aquí, unas palabras dedicadas a Lisa, escritas allí por el '98, cuando la invitamos por primera vez a la ciudad de Buenos Aires, y retocado hoy en este 2014. A Lisa con cariño por Cristina Turdo*

Todavía hoy retengo aquella-tu presencia  
Reconozco un gesto austero.  
Una boina gris acompaña el ritmo de tu decir.  
Me detengo, observo tu caminar, tus manos de fuego.  
Hay intensidad en una mirada que expresa generosidad - asombro - curiosidad. Mirada que encandila.  
Labios que fruncen historia y tiempo.  
Ojos que hablan, ojos que escuchan, ojos que laten detrás de una niña traviesa, mirada cansada con aire de abandono, pisando con cautela, tranquila y ligereza al mismo tiempo.  
Sonidos espaciados que dejan fragancias sobre un estelar de polvo.  
Una "posta" más en mi camino.  
¡Gracias mujer, gracias Lisa!

De alguna manera Lisa logra una guía no invasiva, dice palabras que habitan en su cuerpo, una voz que propone pero no ordena, con apertura. Una maestra que activa un espacio horizontal de aprendizaje y ofrece guías para hacer visible la danza que ya está sucediendo en la sala.

El segundo encuentro sucedió cuando vino Lisa a Buenos Aires en 2012, invitada por el entonces IUNA (hoy UNA), convocándonos a Paula Zacharías y a mí a asistir a los dos seminarios que impartió e investigar juntas los *scores* en relación con el video. En abril de 2014, también junto a Paula, volvimos a ser invitadas por Lisa a los seminarios y encuentros organizados por Beth Bastos en São Paulo y en el Estudio Urubu en Picinguaba -ambos compartidos con Dudude Hermann-. En esta ocasión Lisa presentó su solo *Attentionography* en el SESC Pinheiros de São Paulo donde también performamos junto a ella, Paula y Beth los *Blind Unison Trios*.

### 3. PRINCIPIO

Los *Tuning Scores* describen lo que hacemos a lo largo del día cuando alineamos cosas en una relación que para nosotros tenga sentido. De muchas formas, la construcción de este sistema de comunicación provino de los deseos que yo experimentaba cuando miraba danza. Reconociendo que el marco de trabajo en el cual una danza ocurre nos da las instrucciones de cómo debería mirarla. Pero para encontrarle sentido a mirar danza, realmente necesitaba y constantemente deseaba que las cosas desaceleraran. Mis pautas silenciosas mientras miraba danza eran algo así como PAUSA, REPETIR o RECOMENZAR. Y esto es una especie de respuesta a lo que denominamos danza occidental, danza que desde muy joven, había sido muy difícil que me conmoviera. Por lo tanto, los *Tuning Scores* en sí mismos surgieron de observar este subtexto de mi propia alienación y deseo, y surgen de mirar cómo aprendemos a sobrevivir en esta variada sopa cultural. Y es un acercamiento hacia el aprendizaje. Está lejos de ser una metodología, es más como un paisaje. Siento que está construido como un ambiente donde uno puede observar su propia construcción de la realidad (Fragmento de charla de cierre del seminario por Lisa Nelson en el Centro Cultural Osvaldo Andrade, São Paulo, abril de 2014).

En éste último encuentro con Lisa, tuve la experiencia de *Tuning Scores* como un acercamiento a los eventos de nuestra propia naturaleza y a la naturaleza de nuestro entorno, a través de marcos estables y simples que invitan a observar con profundidad la vida de cada actividad, composición y relación. Y es una poderosa herramienta de comunicación.

*Tuning* significa afinar, ajustar, sintonizar.

*Score* es partitura, pauta, set de instrucciones.

Es una propuesta que brinda herramientas para observar y conectarnos con nuestro apetito por componer danza. ¿Qué nos mueve? ¿Qué nos llama la atención? ¿Cómo es el viaje de la atención en el movimiento y viceversa?

Una de las preguntas que Lisa enuncia que llama mi atención es “¿cómo nos organizamos para hacer diferentes cosas?”. Todo el tiempo estamos componiendo-organizando nuestro cuerpo en relación con varias y simultáneas informaciones. Estamos “editando” la experiencia vivida con filtros voluntarios e involuntarios. Esta conciencia nos acerca a nuestras posibilidades, limitaciones y a la posibilidad de elegir el tipo de práctica que queremos encarnar. También nos invita permanentemente a movernos -y pausar- desde nuestra curiosidad y apetito, con lo cual somos conscientes tanto de los patrones habituales de pensamiento/movimiento como del propio interés e intención.

Parte de la magia que sucede en cada clase, reside en que se activa la escucha de las condiciones internas y externas y se dinamiza el vínculo “dentro-fuera”. Lo interesante de estas dos nociones es que nos permiten actualizar en qué creemos, cómo nos pensamos y cómo pensamos nuestro entorno. ¿Qué es “adentro” y qué es “afuera”? ¿Qué relación tenemos con nuestro cuerpo, qué motivaciones, necesidades, curiosidades y cultura de danza trae cada uno; qué patrones de organización y vínculo; qué modo de usar los sentidos y percibir; cómo componemos y creamos la realidad; qué grupo se construye, qué cultura local; cómo es la arquitectura de la sala, el sonido ambiente, la luz, la temperatura... Todas estas informaciones conviven y son la tierra para cultivar las

experiencias de aprendizaje, comunicación y composición.

El ambiente pedagógico que se propone es horizontal en el sentido de no haber una jerarquía vertical en la construcción de conocimiento o un modelo a seguir. Una práctica guiada por Lisa es una experiencia de intercambio de visiones y acercamiento al aprendizaje, en múltiples direcciones. Los participantes se aprenden y se enseñan en un paisaje de observación y diálogo.

*Sobre Tuning Scores por Ana Carolina Mundim, 2014*

Escribir sobre los Tuning Scores es una tarea compleja pues ellos no se establecen como una metodología. Los Tuning Scores están más cerca de un proceso filosófico y están directamente vinculados con la experiencia del cuerpo en acción y la construcción de su percepción en cada ambiente. Es algo relacional, que se organiza a partir de las situaciones en que el cuerpo se encuentra, lo cual no siempre se puede traducir en palabras. Por medio de los Tuning Scores se puede percibir el silencio y la delicadeza del proceso de escuchar a su propio cuerpo y al cuerpo del otro. Es un diálogo poético que ocurre a partir del movimiento de danza, con una mirada sensible acerca del mundo en que vivimos. Ellos provocan la suspensión necesaria para el acto creativo pues cambian los estados corporales y estimulan conexiones entre las personas y los espacios. Pausa y movimiento, interior y exterior, un lado y su revés, individualidad y colectividad, y todos los matices y colores posibles que se encuentran entre estos extremos, son posibilidades de juego, composición, experimentación y percepción. Los Tuning Scores son oportunidades de relación afectiva originarios de la experiencia corporal sensible.

#### 4 ESTUDIO

*Sobre Tuning Scores por Beth Bastos, 2014*

La investigación de Lisa Nelson es un conjunto de partituras de entrenamiento que ofrece un sistema de feedback para aclarar a

los improvisadores como cada uno de los sentidos hace sentido de movimiento.

Es una práctica de composición, una performance en sí misma.

El calentamiento debe ser hecho en el cuerpo y en la imaginación sintonizando las condiciones locales con el cuerpo y con el espacio.

Conocer el propio apetito por el movimiento, por la pausa, por el compromiso y por la danza para sintonizarlos.

La propuesta de marcar el tiempo con el “empezar” y el “fin” crea un marco que define actitudes y gestos.

El trío de unísono ciego es un desafío para los sentidos.

Surge una oportunidad para el diálogo de deseos. Hacer visible la invisible danza del espacio.

Sentir el peso de la atención en el espacio.

Observar preguntas y crear una nueva sintaxis para organizar el movimiento.

Dar libertad a la imaginación.

Dar el tiempo necesario para la construcción de la imagen.

El sentido dominante gira a la escucha cuando cierro los ojos.

Esperar el significado surgir en el cuerpo.

“El espacio es el espejo de mis deseos detrás de mis ojos” Lisa

Practicar las partituras de Lisa Nelson revigoró mi danza y mis deseos consecuentemente.

Pasé a usar mis patrones como material para trabajar y aprovechar las tensiones y dificultades para transformar mis gestos en actitudes resultantes de una profunda “escucha” de mi apetito de bailar y compartir la danza.

*Tuning Scores* es una práctica que nos convoca a observarnos y a observar. Hacer *zoom in* y *zoom out* al mismo tiempo. Es una práctica que nos invita a mirar nuestras propias preguntas y estrategias. Observar la película que ofrece la vida, los eventos de la naturaleza. Nos sintoniza con nuestra intención en el trabajo, nos pregunta ¿qué es danza para mí? ¿Qué miro cuando veo danza? Propone un entorno para aprendernos y enseñarnos. Es una estructura que ofrece herramientas de comunicación, edición y composición.

Hay *scores* individuales, pautas para explorar y componer en dúo, tríos y de composición grupal.

En general, en las tres instancias de *workshop* y formación a las que asistí, Lisa comenzó con una instancia autónoma e individual de *warm-up* -entrada en calor- en la cual cada uno hace lo que necesita. A medida que avanzamos, Lisa lanza varias preguntas que nos invitan a observar: ¿Cuál es nuestro apetito actual por el movimiento o la quietud? ¿Qué necesito para entrar en calor, qué es entrar en calor? ¿Qué sistemas corporales están más despier-tos? ¿A qué estímulos atendemos? Las respuestas son el inicio de sintonía personal para comenzar a agilizar el vínculo de las infor-maciones de mi propio cuerpo y el entorno, elementos que hacen a nuestra danza.

También propone que dejemos que sea el cuerpo el que nos da las instrucciones de la entrada en calor. Siempre me sorprende esta pauta, “dejar que sea el cuerpo el que piensa”, por un lado me abre a una escucha y un modo de estar diferente, confío en lo que se mueve, por el otro me pregunto ¿qué es el cuerpo? “Si estuvieron con ojos abiertos un rato largo, ciérrenlos, y si estuvieron un rato largo con ojos cerrados, ábranlos”, una de las pautas que propone mientras entramos en calor, cambiar una y otra vez el modo de estar con los ojos, “abrir” y “cerrar”, llaves que analizo más adelante.

En cada práctica propone ejercicios de exploración individual con relación a algún sistema del cuerpo o combinándolos (piel, huesos, músculos, visión, pausa-movimiento, respiración, etc.), dúos de transmisión y aprendizaje de movimiento, exploraciones del espacio y caminatas, y los *scores* más grandes. Las preguntas y retroalimentación de mi actividad que aparecen en cada ejercicio son sintonizadores que actúan en las composiciones grupales.

Una frase que suena con frecuencia es la de seguir nuestra propia necesidad, apetito y curiosidad en lo que hacemos. Instantánea y sinceramente conectándonos con la propia motivación y que ésta sea guía en la experiencia. También observar qué elegimos, creamos y editamos en nuestro modo de organizarnos y componer, observar la danza del movimiento de la atención. Este cóctel nos ubica a cada uno, como responsables de nuestra película.

Pienso en el concepto de *affordance* de J. J. Gibson en el cual el ambiente y los objetos nos ofrecen oportunidades de acción diversas. En éste sentido su práctica en danza aplica la noción de percepción activa. Cada cual desde su estructura personal y motivaciones “busca” información, estímulos y oportunidades en el ambiente.

Las pautas estimulan la atención sobre los sistemas corporales (háptico, somático, oído, visión, vestibular). Lisa abre la posibilidad de pensar la danza como a una organización: ¿cómo nos organizamos para hacer diferentes cosas? Estar ocupado con algo activa la atención de las propias instrucciones y las del ambiente. Y también utiliza la combinación de focos para observar qué sucede con la acumulación, cuál es nuestra capacidad de atender varias cosas al mismo tiempo, cómo nos organizamos y qué estrategias de supervivencia desplegamos.

Hay un plano de entendimiento por debajo de cada ejercicio: nuestra idiosincrasia genético-cultural de movimiento, pensamiento y uso de los sentidos, alimenta los patrones que usamos para leer nuestro ambiente y esto contribuye a construir nuestra experiencia -y composición en danza-. “Cómo” sentimos, percibimos y creemos en este mundo, y a nosotros mismos, es cómo lo experimentamos y viceversa.

Para conectar con nuestras propias preguntas y motivaciones, abrir nuestra percepción y nuestro punto de vista, TS propone ampliar el modo en el que usamos nuestros sentidos e intercambiar experiencias con los otros. Lisa desarrolló ejercicios de exploración, transmisión de movimiento, composición y comunicación.

Con pequeñas -y significantes- modificaciones en los modos habituales de organizar el cuerpo y los sentidos para interactuar con el entorno, captamos nuevas informaciones y ampliamos el modo de percibir la realidad.

TS trae a la luz procesos inconscientes e involuntarios, aprehendidos o heredados -hábitos, patrones de conducta- y a través de trucos simples logra abrirlos, observarlos e incluso desarmarlos. Se insiste en la observación de cómo operamos, cómo es la ecología de nuestra percepción, comunicación y composición.

Dejar que nuestra encarnación de las pautas, sea el *feedback* que alimenta mi actividad. Siempre intentando actualizar nuestra curiosidad y movernos a partir de ella.

Son ejercicios que nos ayudan a ser nuestros propios maestros, para nuevas coordinaciones. Ese diálogo entre mis patrones y mi curiosidad lo siento como una práctica que actualiza mi “animal espiritual”.

El movimiento de la atención y la percepción, por Paula Zacharías  
Abro el lenguaje del cuerpo a las posibilidades que ofrece la mirada, el tacto, la escucha y entonces interactúo con estos sentidos a partir de sus formas de percibir y componer en el espacio y con otros.

Veo la imagen-movimiento o el movimiento de la imagen –El sentido de un ojo-cuerpo o los cuerpos que adoptan los ojos; sus múltiples facetas de observación, sensaciones, formas de percibir y percibirse en el ambiente donde se mueven.

¿Qué imagen tenemos de nosotros cuando nos movemos en el espacio?

¿En función de qué estímulos establecemos nuestra relación con los límites de éste y un otro? ¿Qué le hace el ambiente a mi cuerpo?

¿Cómo interactúan estos estímulos en mi acción y en los deseos de moverme?

¿Qué otras preguntas emergen a partir de las propias formas de percibir el mundo al movernos o aquietarnos, activando la conciencia de un cuerpo con otros sentidos? La mirada como una forma de anclar, de ver, de revelar. La forma más cercana de dar nombre a las cosas. De develar u ocultar.

Tenemos la posibilidad de visitar patrones y encontrar variaciones entre la observación y la acción. Exploraciones a través de la experiencia y la imaginación que nos llevan a lugares desconocidos. El sentido de moverse puede venir de una actividad micro o macro, de acuerdo al foco de atención que me propongo. Este puede venir de estímulos visuales, sensoriales, perceptivos. De cambios de acción o filtros de atención que proponen una reobservación sobre el patrón habitual de uso y funcionamiento de nuestro organismo y su movimiento en el espacio.

¿Qué acontece si inhibo o activo un sentido para cambiar la dirección en el motor de cualquier acción?

El trabajo de Tuning Scores es un sistema de intercambio (feedback) que habilita la conciencia de un cuerpo con otras capas de sentido, nos pone en contacto con las decisiones internas y externas en relación con nuestros modos de supervivencia.

Con las estrategias que estos organismos tienen para sobrevivir en determinado ambiente. ¿Cuáles son los estímulos que lo hacen reaccionar según formas habituales de comportamiento y cuáles pueden variar y redefinirse según otros juegos de relación?

Llevo la atención a la observación de un cuerpo moviéndose de un sentido a otro. El movimiento de la atención y sus formas de organización. Ciertos parámetros de conexión activan experiencias distintas. Entonces podemos abrirnos a funcionar desde otras conexiones entre movimiento, mapas a seguir y los sentidos que le dan soporte, nombre o estabilidad a su existencia en el lugar donde uno se mueve y es movido.

Empezamos por la composición del cuerpo como organismo biológico compuesto de músculos, piel y huesos, ojos, cerebro. Agua. Y su experiencia viva llena de memoria, deseos, emociones, pensamientos, imaginación, opinión, percepción, apreciación sensorial, expectativas. Todos estos contenidos son compositivos en sí mismos.

El cuerpo es el ambiente que navega entre estos estímulos sensoriales y visuales, y el pasajero de su propia imaginación. Cuerpos movidos en un tiempo y un espacio a través de intención-atención y sus formas de organización.

## A

Uno de mis ejercicios individuales favoritos es el *bone map* -mapa de los huesos- continuado por “*subir y bajar lentamente*” -por llamarlo de algún modo-. Experimenté varias versiones, describo la última que hice con Lisa en abril 2014.

El primero se trata de hacer un recorrido, como un mapa, de los huesos de mi cuerpo. Usando el propio peso y piso como *feedback* claro y directo para sentir, organizo mi cuerpo con el objetivo de llegar a “tocar” el hueso, dándole peso y ablandando los tejidos que están alrededor. Ella propone empezar por los huesos de la pelvis que son los más fáciles para recibir peso, y también son huesos grandes, accesibles. Desde este punto de partida, cada cual irá armando su propio camino, intentando la continuidad, por todo el esqueleto. Una de las veces que lo hice propuso seguir por el tórax, cráneo (pelvis-torax-cráneo, las tres cavidades) y luego extremidades, de modo tal que, a medida que se avanza, te vas despegando del piso.

Una de las cuestiones que me interesan de este ejercicio es que se pasa por apoyos que nunca usarías o que no estamos habituados a usar en las técnicas de danza clásica o contemporánea. Además, todo el cuerpo está “unido” con este objetivo de dar peso pero al mismo tiempo ofrecer apoyo y sostén cuando es necesario. Cada parte del cuerpo va ajustando su dirección, descargando peso al piso o proyectándolo al espacio. Y es una exploración funcional a lo que sentimos como “hueso” y la imaginación de sus formas.

Luego, esta vez propuso seguir desde este ejercicio del mapa de huesos a buscar movimiento continuo con una velocidad lo más lenta posible, sin perder la sensación de continuidad, con la tarea de ir a la posición de parado y acostado una y otra vez, sin hacer pausa. Tratando que cada parte del cuerpo se mueva a la misma velocidad. En mi experiencia de danza nunca había probado algo así, que cada parte de mi cuerpo vaya a la misma velocidad... aún en un *adagio* o en *tai-chi* hay acentos o suspensiones. Te conecta con la observación de “las partes del cuerpo que se mueven y las que están estables”, y lograr que las partes que se mueven vayan a la misma velocidad supone un reajuste en mis sistemas corporales para lograrlo. Una vez adquirida una cierta “estabilidad” en la tarea, observo modos de bajar y subir, reconozco patrones -algo que hago más de una vez-. Lisa nos dice que, al movernos lentamente, tenemos la posibilidad de anticipar alguna dirección en el cuerpo y re-direccionarla -intervenir-. Luego propone acelerar progresivamente y ver qué sucede con los patrones en la aceleración.

## A1

A veces luego de ejercicios que requieren de mucha concentración propone que sigamos moviéndonos unos minutos con la *afterimage*, algo así como movernos desde el eco, la imagen, la información que circula luego del ejercicio. Es un modo de soltar el control y ser movido por las conexiones y la sintonía que quedó en el cuerpo -el cableado que se armó en el cerebro-. Se suelta el control pero no se “corta” la escucha. Se le da espacio a la información que aún permanece en el cuerpo. Atender al *after-image* es un modo que también invita a la contemplación, a desacelerar, a no estar permanentemente produciendo. Como apreciar el *bouquet* de un vino o el silencio -eco- luego de una pieza musical en vivo. Esta pauta se retoma en los *scores* más grandes para la escucha de las acciones que acontecen en el espacio.

## A2

Otras veces nos brinda la noción de “antídoto”, luego de estar tal vez una hora explorando movimiento con focos de atención que se van acumulando, a modo de cierre -o continuación hacia otro ejercicio- nos propone que hagamos el antídoto de lo que veníamos haciendo. Por ejemplo, luego de subir y bajar lentamente, un antídoto puede ser caminar automáticamente, o moverse en nivel bajo, con el sostén del piso, descansando de la situación de reajuste del equilibrio. Son sólo ejemplos, Lisa propone que sea nuestro cuerpo el que nos dé las instrucciones de antídoto.

### *Exploraciones, pre-técnicas para la composición, por Paula Zacharías*

Me muevo al cerrar los ojos y al pausar los abro. Inhalo en movimiento exhalo en pausa. Cuando empieza y cuando termina un movimiento. Cuando comienza el otro considerando a la estabilidad como parte del movimiento. ¿Cómo sé que mi cuerpo se está moviendo por el espacio?

Llevo la atención a la sensación de la piel tocando el piso y me dejo guiar por las instrucciones de ésta en contacto con el piso, la ropa, el aire. Viajo de la sensación de la piel a la sensación de músculos, y luego de los huesos organizando el movimiento respecto a sus soportes en el piso. Me muevo en movimiento continuo para seguir las instrucciones de los huesos tocando y siendo tocados por el suelo. El pasaje del peso de ellos sobre la superficie. Los caminos que adopta el cuerpo para entrar y salir de la tierra. El primer trayecto comienza de modo lineal, por las partes más densas como la pelvis, siguiendo este camino del peso recorriendo el mapa de las costillas, columna, omóplatos, hombros, cabeza volcándose, soltándose hacia la gravedad, dejando que la masa de los huesos fluya hacia la tierra usándola como una superficie de soporte estable para dejarme tocar o mover a través del ambiente. Cambiando la forma del cuerpo para facilitar este tránsito. Uso la respiración y la pausa como un segundo mapeado para soltar y fluir. Sigo el diseño de los huesos, notando mis deseos, intereses y necesidades aún saliéndome de este mapa. Voy buscando ir de las zonas densas hacia las extremidades, brazos, manos, piernas, pies. El tránsito del peso nos puede llevar a cambios de posición, de cuclillas a cuatro patas a pararse. Repito estos pasajes desde el piso hasta parados en cámara lenta, tratando de llevar este patrón a una velocidad constante. Luego intento acelerar cada vez más. Busco la posibilidad de cambiar de dirección en la mitad de un movimiento o trayecto.

¿Qué otras estrategias aparecen para continuar realizando esta instrucción? ¿Qué cambia en mi patrón de movimiento? ¿Cómo sé que no me estoy repitiendo?

Observamos el principio y el fin de las cosas. Qué es estable y qué está en movimiento. Medimos desde adentro, de la acción de Mirar. Los ojos se mueven constantemente para seguir el movimiento. Para atender a cualquier actividad, estable o en movimiento.

A veces da la sensación de querer pausar o sostener y otras de moverse a través de la acción de los ojos. El cuerpo guía y los

ojos siguen su recorrido o los ojos dirigen la acción y el cuerpo los sigue. Guiar o seguir el desarrollo de la imagen que aparece. Cerrar la visión para activar la escucha, la percepción, el pensamiento, la imaginación.

## B

Es habitual en sus ejercicios partir con pautas y condiciones simples o que proponen desacelerar. Cuando desaceleramos -o hacemos algo simple que repetimos-, abrimos el campo de la percepción. Se dilata el tiempo y tenemos la posibilidad de observar nuestros hábitos, nuestras sub-pautas internas, necesidades, apetitos, nuestros “cómos” y ver al cuerpo tomando decisiones. En este *zoom* puedo modificar la dirección del movimiento o el modo de pensamiento. Luego, al ir acelerando o complejizando la tarea, sumando focos de atención, tal vez aparecen los hábitos más animales de supervivencia, los automatismos, las cosas conocidas y aprendidas, pero haber pasado por el paso anterior habilita por momentos estar aún conscientes de lo que sucede e incluso incorporar el nuevo repertorio al abanico de estrategias. Y creo que con la práctica se puede desarrollar la capacidad de estar atento, presente y consciente en velocidad y atendiendo muchas cosas a la vez.

También se suelen repetir estos marcos. La repetición permite observar la diferencia, los matices. Repetir algún elemento, por ejemplo, un marco temporal, la elección de un espacio, un “tipo” de movimiento, una partitura de atención, permite tener una base estable a partir de la cual puedo observar el movimiento de mi modo de relacionarme con esa materia, cómo esa materia se despliega, y profundizar en las capas de atención, la relación con la memoria, la imagen, la forma. Y también ver qué reconozco como estable, o cómo mis sentidos van construyendo una imagen estable en la forma y la acción, es un trabajo para la memoria. En la repetición, está la posibilidad de encontrarse a uno mismo.

Creo que en general, los ejercicios de *Tuning Scores*, parten de lugares claros y de acciones concretas, dejando espacio para que emerjan las cuestiones individuales. La complejidad, el misterio y la imaginación surgen de un inicio simple y del espacio que Lisa brinda para la observación. Siempre me sorprende la imaginación que deviene del trabajo con los sistemas del cuerpo: territorios llenos de historias, canciones, visiones, *The physical base of the imagination* (“La base física de la imaginación”) como Lisa lo nombra. Del mismo modo me impacta la magia que se respira cuando se practican las partituras de composición escénica. Éstas también parten de elementos básicos (cuerpo, tiempo, espacio, dramaturgia) y nos invitan a mirar la naturaleza de los eventos. También nos llevan a observar la intención.

## C

Los ejercicios de dúos son un diálogo más complejo. Algunos son de transmisión de movimiento a través de la vista, el tacto o la percepción e imaginación (con ojos cerrados y sin contacto). Estos dúos nos cuentan cómo aprendemos y cómo enseñamos. Cómo negociamos nuestra composición frente a un compañero, cómo construimos el vínculo, qué código común emerge.

Combinan elementos de pausa y movimiento, ojos abiertos o ojos cerrados; aprender el movimiento del otro cuerpo con ojos cerrados, sin tocarlo o leyendo a través de las manos. Leemos doblemente sobre nuestra actividad y la del otro. Aprender una secuencia “fija” de movimiento. Sostener una composición en resistencia hacia el otro cuerpo hasta sentir el *decay*. Leer y escribir al mismo tiempo. Qué información capto del otro, qué llama mi atención. Hacer *playback* de la danza del otro.

De algún modo es una continuidad del trabajo de solos, entender el funcionamiento de mis sistemas corporales, mi propia danza, y observar mis tendencias y apetitos cuando me vinculo con otro. Aprender de sus estrategias y visiones. Mover, ampliar

o romper patrones, lugares fijos y prejuicios: ejercitar el arte del diálogo. Actualizar mis necesidades, intereses y creencias. Gestionar mis expectativas sobre lo que va a acontecer -esfumadas, hacer pequeños duelos o modificar mi acción para acercarme a un deseo-. Activar la memoria, inter-conectar la información de esta “piscina caótica y ordenada” que es la vida y recordar, que aún en dúo, cada uno es responsable de su propia experiencia.

Siento que es muy enriquecedor pasar por este tipo de ejercicios antes de ir a los juegos de improvisación grupales que requieren atención en más variables. El entramado de relaciones llega más sintonizado a la instancia de co-creación grupal (cuerpo-tiempo-intención-espacio-dramaturgia).

## D

Lisa propone observar la actividad de los ojos, nuestros hábitos de mirar, observar, ver. ¿Tiendo a mirar fijo? ¿A mover mucho los ojos rastreando información? ¿Miro hacia abajo, hacia arriba? ¿Dejo que la imagen entre o la voy a buscar? ¿Enfoco o busco la periferia?

Nos ofrece las diferentes palabras en torno a la visión que existen en inglés: *to see, to look at, to watch, to view, to browse, to glance, to gaze, to peek, to scan* (ver; mirar -buscando-; ver -algo en movimiento-, como la TV-; inspeccionar; navegar; dar una mirada; mirada con “intención” o intensa, fija; ojear; escanear), entre otras. Las palabras abren diferentes modos, ampliando nuestro abanico de posibilidades para jugar.

El modo en que miramos organiza nuestro cuerpo y activa ciertas partes en nuestro cerebro en relación con la memoria, el análisis, el pasado-presente-futuro, la emoción, la imaginación, la creatividad.

¿Qué hacen los ojos cuando hacemos algo? ¿Cómo miramos al movimiento?

Otra llave hacia la observación de los patrones y la ampliación

de la percepción. Hacer foco, desenfocar. Lisa da prácticas para observar algunas de las funciones de los ojos, por ejemplo la relación con el equilibrio, el contrapeso para moverse. Seguir un objetivo en movimiento con ojos abiertos y cerrados. Elegir un objetivo e ir hacia él. Trabajar el vínculo mano-ojo (que el ojo siga a la mano y viceversa), entre otros tantos. Menciona como fuente de algunos de ellos el método Bates además de los conceptos y teorías sobre la visión de J. J. Gibson.

Parte del material de ojos lo ejercita durante las caminatas. “*Walking is always a good way to start*” -caminar es siempre un buen inicio- nos dijo Lisa alguna vez. Caminar como una de las actividades cotidianas más comunes, que todos hacemos. Pasear, ir de un lugar al otro con un objetivo, divagar, correr en un bosque, correr un autobús. Siendo una actividad que conocemos y podemos hacer automáticamente, sin esfuerzo, caminar es también un modo de dar espacio a la observación de nuestro animal en una actividad simple. Propone diversas consignas que vinculan la dirección de la caminata con la vista: pasar entre dos e ir a los espacios vacíos observando la actividad de nuestros ojos; elegir un objetivo e ir hacia él con ojos cerrados; caminar hacia atrás, memorizar la organización del cuerpo-ojos al hacerlo y reproducirla caminando hacia adelante; elegir un compañero y ponerlo en el lado izquierdo del campo visual, etc.

Uno de los patrones de supervivencia de los ojos en nuestro animal humano es ver qué se mueve y qué está estable. Está en nuestro ADN, hemos pasado por situaciones de peligro en las cuales ser atacado o atacar -para comer- fue una opción. Tenemos los ojos alineados con el sentido del olfato y la boca. Los oídos a los costados nos permiten estar atentos a 360° alrededor sin perder de vista la presa/el peligro. Y tenemos patrones heredados o aprendidos en nuestra cultura familiar y social. ¿Cómo miramos a nuestro entorno? ¿Cómo nos miraron? ¿Cómo creemos que nos miraron? Cambiar los patrones de los ojos puede cambiar profundamente la manera de movernos y de pensar.

Me pregunto cómo percibimos la forma. Es una superficie, un volumen, son instrucciones, vibraciones, fuerzas. Nuestra

comunicación con los otros está fuertemente basada en consensos visuales, palabras y gestos. Muchas veces pensamos que lo que está afuera -mundo, en su dimensión formal- es de “un” modo. En todo caso, creemos que conocemos el mundo por como lo vemos -pensamos y creemos-. Conecto el sentido de la visión con la anticipación, el futuro, el predecir, lo conocido, el control.

Con los ojos cerrados nos abrimos a otros sentidos, la memoria y la imaginación para medir el tiempo, el espacio y la relación con los otros. Emergen nuevas formas desde informaciones invisibles, nuevas maneras de “ver”. Es un lugar desconocido y tal vez tenemos menos referencias estables/fijas sobre el mundo y nosotros mismos, tenemos menos prejuicios. Al mismo tiempo se vuelven más importantes ciertas estrategias de supervivencia (oír, ubicación espacial, tacto) y la organización de mi cuerpo se vincula de modo diferente con las informaciones del ambiente y los compañeros. Y dado que la vista ocupa un lugar muy importante en nuestra actividad, con los ojos cerrados tenemos más espacio para movernos desde la información extra-sensible.

Un cambio de dirección o una pausa son un gran evento -mientras que con ojos abiertos podemos omitirlos-. Al no ver los “límites” de nuestro cuerpo, y percibir la información que mueve al espacio y nos atraviesa, tengo la sensación de unidad, cuerpo infinito, el paisaje interno y el externo están más comunicados. Me sucede con la piel, por ejemplo, que es el límite pero al mismo tiempo comunica y es infinito. Despierta una nueva sensación por el volumen y dimensionalidad de los cuerpos y el espacio.

Con los ojos cerrados siento que las funciones de los sistemas son más flexibles. Por ejemplo, la función que tiene el esqueleto de sostén, en relación con la fuerza de gravedad, la he compartido con la piel que al estar “mirando” las formas, las texturas y conociendo el paisaje, se comporta también como un sostén de mi cuerpo y pasa a ser un contenedor activo que conduce la fuerza de mi movimiento. También me vuelvo infinita, soy otro paisaje dentro del paisaje. Y también, en contacto con otro cuerpo, siento cómo las partes en contacto y las que no están en comunicación con el tejido de la piel del otro y eso estructura mi cuerpo, como si

entre tejido y tejido el espacio estuviera con un sostén-estructura de información viajando.

Quiero aprender de mi animal-espiritual con ojos cerrados e importar esa información estando con ojos abiertos, que el sentido de la vista sea uno más de los componentes para tomar decisiones en mi acción, agudice mi sensibilidad y amplíe mi percepción de la realidad.

## E

Tocar y ser tocado, guiar y ser guiado. ¿Toco el piso o soy tocado por el piso? ¿La mano guía a mi ojo o viceversa? ¿Exploro, doy sensación, me doy sensación? ¿Quién toma el viaje, la mano, el cuerpo, la conciencia, los ojos? Contenido y continente renovados y en permanente cambio. Estructura, función, movimiento, ¿cómo es la dinámica de la materia? Caos y organización, al mismo tiempo.

### *Cayendo en el abismo de simplemente estar*

#### *Un escrito sobre el Tuning Score por Cristina Turdo*

Tunning >< sintonizar>< tuning <> Tunear. <<< Adoro decir “tunear”.

Entonces aquí algunas expresiones disparadas en un abrir y cerrar de ojos atravesado por las experiencias de “tunear”

Riqueza de la multiplicidad de sentidos,

re-patronar, amplificar-escucha,

expandir la piel.

Maravilla de un espacio que se adentra,

que viene desde y hacia nosotros,

Espacio que nos atraviesa,

espacio que da permiso de ser,

Manifiesta: soy-somos siendo espacio.

La atención se mueve- ¿Qué es esto?

¿qué me mueve?

soy movido/a

¿dónde enraíza la atención?

Complejidad de lo simple. Pluralidad de registro. Pluralidad de estímulos. La

imaginación y la intención junto a la atención de poder ser y desaparecer.

Tomar riesgo de soltar viejos montajes-ropajes.

Sobrevivir en un acto atencional de ser elegido, sin dejar nada afuera.

¿Hay afuera?

Márgenes que se cruzan, elecciones que iluminan aquella senda estrecha

caminando a tientas-repito-pausa-

reemplazar-componer-pausa-un reverso-

un abrir.

Experiencia de realización en un mundo fenoménico,

donde atisbos aparecen, iluminan; atisbos que quizás nos den la posibilidad

comenzar a ver las cosas tal como son.

## F

### *Blind unison trios*

Tres personas buscan una organización física con la misma forma, misma postura, en pausa, como punto de partida. Esta instancia de acuerdo puede llevar unos segundos, tal vez un minuto, y es deliciosa. Es un diálogo de miradas, preguntas y consensos sin hablar, que ya contiene una parte de la información-semilla de la danza y dramaturgia que va a suceder. Una vez que cada uno cree que está en acuerdo con la forma con los otros dos participantes, cierra los ojos, y el último que cierra los ojos dice “va”. A partir de ese momento empieza el trío en unísono ciego. Durante tres minutos estas tres personas intentarán hacer un unísono con los ojos cerrados.



[13]



[14]

[13] [14]  
Fotografías de Sandro Miano. Ensayos de *Blind Unison Trios* en el SESC Pinheiros de San Pablo en el marco de la presentación de *Attentionography* de Lisa Nelson. En la primera (de izq. a der.) Lisa Nelson, Carmen Pereiro Numer, Paula Zacharías. En la segunda (de izq. a der.) Carmen Pereiro Numer, Beth Bastos, Lisa Nelson.

Paréntesis sobre los tiempos: hay varios ejercicios que Lisa propone con marcos estables de tiempo. Tres minutos, un minuto. Hacer una experiencia de siete minutos de dúo y dar un *playback* de sólo dos minutos, etc. Es una herramienta muy enriquecedora para entrenar, dado que la intención es luego crear en vivo y necesitamos internalizar el tiempo. También es experimentar la edición y observar qué cosas pueden pasar en un minuto, qué cosas en tres, cómo es la sensación del tiempo en función de la acción, etc. Otra vez, el marco estable para observar el cambio y la permanencia.

Volviendo... Se abre la pregunta de “qué es unísono” en la forma y más allá de ésta. Se piensa en la actividad. La pauta es “imaginar/ percibir qué están haciendo los otros y hacer eso”. Entonces otra vez, esta instancia de simpleza, imaginar el acto de hacer algo, abre claramente los límites de la danza más allá de sus lenguajes estilísticos. Se piensa al cuerpo como vehículo para hacer diferentes cosas, interactuar con el ambiente, el cuerpo animal, el cuerpo que imagina, que ofrece direcciones, que comunica, que escucha. Lisa ofrece un sistema de comunicación simple para los espectadores del trío, que es levantar la mano cuando cada uno ve algún tipo de sincronía. Un modo de conectar con qué nos llama la atención, qué apetitos tenemos en relación con lo que vemos, al movimiento y qué coincidencias pueden existir entre los que miran.

*Blind Unison Trios por Beth Bastos, 2014*

Cerrar los ojos a partir de un gesto encontrado en una negociación de feelings y acuerdos en el cuerpo y en el espacio.

Imaginar actitudes y elegir caminos construyendo diálogos y paisajes, componiendo en un lugar de percepción de sentidos refinados y profundos.

Sumergirse entre sensaciones y posibilidades.

Experimentar diferentes estrategias para desarrollar asuntos íntimos compartidos de ojos cerrados.

Asuntos que revelan complicidades existentes en capas distintas de nuestra percepción.

Trabajar con lo simple, con lo dentro, perder el control de la mirada y encontrar otra forma de comunicarse.

Respirar en las pausas eligiendo nuevos puntos de partida.  
 Ejercitar el instinto, la intuición, el impulso y los deseos.  
 Sentir la composición llegando y estableciendo en un conjunto de sentidos.  
 Percibir sus patrones y aprovechar al asunto para recrear nuevas formas de moverse leyendo instrucciones en relación con el otro y con el espacio real e imaginario.  
 Percibir el dinámico diálogo con la imaginación de mi cuerpo.  
 Ser absorbida por la sensualidad de la atención fluctuante.  
 El espacio interno expande y el espacio externo se torna denso.  
 Una sensación de imprimir con las invitaciones del espacio o leer las instrucciones del espacio, sintiendo el crecer de los deseos, donde patrones surgen uno después el otro, y se percibe la respiración y la necesidad de pausar y descansar en la composición.  
 También percibo el placer de pequeñas percepciones aflorando y el apetito por simples movimientos.  
 ¿Dónde está mi atención? ¿En el cuerpo o en el espacio?

El sonido pasa a ser uno de los sentidos que se agudizan y nos da un mapa de instrucciones. A veces los cuerpos comienzan a producir sonidos como sistema de comunicación elemental. Otro sistema corporal que emerge como visible comunicador es el sistema vestibular que se encarga del equilibrio estático y dinámico, nos informa sobre la posición de la cabeza en relación con la fuerza de gravedad, nos da datos sobre la aceleración, sobre el movimiento y la pausa, sobre la ubicación en el espacio y nos dice algo sobre la posición de las articulaciones, músculos, etc. Puedo ver los tres sistemas vestibulares comunicándose entre sí. Veo que “sabemos” hacia dónde se dirigen las cabezas/rostros de mis compañeros -recordando el patrón de supervivencia que mencioné anteriormente-. Cada persona activará los sentidos que más acostumbre a usar. Y cada cual viaja entre percepción e imaginación de lo que acontece dentro y fuera de su cuerpo.

Disueltos en un mar de información, el pensamiento-movimiento, el apetito por la sintaxis y cada lenguaje particular mueven a los cuerpos en el espacio, y viceversa.

Sobre Blind Unison Trios por Mariana de los Ríos Farfán

Una semilla, tres viajes.

La forma informa, la quietud late.

Cerrar los ojos, abrir la piel, escuchar el espacio, imaginar, confiar.

Va.

Como entrar en un viaje, la imaginación se dispara, las formas, direcciones y dinámicas se comunican en ese espacio de potencia.

Ese espacio tiempo donde sucede el unísono de ojos cerrados. Me lo imagino infinito, donde todo es posible.

¿Cuál es el hilo de comunicación que se da a través de esa escucha silente?

Los tres cuerpos buscan juntos la semilla de la que surgirán tres danzas, tres dibujos, tres melodías.

Formas quietas laten en el espacio “oscuro” de ojos cerrados.

Me inquieta ese instante en el que se cierran los ojos hacia afuera, ¿qué se abre hacia adentro?

¿Qué se vuelve a abrir hacia afuera sin el mirar de los ojos?

Sentidos se vuelven manifiestos, la imaginación, la atención, la percepción, el peso, la respiración, la escucha, el movimiento, el tiempo...

Tres humanos imaginando, siendo, haciendo, confiando, tanteando, olfateando, apelando a su potencia creativa, tres minutos donde nacen y mueren estrategias, imágenes, certezas, dudas...

Cada vez que lo práctico desde dentro y fuera, me sorprende la sutileza de sincronías que ocurren en cada trío. Cada vez es único, cada trío se sintoniza de un modo diferente, con diferentes tiempos. Apagar por un momento la construcción de la realidad desde la vista y la palabra nos permite escuchar otras informaciones presentes. Se hace visible lo invisible.

Dice al respecto, Lisa Nelson, tras su época de exploración con el video:

Transformarme en alguien consumida con la visualidad, me llevó a cerrar los ojos y observar la danza de todos mis sentidos, y sentir el deseo en mi cuerpo de que las cosas tuvieran sentido. Hice prácticas para re-situarme en el mundo mágico de la niñez,

antes que los filtros culturales aprisionaran mi imaginación. Para poder enseñar video danza a bailarines y cineastas, re-actualicé mis partituras de aprendizaje para focalizarme en la visión, para así encontrar actividades paralelas que estuvieran en ambos lados de la cámara. Comencé a bailar nuevamente un año después y eventualmente abandoné las cámaras cuando no las necesité más para explorar el ver, y el diálogo entre lo conocidamente llamado “adentro”, y “afuera” del cuerpo, que se había vuelto visible para mí, a través de este estudio (Nelson, 2012: 6).

## G

El *Single Imagescore* es un ejercicio con dos entradas y una acción. Primero se elije un recorte determinado del espacio y desde donde mirarlo. Se observan las informaciones de ese ambiente, la luz, la arquitectura, el sonido, las formas, el ritmo plástico y todo lo que le llame la atención a cada uno. Cuando alguien siente el deseo de entrar a integrarse en esa imagen, en algún lugar en particular y en alguna organización física en pausa, lo hace, con ojos cerrados. Un momento de escucha desde los espectadores para nuevamente observar el cambio, la nueva información en el espacio. Luego hay una segunda entrada con el mismo procedimiento. Una vez que están ambos en pausa en el espacio, hay un momento de escucha para intentar comenzar juntos “un movimiento” o “una acción”. Como en los tríos, se cuestiona también ¿qué es *un* movimiento?

Cuando cada uno termina su acción, permanece en pausa. Cuando ambos están en pausa el público puede levantar la mano para marcar el final “musical”. Y cuando alguien, entre los espectadores, siente que el eco o la vida de esta imagen está terminando o terminó -sutil elección- dice en voz alta “fin”.

Algunas cuestiones: primero veo, luego entro con ojos cerrados. Esta simple proposición ya está generando un vínculo entre la información visual con la información que atenderé con los otros sentidos, la memoria, la imaginación, una vez que entro a escena. Incluso

activa la pregunta sobre la motivación de la entrada: ¿Entro con un mapa? ¿Estímulo de lenguaje? ¿Una idea? ¿Una imagen? ¿Un sonido? ¿Sensación? ¿Intuición? La propuesta pide otra vez que desaceleremos, escuchemos y sintonicemos con las condiciones internas y externas en cada momento presente. Ver, como sentido que conecta con la anticipación, el futuro. Tal vez me vi detrás de la cortina y al entrar, no la encuentro. ¿Me empecino en encontrarla o habito el lugar con el cual me encontré? Allí juega la cuestión de la duración. Dado que la intención es seguir las instrucciones de este protocolo simple como marco estable -para observar sus consecuencias, sus variantes-, tal vez buscar un lugar durante mucho tiempo -en relación con la totalidad-, ya no es una entrada sino una escena en sí, y de algún modo se pierde la posibilidad de observar la estructura que se propone. Es una opinión. Aunque también he visto las consecuencias de entradas larguísimas y son muy interesantes, se ve en la respuesta de la acción. Evidentemente es interesante romper las pautas, pero también es interesante no perderse la observación de lo que obtengo al seguirlas.

Propone una célula muy pequeña en tiempo, espacio y acción que contiene toda la información que podemos observar en una obra. Como una semilla. La semilla tiene cierta información y el ambiente participará de ese crecimiento. Al ser un módulo pequeño podemos repetirla muchas veces, obteniendo variedad de devoluciones -*feedback*- sobre la composición en el cuerpo, espacio, tiempo y acción. Y sobre nuestro deseo y expectativas. Prólogo, Inicio-Desarrollo-Resolución, Epílogo. O como en la estructura de un sonido ataque-*sustain-decay*. O la dramaturgia del clima, primavera, verano, otoño, invierno. Es un modo de entender los inicios y fines. Acercarse a los gestos que se componen. A la imagen-movimiento que se devela.

Por otra parte, los que están fuera de la imagen, los observadores, en realidad, están dentro. Muchas veces nos ha pasado, jugándolo, que varias personas habíamos imaginado ubicarnos en el mismo lugar que el que entró. La intención se proyecta al espacio y lo dibuja. Es visible.

Memoria: tal vez entro con algo que leí esa mañana en el diario, la imagen del rostro de una persona en el subte, una escena de alguna obra que vi y que no puedo sacar de mi cuerpo. Inspiraciones, referencias, influencias.

Sobre la acción que hacemos: la segunda persona que entra, tiene a mano la información de cómo entró y la forma que compuso el primero. Esta información estimula su acción de algún modo, y la primera persona, estando dentro, “siente” la manera de entrar y la ubicación del otro. Este detalle es muy inteligente en la creación del protocolo, ambos se escuchan, ambos con informaciones que activan diferentes sentidos, hacia adentro y hacia fuera al mismo tiempo.

A partir de este marco básico se pueden hacer variaciones, como por ejemplo que en la segunda entrada entren todas las personas que quieran, el protocolo es el mismo. O que a la vez de poder decir “fin”, tengamos la opción de decir por ejemplo “reemplazar”. Y así sucesivamente con las pautas de los *scores* más grandes. *Single Image* puede ser el inicio de una jugada grupal.

Preguntas que me surgen de la sintonía con la imagen: ¿Qué sentidos componen la imagen? ¿Qué es una imagen? ¿Cuánto dura una imagen? ¿Cuánto dura una quietud? ¿Cuánto dura un espacio? ¿Cuánto una dinámica? ¿Dónde están mis sentidos? ¿Qué sistemas corporales uso más frecuentemente para vincularme? ¿Qué patrones de posición, lógica, rol, mecánicas, tendencias? ¿Cuánto tiempo de vida tiene una composición? ¿Cómo es la producción y vida de una imagen?

Por otro lado, y en relación con el vínculo con los otros y las creaciones grupales, e invitando a desacelerar y ampliar la escucha -desde todos los sentidos- se propone aprender a observar de diversos modos los eventos de la composición. Estimula una percepción activa para leer las instrucciones del ambiente.

## H

Los *scores* más “grandes” generan piezas instantáneas creadas colaborativamente, en las que todos los participantes son a la vez *performers*, espectadores y directores. Ponen en sintonía a cada participante con su propia actividad, al grupo, y a los que observan, teniendo en cuenta que el observador afecta a lo observado y

viceversa. Así, el diálogo y la edición en vivo, es la *performance* que acontece, y el público, de esta manera, integra su mirada y deseo en tiempo real, con los actores.

Se usan pautas pre-acordadas o *calls*. Se dicen en voz alta, exponiendo nuestras opiniones sobre el espacio, el tiempo y la acción, para dar sentido a lo que sucede en cada uno.

Algunas de ellas son: Entrar; Pausa; Fin; Abrir; Cerrar; Reversa; Repetir; Sostener; Reemplazar; Resituarse; Reportar; Próximo; Reducir; Multiplicar; Apéndice; Salir; Salir + nombrar lo que percibís (por ejemplo, “Salir trío”); Va; Comienza (Cap.2/3, Etc.); Comienza Epílogo.

Pienso en las pautas o *calls* como intervenciones o llaves. Una activación en el espacio de una fuerza que equilibra, dinamiza, cambia, descompone, potencia, limpia u organiza la composición grupal.

¿Cómo nos organizamos frente a una intervención? Más allá de ser pautas acordadas con ciertos parámetros, cada palabra reverbera en cada uno de un modo particular y no hay un modo correcto o incorrecto de actuar, pero sí es una llamada a la escucha, al presente, a observar y actualizar el sentido de lo que acontece en cada uno y en la *performance*.

Además de usarlas en voz alta para comunicarnos con el grupo también las tenemos a mano para aplicarlas internamente cuando sentimos necesaria una intervención en nuestra propia actividad para abrir la observación, resignificar, resumir, ampliar, re-contextualizar, hacer *zoom in* o *zoom out* y ver qué obtengo de esta llave, qué emerge.

Por lo cual, estas llaves, son por un lado herramientas para componer-editar en vivo una pieza. Y, por el otro, ofrecen la posibilidad de renovar la atención y el flujo de energía de la actividad, llevándonos a lugares nuevos, desconocidos y misteriosos.

Entonces, TS ofrece *mapas y herramientas de comunicación* para explorar y componer movimiento.

Pienso que un mapa es una geografía que se va construyendo (por ej. “mapa de huesos”), una referencia estable con la cual puedo dialogar.

Explorar movimiento o composición con un mapa evidencia:

- ¿Cómo me relaciono con un filtro de atención?
- ¿Cómo edito/escribo con un “tema”?
- ¿Qué es estable y qué cambia? ¿Qué permanece y qué se mueve? Esto abre preguntas sobre cómo funciona mi memoria, cómo armamos “imagen” desde la experiencia, los sentidos, las emociones. ¿Cómo, entonces, construimos la noción de que algo está estable o cambia?
- ¿Qué llama mi atención? Pues, en el viaje del mapa hay momentos en los cuales salimos de ese foco de atención y nos vamos a otros focos por necesidad, curiosidad, deseo, dispersión o asociación. Salirnos del mapa nos informa de nuestros patrones y apetitos, y tener el mapa como una actividad que guía, nos permite volver a él.
- La dinámica entre lo conocido y lo desconocido. Tener una “tarea” con ciertas restricciones, probablemente nos haga pasar por lugares desconocidos; pero, a su vez, nos permite reconocer los patrones habituales de organización, nuestras tendencias conocidas.

Y cada ejercicio de TS ofrece también un sistema de *feedback* (devolución), brindando herramientas de comunicación. Ayuda a:

- Poner en relación, *sintonizar*, alinear dos o más cosas para descubrir o reconocer qué tiene sentido para cada uno.
- Agilizar el vínculo entre los *hemisferios* del cerebro, dado que se activan funciones de ambos simultáneamente en situaciones creativas y de aprendizaje.
- Desarrollar la *observación* de los propios patrones de vínculo y acción (con el propio movimiento, los otros, el entorno). Estos sistemas de retorno hacen visibles las decisiones que

vamos tomando y nos permiten observar las consecuencias, probar otros modos y elegir.

- Dinamizar la *relación* entre la parte y el todo. Pone en diálogo la información del ambiente interno (mi cuerpo y sus sistemas, memoria, imaginación) y externo (las otras personas, el espacio, la arquitectura, el tiempo, el sonido, el ambiente).
- Facilitar la *transparencia*. Hace visibles la intención, el movimiento de la atención, las estrategias de supervivencia, la curiosidad, el deseo de organización, las preguntas, intereses y tendencias de cada participante.
- Establecer la *comunicación* entre los jugadores que comparten la visión y composición de lo que acontece. Cada participante está en diálogo con su propia actividad, la de los colegas y todos vinculados de algún modo con los eventos, las acciones. Se abre una puerta de observación de la información que ofrece la imagen-movimiento, una conexión con el entorno.

Cada vez que lo practico, tanto observando en clases que doy como en estudio de grupo, se hacen visibles las fuerzas del entorno -y del universo-, las del ambiente cercano, la imaginación y las opiniones. Veo el viaje de la información en cada danza y cómo la intención y la palabra devienen materia. Veo este intento de co-creación como un modo más flexible de construir la realidad. Mover y ser movido. Controlar y soltar. Jugar la dinámica de saber y no saber.

Al ser TS un amplificador de visiones, permite más puntos en común y agiliza el encuentro entre las personas. Nos hace salir del modelo de la imposición de lo homogéneo hacia el compartir de lo heterogéneo, las subjetividades.

Como “todos son responsables de la danza que quieren ver y vivir” (Nelson, 2012: 6), creo que la sintonía de a muchos lleva más tiempo, para que a cada uno le haga sentido. Y tal vez no haya encuentro ni empatía de opiniones, pero de algún modo se

ejercita la conexión de lo que sucede con el contexto. Definitivamente en estos juegos observamos nuestras expectativas.

No hay una búsqueda exitista de un resultado. Son intentos, muchas manifestaciones que podemos observar y medir con cada apetito. Práctica de escucha y creación. Leer y escribir al mismo tiempo. Pueden contarnos algo sobre qué nos mueve individualmente y qué nos mueve grupalmente.

En el aire aparece la pregunta sobre el lenguaje de la danza en occidente y sobre “el espectáculo” en general. ¿Qué experiencia escénica compartimos? ¿Qué es la escena para cada uno? ¿Qué es danza? ¿Qué valoramos? ¿Qué “poder” estamos desplegando en escena? Y deseo que estas preguntas se expandan hacia nuevas formas/dispositivos escénicos donde los patrones culturales se amplíen y den lugar a millones de particularidades.

Vínculo nuevamente la escena y el estudio: ¿qué experiencia de aprendizaje estamos creando en la escena, en nuestra vida? ¿Qué es aprender?

A pesar de mi desconfianza en la pedagogía, una partitura surgió después de más de doce años de trabajo y contiene un sistema de aprendizaje auto-instructivo. En los años ‘90 surgió, entonces, luego de todo ese tiempo, un ensamble de investigación al que le llamamos Image Lab. Lo hicimos con Karen Nelson, KJ Holmes y Scott Smith. A medida que iba evolucionando, el Tuning Score, como lo denomino, tomó la forma de un ejercicio en tiempo real de edición, devolución, reciclaje y colaboración. De alguna forma es un repositorio de todas las estrategias de supervivencia que me parecieron útiles de usar, al vivir la vida que vivimos. Al poner en las manos de todas las personas, aquellas herramientas de edición (es decir las pautas verbales) -operaciones formales como pausa, repetir, reverse, fin, comenzar, avanzar, recoger, aproximarse, cerrar/abrir los ojos, etc.- se le da valor al movimiento dentro de un contexto.

La necesidad de supervivencia para re-equilibrar es un motivador para la acción y decir las pautas. Todos son el director, todos son una herramienta, todos son jugadores, todos son un observador.

Con todos los roles presentes, esto es una performance. Es un juego estético con consecuencias que tienen consecuencia. La partitura no puede ejecutarse sin opinión. Todos son responsables de hacer la danza que quieren ver y vivir al mismo tiempo. Con todos los jugadores responsables del resultado del momento a momento, es una improvisación de ensamble donde cualquier cosa no va. La partitura es obvia y tontamente idealista. Para ponerlo en muchas palabras, cultivando de esta forma el auto-empoderamiento, la auto expresión, la adaptabilidad, la auto-motivación, la responsabilidad individual, la escucha respetuosa, la atención a las consecuencias. Yo sigo practicándola pues, con otros, puedo utilizar todo lo que sé, para que la danza que está presente, aparezca. Y es difícil. Y es obra. Y es performance. Y es danza (Nelson, 2012: 6-7).

## 5 COMPOSICIÓN

Salvo por el hilo del trabajo de un solo, me he focalizado en un trabajo colaborativo de uno-a-uno. He tenido otros muy significativos a lo largo de estos años. Todos comenzaron en los '70. Christina Svane y Cathy Weis haciendo videominutos y cortos de videodanza animada. Daniel Lepkoff y Steve Paxton en Performances de Improvisación (Nelson, 2012: 6).

Lisa realiza *performances* en las cuales compone en tiempo real. En la actividad coreográfica veo a Lisa “hacer cosas”. Alguna vez la escuché contar que se pregunta cómo puede crear, y cómo puede una danza aparecer con restricciones muy específicas, sin la idea de que la danza es una serie de movimientos. Que su coreografía incluye la actividad mental, el interés físico y todo lo que viene de la vida, que la hace querer hacer algo.

También veo a una artista consciente de ofrecer el dispositivo de lectura para el público. Ésta práctica improvisacional es composición, es comunicación y es una situación de aprendizaje.

Cuando comencé a cultivar una técnica de movimiento, un lenguaje interior, traté de conectar los puntos suspensivos que van de la danza, a la ejecución de un instrumento. Conseguí lograr una forma de mover que fuera análoga a cómo yo percibía que los músicos alinean sus cuerpos simultáneamente con sus instrumentos y cuál es el feedback -devolución- desde sus sonidos. Quería que mi cuerpo estuviera en un diálogo funcional con su ambiente -el espacio adentro y afuera- de manera que hiciera que su imaginación fuese visible. En el acto de bailar, quería que mi instrumento fuera el hilo y mi atención, la aguja. Esto fue el principio (Nelson, 2012: 5).

Tuve la oportunidad de ver a Lisa haciendo su solo *Attentionography* en el SESC Pinheiros de São Paulo, en abril del año 2014. Y la vi compartiendo ese desafío de trabajar en vivo con ciertas pautas internas -*inner scores*- que son significativos para su curiosidad sobre los sistemas corporales, los sentidos, las fuerzas invisibles, la forma, el espacio-tiempo, el pensamiento, la percepción en la acción. Es notable cómo importa las lógicas de la edición en video, de la composición musical y de la literatura. Por ejemplo percibí un uso parecido al del *leitmotiv* en música, como el tema o motivo recurrente al que vuelve, pero en Lisa no es exactamente repetición sino un material alrededor del cual trabaja, hace variaciones y despega. Como espectadora vi la transformación de ese material pero también vi la referencia hacia la semilla de la cual partió. Vi a alguien trabajando, aprendiendo, sorprendiéndose y jugando entre las formas y el misterio. Y sentí su apetito por la construcción de una sintaxis en vivo. La posibilidad de crear con las circunstancias del entorno una pieza que tiene prólogo, inicio, capítulos, *sustain*, *decay*, clímax, resolución, epílogo, fin. Todas estas pautas, al ser un solo, no las dice en voz alta, pero las podemos ver.

Bailando, yo no era tímida. Tampoco era una show-off. Pero hacer performance para mí era algo serio. Descubría cosas. No me acuerdo los aplausos. Recuerdo los sentimientos. Un total abandono, y un total control (...). Me resulta misterioso

encontrar la razón por la que hago trabajo que no me es fácil realizar (perform). Al comienzo, puede haber sido para incrementar la demanda en lograr un compromiso total en la tarea que elegía, y que era una estrategia para superar la timidez. Sea la razón que fuera, al construir partituras de improvisación para danzas, fui consciente de esos valores y en el desafío que presentaban (Nelson, 2012: 3).

*GO* es una pieza creada y performada por Lisa junto a Scott Smith aplicando TS y en este caso ellos usan el sistema de las pautas dichas en voz alta (*calls*: pausa, repetir, resituar, etc.). Scott participó durante muchos años como investigador en el *Image Lab*.

La versión que vi y en la que participamos con mis 10 colegas del posgrado *Essais* a modo de *insert* (apéndice), fue en Valencienes en 2007.

*GO* comienza con ellos dos sentados en una mesa, una luz cenital iluminando sólo la mesa y los cuerpos. La puesta logra un efecto *zoom in* y ese efecto toca nuestro foco. Lisa tiene un *bowl* metálico y Scott unos lápices o palitos de madera.

Comienza la danza de la escucha, la imaginación y el espacio-tiempo. La composición es editada en tiempo real con lógicas tomadas de la música, el video y la literatura. Parten desde acciones muy simples con los objetos. Lisa, interactuando con la reflexión de la luz en el *bowl* posándose en sus ojos y otras partes del cuerpo. Scott, con el sonido de los palitos tocando sonidos iterados de ritmo indescifrable. Empiezan con este cuadro que invita al espectador a concentrar su atención y leer lo que acontece. Podemos seguir sus decisiones, sus ojos y las acciones.

De a poco las pautas de edición, repetir, sostener, reversa, comienzan a trazar caminos que se tejen con ellos y más allá de ellos. Es una pieza musical que componen en vivo. Un texto con capítulos que se van anunciando.

Ahora, *zoom out*. La luz comienza a abrirse y el área de acción también. Van de la simplicidad a la complejidad y variedad. Aunque pienso que están siendo simples y complejos al mismo tiempo. Lo simple y complejo conviven y dialogan de

inicio a fin. Y tal vez sucede una especie de *cross-fade* entre forma y actividad interna.

Al principio están muy activos escuchando, jugando voluntariamente la partida, pero hay menos acciones y las formas son más simples. Como unidades-células que comienzan a crecer. Dejan que los acontecimientos develen ellos mismos las instrucciones a seguir. Eligen, prueban. A medida que avanza, parece que las formas empiezan a ser más complejas y la actividad interna está más sintonizada, vinculada con el apetito individual, la relación entre ellos y el ambiente, de tal modo que llegan a una instancia en la cual la composición ya está sintonizada en un devenir y ya no hay división entre adentro y afuera, vos-yo, público y *performers*. A la voz de “go” (va) se comunican que ya están en esa instancia de sintonía y a partir de ese momento no hace falta seguir diciendo las pautas en voz alta (excepto comunicar “fin”). Los hemisferios cerebrales ya están hiperconectados, el lenguaje, el pensamiento holístico, analítico y la intuición conviven como colaboradores. Tienen algunas músicas que piden al operador con señas. Juegan con la posibilidad de los montajes paralelo y alterno. Están en escenas diferentes que a veces se encuentran y a veces no, y también están en la misma escena. Se mueven con los objetos, el espacio y sus intenciones.

Durante la *performance*, entramos como “apéndices” a imprimir volumen en el espacio, muchos cuerpos moviéndose en función de lo visto, sentido y las oportunidades que ofrece el paisaje. No me recuerdo a mi misma tomando decisiones mentalmente, pero recuerdo que mi cuerpo y mis sentidos entraron y se movieron con los otros. *Exit insert* (salir apéndice). Fuimos visitantes, invitados a la cena de esa escena mágica.

Entonces *Tuning Scores* permite comunicar la intención y las decisiones, y a su vez es un dispositivo de lectura, algo con lo cual el público puede relacionarse y medir su propio apetito.

Aún cuando me sentía muy agradecida por tener el hábito de hacer danza, en un punto tuve que enfrentarme con la pregunta del contenido. Parecía que esto fuera solo un tema de encontrar las preguntas adecuadas. Yo había alineado mi radar a lo que es

liminal, a lo que es todo-presente-pero-invisible, y a todo lo que faltaba. Los dos primeros me dieron un filtro para mirar hacia adentro, lo que podrían transformarse en las partituras internas para el movimiento. “Lo que faltaba” dirigió mi atención hacia afuera, hacia la cultura en la que yo estaba tentativamente navegando y usé la pregunta como guía para darle forma a los contextos o marcos para las danzas, como “cazadores de sueños”, para que los otros se dieran cuenta de lo que faltaba. Que este contenido faltante fuera cualquier cosa que surgiera luego de sobrevivir a los marcos. Y de paso, dejaba al observador suplir con su propio contenido (Nelson, 2012: 2).

En su solo *Dodo* (1982) Lisa quería ver qué acontecía, si ponía su material del trabajo con los ojos, en una obra. La partitura interna de esta *performance* fue la relación entre la respiración y la actividad de los ojos, y su intención era hacer visible esta conversación constante e interna. Hizo, además, algunas elecciones sobre los marcos: sonidos que quería usar, la simplicidad de la presentación, etc.

Personalmente, tuve varios intentos de usar TS como dispositivo de comunicación para componer en vivo: con João Lima en *Come Closer* del 2007 al 2009; *Cuatro* junto a Lola Pujol, Paula Zacharías y Bryce Kasson en 2011; *Invisible* con Mariana de los Ríos, Paula Zacharías y Lola Pujol, y *En diálogo* con la Compañía Nacional de Danza Contemporánea (Buenos Aires) en 2013.

Me pregunto ¿qué es la improvisación? por Paula Zacharías

Es el movimiento de la atención organizándose en espacio – tiempo.

Es hacer una pausa (microscópica y macroscópica), estar presentes, escuchando lo que surge del adentro en diálogo con el afuera.

Es dejarse tocar por el espacio, por el aire y por lo que se mueve alrededor.

Es escuchar el impulso y el pulso. Y estar preparado para moverse de lo cotidiano a lo extraordinario.

Es estar en íntima conexión con lo que acontece a través de los sentidos que reciben información constante con el exterior -visión, tacto, olfato, escucha, gusto-. Es vaciarse para

encontrarse y confiar en la construcción de un devenir por el simple hecho de habitar un espacio en un tiempo determinado. Entonces me dejo caer desde un hilo que pende de mi cabeza hacia el cosmos, dejándome entrar en estas esferas entre lo real y lo imaginario. Entre la materia formal y espiritual. Permitiendo que la dirección y forma de los huesos me muevan, así como el soporte de los pies en contacto con el piso, el de los ojos en el espacio y de la propia imaginación en contacto con la propia percepción del mundo que me rodea. Es poder renunciar a ideas para entrar en el terreno de lo Nuevo, desconocido. Saltar al vacío y tomar vuelo en la caída.

Todos fueron procesos de aprendizaje profundos. Voy a contar algo sobre *Come Closer*<sup>16</sup> que es el de más tiempo de elaboración y más veces presentado. Y también porque fue creada bajo la tutela de Lisa, en el contexto de *Essais*, 2007.

[16]  
*Come Closer*. Creación e interpretación: Carmen Pereiro Numer y João Lima. Estrenado en el CNDC d'Angers y presentado en el Pact Zolverein - Essen; Parc de la Villete - Paris; La Poderosa - Barcelona; Centro de Expresiones Contemporáneas - Rosario y Sala Ernesto Sábato - Buenos Aires.

Con João usamos las *calls* dichas en voz alta de TS para componer en vivo nuestra convivencia, a la medida de cada uno: entramos al espacio vacío con una cinta de papel blanca –de pintor-, uno se acuesta en el piso y el otro extiende una línea de cinta en el piso. Luego cambiamos el rol, se acuesta el otro y se pone la línea de cinta de su altura. Cerramos el cuadrado de aproximadamente 1.60 x 1.70 metros. Empieza la jugada con nosotros dos fuera del cuadrado, observándolo, midiendo el tiempo, disparando las primeras acciones simples.

Nos gustó enmarcar un espacio común, ese espacio pequeño de convivencia. Con el tiempo, veo que también el tamaño del cuadrado es muy parecido al de las mesas que se usan en los talleres de artes plásticas. Ambos fuimos modelo vivo para escultores o pintores. Y en la primera parte de la *performance* hacemos acciones simples de entrada y salida del cuadrado, repitiendo pausas y sosteniéndolas como si fuéramos esculturas vivas, como si estuviéramos modelando, un escenario que ya conocíamos. Las acciones del inicio estaban de algún modo sostenidas por la sensación plástica del volumen que habitábamos.

También el cuadrado hacía visible la pregunta ¿qué es estar

adentro y qué es estar afuera? Y daba la noción de espacio compartido, un espacio de juego con ciertas pautas. Y por momentos fuera del cuadrado la sensación era de autonomía e intimidad. Es decir que, de fondo estaba el tema de la convivencia y las posibles maneras de construir la realidad de a uno y de a dos. ¿Qué es encontrarse? ¿Cómo nos movemos cuando estamos solos y cómo cuando estamos con otro? Indagamos sobre qué es estar juntos compartiendo la existencia, compartimos nuestras visiones sobre la realidad.

De a poco el vínculo y las acciones se complejizan dejando que, desde la partitura física, aparezca la imaginación y desde ésta, el viaje a lugares desconocidos. El espacio escénico iluminado en un principio es el cuadrado, de a poco se va abriendo la luz pero el tamaño de la escena es muy grande y quedan algunos rincones oscuros. Escondites, lugares desde donde espiar al otro. Esto generó la posibilidad de tener varios planos de acción en el mismo cuadro y daba la sensación fotográfica de profundidad de campo.

Nunca sabíamos que iba a pasar, cada vez era diferente. Pero sí sabíamos que queríamos empezar de un modo simple y teníamos ambos la clara sensación de la curva dramática. Hitos que marcaban capítulos, *in crescendo*, y ambos teníamos apetito de llegar a una instancia de clímax, sea energética o formalmente, una instancia de explosión, de dejar aparecer a nuestros “animales espirituales”.

Además de las pautas de TS, inventamos algunas instrucciones-preguntas como ¿Bailarías para mí? ¿Qué pensás del mundo? ¿Qué pensás sobre el amor? Para mí, la práctica del dúo era una posibilidad de observar las relaciones humanas, el lenguaje, aprendernos, jugar y, finalmente, acercarnos.

Lisa dijo una frase con respecto a este proceso creativo que fue mi guía interna y que aún tengo presente cuando me pongo muy mental, prejuiciosa y complicada... “*just follow your curiosity and frame it*” –simplemente seguí tu curiosidad y enmarcala-.

#### ***Percepciones del Cambio por João Lima, 2014***

Escribir sobre algún aspecto de mi experiencia con los *Tuning Scores*. Esa fue la propuesta. Uno diría: “practicar la teoría y teorizar la práctica”. Aquí busco trazar algunas líneas a modo



[15]



[16]

[15] [16]  
 Fotograma de video filmado por Lisa Nelson en la presentación de *Come Closer* en el CNDC d'Angers, en el marco de la formación Essais, febrero 2007. En la foto: João Lima y Carmen Pereiro Numer.

de “escritura-licuadora”, revisitando memorias para reconstruir el presente.

Mi experiencia con los *Tuning Scores* tuvo inicio en 2006, en la formación ESSAIS del Centre National de Danse Contemporaine d'Angers. Fue allí que conocí a Lisa Nelson y pude entrar en contacto con su investigación y probar sus herramientas de improvisación y composición. En seguida, junto a Carmen Pereiro Numer desarrollamos una performance titulada *Come Closer*, donde nos apropiábamos de los *Tuning Scores* para investigar posibilidades que nos intrigaban. Así, este breve texto toma como base estas dos experiencias.

Percibir el cambio puede ser entendido como una función vital que nos acompaña desde que somos recién nacidos hasta nuestra finitud. Es posible que la cognición humana tenga en esta disposición una de las bases del desarrollo del lenguaje, además de una necesidad de la supervivencia. De ese modo, decir percepciones del cambio suena casi como una redundancia: para que haya cambio debe haber una percepción que lo siga y, paralelamente, para que suceda una percepción se hace necesario el cambio.

Sin la intención de proponer una definición exhaustiva, podemos entender los cambios de forma expandida, quizás arriesgar la noción de: unidades fragmentarias de la percepción que se sobreponen y se entrecruzan a través del tiempo.

Sobre los *Tuning Scores*, se trata de un dispositivo privilegiado de observación de las acciones y eventos. Basados en la manifestación y percepción de los elementos fundamentales de la *performance* (tiempo, espacio, cuerpo, movimiento), los *scores* acontecen a través de una experiencia encarnada. Así, se abre una mirada a las nociones esenciales de proximidad/distancia, presencia/ausencia, pausa/movimiento y diferentes variaciones temporales. Como reivindicación de una dimensión expandida del significado: aquí todo es materia.

En este contexto, surgen diferentes prácticas del cuerpo en relación con el mundo y su conocimiento. Investigaciones de una subjetividad que experimenta, o mejor, una intersubjetividad disuelta entre los humanos y las cosas. A partir de una

experiencia colectiva descentralizada, se forma una ecología: procesos, interacciones y adaptaciones se perciben, elaborando formas de inteligencia de enjambre.

Un observatorio situado entre lo virtual y el actual, una grieta: como si el mundo fuera puesto “entre paréntesis”. También podemos relacionar los *scores* al concepto de heterotopía, elaborado por Michel Foucault para designar espacios o lugares que funcionan en condiciones no-hegemónicas. Estos son espacios de alteridad, no pertenecen ni aquí ni allá y son simultáneamente físicos y mentales. Panorama de observación del tiempo: los *Tuning Scores* no son un medio para otro fin, sino un fin en sí mismo.

Inicio. No hay inicio. Cambio. Transición de un estado a otro. Del sólido al gaseoso pasando por crisis o revoluciones: la historia puede verse como sucesiones de cambios. El momento dura un abrir y cerrar de ojos. Pausa.

En medio del flujo continuo de lecturas que atraviesan el cuerpo, las coreografías surgen casi involuntarias. Pausa. Sostener, escuchar el momento, permanecer. Vista como contraria al cambio, la permanencia, sin embargo, es lo que permite ver las transformaciones. En el silencio se escucha mejor el ruido. En el intervalo se hacen nítidos los contornos. Fondo y figura, tiempo y espacio, lo que queda y el devenir. Contornos nítidos pero a la vez flexibles, siempre dinámicos. Percibir las diferencias y borrar límites. Resituarse.

Las percepciones se alteran, el cambio cambia y el paso del tiempo informa la forma. A cada instante un reconfigurar: el presente ya dejó de ser, el futuro ya no es lo que era y el pasado aún está por venir. Multiplicar. Se actualizan las infra-muertes y micro-nacimientos. Reemplazar.

El espacio se abre. Ambiente, en medio o contexto. Aquí se puede ver más allá. Ahora puede ser antes o después. Repetir, repetir, repetir. Un paisaje transparente de complicidad entre actuar y esperar, una vía de múltiples sentidos. Reversa.

Se necesita el lenguaje para comprender la finitud y la transformación. Un columpio entre el apetito y la percepción. ¿En qué

medida podemos estar ciertos de nuestra propia permanencia y estabilidad? Imaginar es una acción, pausa, la escena se revela como consciencia.

¿Cuál es la pregunta? Si el conocimiento se da dentro de los límites de nuestros sentidos, ¿qué podemos conocer sino el cambio y explorar sus metamorfosis? Reconocer el cambio e impulsarlo. Posibilidad y potencia. La pregunta ahora es otra.

## 6 SIN FIN

*Guiar sin imponer.*

*Pedagogía y creación en red.*

*Un camino, muchos caminos.*

*Soltar, conducir.*

Luego de formarse en técnica clásica y moderna en Nueva York e ir a la escuela de música, Lisa decide ir a Vermont donde sabía que había una universidad donde podría seguir con su actividad coreográfica -e irse de la “gran manzana”-. *Bennington College* no tenía niveles, programas ni pruebas y la propuesta era que cada uno construyera su propia educación. Las clases estaban dadas por artistas activos y científicos que enseñaban cosas en las que estaban interesados. Luego le tocó enseñar allí mismo.

No tenía idea de *cómo* enseñar. Construí una clase que me hubiera gustado tomar, apuntada a estudiantes difíciles, como pensaba que era yo. No quería que nadie me imitara. No quería que nadie haga nada que no quisieran hacer enteramente desde el corazón. Quería que tomaran la danza en sus propias manos. Inventé partituras *-scores-* y juegos para aprender y enseñarse mutuamente. Me enfoqué en la transmisión de movimiento, observar el movimiento, inventar movimiento y hacer danza de movimiento. Años después, lo llamé Composición cuando comprendí que de eso se trataba (Nelson, 2012: 5).

Como ha dicho ella, sin saber qué enseñar se propuso que la gente se enseñe. Ya comienza con “no saber”, una predisposición que ayuda a estar menos condicionado por la suposición de tener una verdad fija y a estar más atento a la propia experiencia, que el constante movimiento. Y a la vez permite explorar nuevos formatos, ejercicios, pautas, construcciones de una práctica. Curiosa por cada contexto y grupo humano, da espacio a las preguntas de cada uno. Éstas son la guía, el *elan*, la motivación. Ofrece un espacio para compartir los “qué”, “cómo”, “dónde” y “para”.

Todas las técnicas de cualquier tipo presentan un tipo de estructura objetiva que, en el mejor de los casos, nos permite vivir dentro de ella -por ejemplo el *ballet* y todas las técnicas modernas- y normalmente lo que se hace en *performance* sale desde cada técnica, la cual dirige completamente nuestra imaginación. Y con esto no me refiero sólo a nuestro pensamiento mental, sino también a cómo piensa nuestro cuerpo. Por lo cual, de algún modo, los *Tuning Scores* conllevan el mismo tipo de esfuerzo, para crear un tipo de estructura objetiva, donde en vez de proveer los movimientos para repetir, provee mapas y herramientas de comunicación no sólo para comunicarnos con los otros colaboradores sino también para comunicarnos dentro de nosotros mismos con...lo que sea que yo podría definir como mi manifestación corporal (Nelson, 2014).

TS es una práctica que brinda la oportunidad de observar y aprender de nosotros mismos, de los otros y del entorno. En este sentido la siento una práctica que apunta al auto-empoderamiento y lo considero un aspecto clave en cualquier propuesta educativo-artística. Nos ubica como responsables de nuestra propia experiencia en diálogo con toda la vida aconteciendo dentro y fuera nuestro. La fuerza de la intención individual, grupal, las fuerzas circulando entre las personas y las fuerzas de las circunstancias (entorno... universo) danzando entre nuestros dedos. Poder elegir mesurar, mover, editar, recortar, elegir fluir, ser movido y sacar conclusiones de las consecuencias.

*Tuning Scores by Lisa Nelson - Impresiones experimentadas por Dudude Herrmann, 2014*

Mi encuentro con las partituras propuestas por Lisa Nelson se dio en el Estudio Nova Dança en São Paulo en el 2006, desde entonces siempre que puedo estoy una vez más aprendiendo, reaprendiendo con esta artista, que admiro. Un encuentro tejido de afinidades de los modos de percibir, practicar, comprender, sentir y crear danza, Lisa nos propone algo simplemente lindo, fuerte e intenso, capas y capas se van desvelando y abriendo ventanas fomentadas por el deseo y la curiosidad. Una fuente inagotable de la manera de tractar y hacer bailar.

El acceso primero: los ojos.

*Tuning Scores*, un devenir, un tiempo continuado dilatando espacios de los más variados a través del calentamiento de los sentidos.

Actuando en un campo de percepción extrema al tractar la visión/ojos, como lugar de flagrador de descubrimientos.

El ojo como fuente, como espacio de composición como lugar de procesar, reprocesar la danza en sí.

Modos de mirar, de ver, de entrever, percibir, sentir.

Experiencias donde el cuerpo es alterado a partir de las intensidades de ojos activados y conectados en el espacio del movimiento.

Expansión de la imaginación.

El bailarín que practica las partituras de afinación adquiere una manera singular de moverse, de componer danzas editando imágenes conectadas con la percepción de un tiempo justo, delicado y necesario para su existencia.

Como artista interesada en la composición en tiempo real, encontrarme con Lisa y su trabajo alteró toda una manera de entendimiento de la materia danza, lo que para mí es extraordinario, en mi trayectoria vengo persiguiendo el momento cero, la captura de instantes plenos, el vigor de la imagen ¿cuándo es que realmente la danza se revela como arte y se torna algo que cambia nuestra manera de asistir y percibir su habla?

En los encuentros con Lisa sentí las afinidades de este entendimiento, trabajar accediendo a los ojos, modulando sus

intensidades, descubriendo un cuerpo de danza.

Lisa utiliza un vocabulario sensible para hacerse entender, un vocabulario de danza conectado al modo de vivir.

Supervivencia / quiebre / decadencia/ duración/ edición/ imagen/ antídoto/ deseo/ experiencia/ consecuencia/ sincronizaciones/ imaginación libre

Y una identificación donde yo, como persona me encuentro con la persona de Lisa Nelson: la vida diaria como fuente, y el trabajo siendo siempre una investigación continuada a lo largo de la vida.

De ese modo, *Tuning Scores* sigue afinando cuerpos, y es una investigación abierta e infinita.

Brinda pautas claramente transmitidas que piden aplicación pero tienen ese fondo de libertad de elección y observación de las propias motivaciones. Cómo es el viaje de la atención y qué nos mueve en ese viaje. Entonces las pautas funcionan como acuerdos de foco, espacio y tiempo para compartir ciertos marcos, y las imaginaciones danzan resignificándose momento a momento.

Cada manera de moverse genera un lenguaje particular que en diálogo con otros colaboradores gesta códigos en común que todos podemos tomar, transformar y cuestionar. TS propone que cada uno sea su propia guía y de algún modo ayuda a activar la sabiduría que habita en cada uno. Porque propone que nuestra motivación y curiosidad sea el principal motor del trabajo. A partir de allí, compartir, intercambiar, componer juntos.

Al estar frente a una propuesta que verdaderamente abre un espacio de investigación autónoma, compartida y sin un modelo a seguir o resultado esperado más que estar presente y honesto en el trabajo, se genera un ambiente desprejuiciado y respetuoso. Siento que da por sentado que todos tenemos cierta sabiduría particular en las células y modos de hacer. Todos encarnamos experiencia y aprendizaje, movimiento y pensamiento. Teniendo “curiosidad por las decisiones que tomamos”, propone enriquecernos y conocernos a través de otros puntos de vista. Dice al respecto Lisa Nelson:

¿Cuáles son mis objetivos en la enseñanza? Prácticamente hablando, dos: crear un ambiente de aprendizaje que es la esencia de la *performance*, y unir la danza con la *performance* de la observación. Para realizar seminarios relativamente cortos pero significativos en el largo plazo, ofrezco prácticas internas de danza que puedan continuar fuera del aula, en cualquier lugar, en cualquier momento, y que puedan ser aplicables en el estudio de cualquier disciplina artística.

Idealmente, tres: para energizar el rincón del campo de la danza que valora el arte del movimiento, las particularidades del movimiento y el comportamiento de la danza, los detalles del movimiento humano que se hacen invisibles, que son dejados de lado por nuestro condicionamiento cultural, los entrenamientos en danza y espectáculos de danza Occidental de mercado. Soltando los lazos de nuestro condicionamiento perceptivo en la relativa seguridad del estudio de danza, basado en el juego del cuerpo, revisitar el mágico mundo del niño, pre-lingüístico, otorgando responsabilidad y una construcción de la realidad más directa, flexible y compasiva, con la cual enfrentar los desafíos de nuestro planeta enfermo. Es mi deseo que el espíritu de diálogo, que es la raíz de los esfuerzos improvisacionales en danza, inspiren acción e iniciativa individual, en la búsqueda de una vida que vale ser vivida, tanto en el teatro como fuera de él (Nelson, 2006: 3).

Sintonizar con el tipo de experiencia que querés tener en un momento particular, actualizar en cada instante las motivaciones, es una estrategia vital de supervivencia en medio de los caos y órdenes que conviven en nuestro sistema cultural humano y ambiental.

Ante el misterio de la identidad y naturaleza de cada uno y cómo convivir en la heterogeneidad, pienso que TS logra potenciar justamente tanto la diversidad como la comunicación y, por esto, lo considero una herramienta que además de actuar en el plano de la danza se expande hacia el terreno de la convivencia del hombre en este planeta. ¿Qué acuerdos hacemos? ¿Qué negociaciones? ¿Qué intenciones y objetivos individuales y grupales/sociales?

La parte y el todo importan. Cada uno y el grupo están vinculados

por determinados acuerdos que se van reciclando a lo largo de la práctica, y están en relación con las condiciones del contexto. Dado que la propuesta de TS es descentralizada, hay muchas respuestas, muchas organizaciones, políticas, filosofías que se arman, desarman, integran, descomponen y actualizan, en función de lo que tenga sentido individual y colectivamente. Cada uno es responsable de su realidad y a la vez todos comparten el tiempo, el espacio, las acciones y las circunstancias. La magia de estar actualizando cada vez la sintonía con la propia curiosidad, activo para que el juego tenga sentido para cada uno, y al mismo tiempo estar atento al entorno, escuchando la sinfonía que compone la red de subjetividades con el entorno.

Entonces considero a *Tuning Scores* como una herramienta artística, educativa y de transformación individual y social que estimula el auto-empoderamiento y una ecología de relaciones humanas más compasiva y constructiva.

Un día le pregunté a Lisa “¿qué es aprender?”. Luego de lanzar varios pensamientos vino un largo silencio, y luego de un rato, abre su boca desplegando simpleza y profundidad: “*Learning is to be happy*” (Aprender es ser feliz).

Gracias maestra.

## BIBLIOGRAFÍA

Nelson, Lisa. (2006). “Composition, Communication, and the Sense of Imagination: Lisa Nelson on her pre-technique of dance, the Tuning Scores.” Auto-entrevista originalmente publicada en *ballettanz*, en abril del 2006. En línea en: <http://www.movementresearch.org/criticalcorrespondence/blog/?p=2122>

Nelson, Lisa©. (2012). *Editing a life (My history of dance)*. julio. Inédito. (2014). *Charla de cierre del seminario de Lisa Nelson en el Centro Cultural Osvaldo Andrade*, São Paulo, abril. Inédita.

## APÉNDICE

### SOBRE LISA NELSON

Lisa Nelson es coreógrafa, *performer* y videasta americana, oriunda de Nueva York, estudió el rol de los sentidos en la *performance* y el video, desde inicios de los setenta. Vive hace alrededor de cuarenta años en Vermont, en una granja que comparte con Steve Paxton con quien ha hecho trabajos en colaboración desde entonces.

Hay varios artículos escritos por ella sobre su vida y el devenir de sus actividades que recomiendo leer. En el apartado “Bibliografía” pueden encontrar los títulos. Todos los escritos de Lisa son una obra en sí. Hace poco me contó que su madre era escritora -y atleta- y que su riqueza de vocabulario y uso del lenguaje eran muy sofisticados. Puedo ver esa herencia. Es notable cómo el ejercicio frecuente de lectura y escritura ha sido en Lisa un elemento fundamental en su modo de acercarse a la danza. Escucharla hablar es también una de mis *performances* favoritas.

Es posible que la lectura, haya alimentado mi danza más profundamente que cualquier otro medio. Mueve nuevos pensamientos en mi cuerpo y transforma sus sistemas operativos con una rapidez curiosa. Golpes en la cabeza que son seriamente penetrantes. *Las Enseñanzas de Don Juan*, de Carlos Castañeda me produjeron esto. También lo produjo la obra de Gregory Bateson, *Pasos hacia una ecología de la Mente*. Y en *Despertares* las descripciones sorprendentes de Oliver Sacks acerca del comportamiento de la gente cuando despertaba después de haber estado congelada durante décadas por una enfermedad, es como deberían leerse las reseñas sobre danza. La lectura en sí misma es un buen modelo de improvisación. Mis ojos escanean, cortan, pegan palabras, frases y párrafos, traduciendo eventos en pensamientos, acumulando el suficiente significado para darle la bienvenida al próximo trozo de pensamiento. Voy a mi propio ritmo. Leer es el nombre que le doy a una partitura interna que voy cultivando cuando

improviso: es tomar instrucciones de la devolución que provocan mis gestos, dentro de mi paisaje (Nelson, 2012: 3).

También me contó que su padre era pescador y que desapareció en un naufragio cuando ella tenía once años. Sobrevivir a esta experiencia ha sido un motor en su investigación.

Haber sobrevivido a la desaparición de mi padre consumió mi imaginación durante 20 años. Inmediatamente comencé a darle mi propio sentido a la ausencia, la invisibilidad, a la causa y el efecto. Hizo que un tema, ese tema, se transformara en mi trabajo. A lo largo del tiempo, comencé a mirar a los comportamientos de la danza como a estrategias de supervivencia. Cultivé la toma de conciencia de los signos invisibles del espacio, y también tomé la actitud hacia el no-saber. Exploré la ecología, la fisiología, y los patrones de supervivencia de los sentidos (muchas gracias, J.J. Gibson). Exploré también el micro-movimiento de la atención (viviendo en una granja en las montañas, y sin tener un estudio de danza), exploré temas de transmisión y de adaptabilidad respecto de lo impredecible (gracias a la vida, y gracias al *Contact Improvisation*). Me convencí que todo lo que existe en el mundo es el ahora. El acto de improvisar, en danza, me permitió ser complaciente en estos apetitos y seguí un flujo de preguntas que nunca se fueron de mí, inconsciente de los prejuicios que iba encontrando en el camino (Nelson, 2012: 1).

**A continuación, una pequeña edición de textos de Lisa que cuentan un poco sobre las fuentes y móviles de su trabajo.**

¿Cuáles son las fuentes de mi trabajo?

Mi primera fuente fue la experiencia de mudar de una disciplina a otra, cambiando, de la danza al video portátil en el año 1974. Siendo autodidacta en ese nuevo medio (y de casualidad, enseñándole a otras personas al mismo tiempo), pude registrar

mi peculiar proceso de aprendizaje, y así descubrir el sentido de la visión y el rol profundo que éste sentido juega en el acto de bailar. (Nelson, 2006: 2)

Parte de la atracción de editar video era volver a una forma más controlada de componer, un contra-equilibrio a los recientes años de danza-improvisación (...) El Video me permitió entender la pregunta de lo “que es visible” al ojo humano. Y me colocó en el otro lado de la danza. No podía solamente mirar la danza, sino que podía ver cómo me organizaba yo misma para mirarla, y en realidad, para mirar todo (Nelson, 2012: 3).

Cronológicamente, la siguiente fuente para mi trabajo fue el Filósofo/Psicólogo J.J. Gibson, que fue el primero que sugirió la idea de la “ecología de la percepción” en su libro titulado *Los Sentidos Considerados como Sistemas Perceptivos* (1966) (...) Examina la fisiología de las multisensoriales actividades de ver, escuchar y tocar. A través de sus lentes, hace una revisión del sistema vestibular/de orientación, del sistema auditivo, del sistema háptico/somático, del gusto, del olfato y del sistema visual. El diálogo creativo de Gibson entre la investigación Fisiológica y la indagación de experiencias colocó a su libro entre un libro de texto, un libro para trabajar y una *performance* en vivo. Esto último, porque las bases de su teoría de percepción une al observador y al observado, y él desenmaraña sus ideas desde los conceptos de toma de conciencia y atención, conceptos que aparecen en cualquier discurso serio acerca del arte de la improvisación en danza, la construcción y la *performance*. Sus observaciones directas acerca de indagar sobre el comportamiento físico y el espíritu abierto, me llevó a considerar los roles de los comportamientos exploratorios de nuestros sentidos al formar nuestras opiniones o apetitos estéticos, con respecto a cómo nos movemos y qué vemos cuando estamos viendo bailar. Esto estimuló mi construcción de una mirada de partituras y exploraciones del comportamiento en la danza que yo he encarpetao y usado en mi enseñanza y en mi forma de hacer danza (...) Una tercera

fuente es mi estudio de la anatomía experiencial de *Body Mind Centering*®, que hicieramos con Bonnie Bainbridge Cohen, comenzando en 1977. Esto agregó la dimensión de sistemas de diálogos del cuerpo a través de un enfoque intuitivo que va hacia un análisis de anatomía convincentemente concreto y comprensivo, tanto desde el punto de vista de perspectivas médicas Orientales como Occidentales (Nelson, 2006: 3).

## SOBRE LOS PARTICIPANTES

### João Costa Lima

Brasil. Actúa como *performer*, coreógrafo y profesor en diversas organizaciones artísticas. Integró el Curso de Formación de Actores de la Fundación Joaquim Nabuco y en 2006, participó en el Curso de Pesquisa e *Criação Coreográfica de Forum Dança*, en Lisboa. También ha finalizado la Formación ESSAIS, en el *Centre National de Danse Contemporaine d'Angers*, en Francia, 2007. Entre sus creaciones están *Involuntariamente* (con Vitor Roriz y Sofia Dias, 2007), *Come Closer* (con Carmen Pereiro Numer, 2007), *Azul como uma Laranja* (con Cecilia Colacrai, 2009), *O Outro do Outro* (Rumos Itaú Cultural Dança 2010), y más recientemente *Ilusionistas* (Premio Funarte Klauss Vianna 2011). Actualmente es director artístico de *Articulações – Fórum de Artes Performativas*, en Recife, Brasil.

### Paula Zacharías

Argentina. Es bailarina, videasta- fotógrafa. Licenciada en Ciencias de la Comunicación (en UBA)- Especializada en el área audiovisual. Profesora de la Técnica Alexander (recientemente recibida en ETABA dic- 2014). Enseña Contact Improvisación y composición en Buenos Aires y en gira por festivales. Su trabajo en composición está básicamente influenciado por el método de Lisa Nelson (Tuning Scores), en clases y en performances, donde explora la relación entre movimiento-observación y percepción a través de distintos soportes como el cuerpo, la escena, el video y la fotografía.

### **Beth Bastos**

Brasil. Es bailarina, profesora y coreógrafa formada en danza moderna, danza clásica y contemporánea. Vive y trabaja en São Paulo donde desarrolla una investigación en danza con el foco en la percepción de los sentidos. Trabaja con Lisa Nelson desde 2007, y en 2009 creó el Small Group junto a Lisa Nelson, Daniel Lepkof y Dudude Herrmann, haciendo performances en Belo Horizonte, Casa Branca, São Paulo y Picinguaba. Responsable de traer a Lisa Nelson a Brasil desde 2009, participó de performances junto a Lisa en BH y en São Paulo haciendo Blind Trio en abril de 2014. Creadora del Urubu Studio, espacio para residencias artísticas en el litoral de São Paulo, realizando formación de público con la comunidad de habitantes locales tradicionales (caçara).

### **Dudude Hermann**

Brasil. Nació en Muriaé, Brasil. Vive en Casa Branca, Brumadinho-MG, trabaja en Belo Horizonte y Casa Branca. Artista de danza, bailarina, coreógrafa, improvisadora, *performer*, directora de espectáculos, profesora. Actúa en el campo de artes de la escena y sus ramificaciones. Desarrolla su trabajo artístico con el foco en el arte contemporáneo y en cuestiones del arte/vida.

### **Ana Carolina Mundim**

Brasil. Es bailarina y fotógrafa. Graduada en danza por la UNICAMP, Magíster en Danza por la UNICAMP y Doctora en Danza por la UNICAMP y por la UAB. Coordinadora del grupo de investigaciones Dramaturgia del cuerpo-espacio y territorialidad. Supervisora del Conectivo Nozes. Profesora de la Universidad Federal de Uberlândia. Trabaja con improvisación desde 2010 y ha conocido a Lisa Nelson por medio de artículos, videos, libros y talleres.

### **Mariana de los Ríos**

Perú. Es bailarina y docente. Formada en danza contemporánea con distintos maestros en Lima y Buenos Aires. Se dedica a investigar principios del movimiento tanto para la danza como para un uso más cotidiano y saludable del cuerpo. Coordina prácticas de Alineación, un trabajo de

conciencia y transformación de la postura. Participa en grupos de investigación y práctica de improvisación en danza. Ha conocido el trabajo de Lisa Nelson a través de Carmen Pereiro Numer en las prácticas de “Diálogo en Movimiento”, en 2012.

### Lola Pujol

Argentina. Es bailarina y profesora de Yoga. Estudió Danza-Teatro en el IUNA y en forma independiente con maestros como Lisa Nelson, Ray Chung, Daniel Lepkoff, Andrew Harwood, Benno Boorham, Karen Nelson, Eugenia Estévez, Diana Szeinblum, Carlos Casella, Marina Giancaspro, Lucas Condró, Natalia Tencer y Carmen Pereiro Numer, entre otros. Profesora de yoga, yoga personalizado y yoga terapéutico en Ananda Yoga y KHYE. Actualmente se dedica a la enseñanza del yoga y a la investigación, improvisación y composición para la escena, utilizando un amplio espectro de métodos y herramientas para el movimiento (*Tuning Scores* de Lisa Nelson es uno de ellos).

### Cristina Turdo

Argentina. Es investigadora, docente y *performer* de Contacto Improvisación. Es Titular de cátedra en la Universidad Nacional de las Artes (UNA) y en el Posgrado “Nuevas Tendencias de la Danza” (UNA). Dicta seminarios regulares en el C.C.R.R.Rojas (UBA). Organizó el Festival Internacional de Contact Improvisación en Buenos Aires desde 1999 hasta el 2007. Viajó y enseñó por EEUU y Europa. Coordina *Labs* de investigación donde se interroga dentro del campo de la experimentación y de la Improvisación. Hoy dirige el Grupo de performance *Momnetum0*, que pone el foco en la Improvisación física con eje en el CI como hecho artístico. Invitó a Lisa Nelson en 1998, por primera vez a Buenos Aires en 1998, donde conoció su trabajo.

## 04.02 **DESAPARECER**

*Agustina Sario y Matthieu Perpoint*

Estas reflexiones se desprenden de la coordinación de laboratorios y seminarios, durante varios años, junto a nuestra experiencia en la Cátedra “Teatro Físico: Los discursos del cuerpo” que integra el Posgrado de Especialización en Tendencias Contemporáneas de la Danza dictado en Departamento de Artes del Movimiento (UNA). En la manera de abordar este seminario hay prácticas heredadas de nuestro recorrido con artistas como Mark Tompkins, David Zambrano, Maguy Marin y Julyen Hamilton.

A partir de nuestra práctica observamos que la reducción/dosificación de las acciones físicas permite el acceso del intérprete a vacíos que aparecen como territorios nuevos a recorrer. De esta forma, y al alejarse de expectativas y juicios, el intérprete puede fortalecerse en la focalización de su trabajo, lo cual facilita la experiencia de la recepción.

El eje de nuestro trabajo en la experiencia realizada fue tanto el lugar del intérprete como el del espectador. Entendemos el hecho escénico como algo que existe porque hay alguien que da y alguien que mira.

Por un lado, el objetivo fue ampliar el marco de percepción del espectador valorizando lo pequeño, lo cual permitió expandir

su horizonte de recepción. La intención fue que el espectador esté involucrado en el hecho escénico con la posibilidad de que él perciba por sí mismo.

Uno de los textos que sirvió de guía en el dictado de esta materia “Teatro Físico: Los discursos del cuerpo” fue *Lo que vemos, lo que nos mira*, de Georges Didi-Huberman. En este texto Didi-Huberman opone la visión creyente y la visión tautológica diciendo “el acto de ver sólo se despliega al abrirse en dos”, planteando esta dualidad como un falso dilema. Si bien el texto no se refiere a la danza, fue de utilidad esta reflexión acerca de la experiencia visual, la misma hizo que nos preguntáramos: ¿la actitud de un espectador de danza debería ser aquella de abrir los ojos para experimentar lo que no ve?

La visión se topa siempre con el ineluctable volumen de los cuerpos humanos. *In bodies*, escribe Joyce, sugiriendo ya que los cuerpos, esos objetos primeros de todo conocimiento y de toda visibilidad, son cosas para tocar, acariciar, obstáculos contra los cuales “golpearse su sesera” (*by knocking his scone against them*); pero también cosas de las que salir y a las que entrar, volúmenes dotados de vacíos, de bolsillos o de receptáculos orgánicos, bocas, sexos, tal vez el ojo mismo. Y he aquí que surge la obsesionante pregunta: cuando vemos lo que está *frente* a nosotros, ¿por qué siempre nos mira algo que es otra cosa y que impone un *en*, un *adentro*? (Didi-Huberman, 2010: 14).

El espectador actual al confrontarse con un espectáculo de danza se encuentra con la materialidad de los cuerpos y el objetivo frente a estos es apreciarlos en su materialidad. Es así como la modalidad de lo visible deviene ineluctable cuando el espectador abre los ojos para experimentar algo que no ve y que se despliega a través de lo físico.

Por otro lado, desde el intérprete, el trabajo consiste en apoyarse en el cuerpo para desde allí desplegar imaginarios y reinventar nuestra danza. Por ello, la presencia del intérprete fue uno de nuestros ejes, entendiéndola como una herramienta estructurante del trabajo: estar en ese momento y lugar y, de ese modo, descubrir las necesidades del trabajo. Para especificar qué

entendemos por presencia del intérprete fue de utilidad el texto de Joël Pommerat, *Théâtres en présence*, quien al referirse a los actores con los que trabaja dice:

El trabajo con los actores es la base de todo. Yo trabajo a partir de su presencia, es el acto primero de mi teatro. La libertad que tienen es traer lo que ellos son. Los actores con los que trabajo no son intercambiables (...) Yo no les pido demostrar que son actores. Yo les pido olvidar su saber profesional, su identidad profesional, lo que les resulta muy difícil porque es a través de ella que existen (Pommerat, 2007: 10)<sup>25</sup>.

## DESCRIPCIÓN DE LOS EJERCICIOS TEÓRICO-PRÁCTICOS

El abordaje de nuestro trabajo es simple. A manera de ejemplo describiremos nuestro punto de partida basado en cuatro prácticas distintas:

1. *Práctica de manipulación.* Un cuerpo actúa como material inerte mientras otro define sus movimientos. El objetivo de este ejercicio es tomar contacto con el cuerpo propio y del otro como materia. La acción no pretende tener un significado más allá de sí misma.
2. *Práctica de anclaje.* Con los pies fijos como anclados en un lugar, el cuerpo debe acudir a movimientos que no exijan un desplazamiento. En esta reducción el objetivo es explorar la gama de movimientos posibles sin incorporar desplazamiento alguno.
3. *Práctica sobre lo voluntario e involuntario.* En esta práctica se exploran las fuentes de producción gestual según su procedencia: contexto cultural, social, psicológico, entre otras. Con estas y otras prácticas, el objetivo es lograr que el intérprete sea específico en las formas y los gestos como materia de la danza.
4. *Práctica de la no visión.* Gran parte de estas propuestas se desarrollan con ojos cerrados, herramienta que utilizamos

[25]

Traducción de los autores.  
"Le théâtre avec les acteurs est à la base de tout. Je fais du travail sur leur présence, l'acte premier de mon théâtre. La liberté qu'ils ont, c'est d'amener ce qu'ils sont. Les acteurs avec qui je travaille ne sont pas interchangeable (...) Je ne leur demande pas de montrer qu'ils sont des acteurs. Je leur demande d'oublier un savoir professionnel et une identité professionnelle, ce qui est très dur parce que c'est aussi à travers ça qu'ils existent".

recurrentemente ya que permite revalorizar la percepción sonora, táctil, olfativa y así organizarse desde esta información.

A través de estas cuatro prácticas centrales, que se completan con otras, los estudiantes minimizan las decisiones premeditadas para dar lugar a la escucha de sus sensaciones, al vínculo con el espectador y a la aceptación de lo que es posible en ese instante determinado sin forzar la producción.

En las prácticas abordadas, la improvisación -como herramienta que subyace cada propuesta- deja espacio para que cada intérprete genere hiatos en su manera habitual de producir y despliegue zonas ficcionales propias y compartibles, con determinada dramaturgia del espacio y del tiempo, del sonido y del ritmo.

Las prácticas mencionadas se completan con una mirada externa ejercida por un estudiante-espectador cuya experiencia permite completar el circuito ya que desde el inicio del entrenamiento las prácticas desarrolladas son para dar algo a alguien. En la recepción el estudiante se focaliza en la impresión física de lo que ve, es decir, cómo su cuerpo es impactado por aquello que ve.

Obviamente las prácticas descritas intentan ir más allá de lo anecdótico, para lo cual fue de utilidad la lectura del texto de Pommerat: “(...) anecdótico quiere decir para mí que no hay nada más detrás de algo, más que el reflejo de eso mismo. Las cosas que me interesan valen por lo que son capaces de revelar de diferente, casi contrario; lo que me interesa es su profundidad” (2007: 26)<sup>26</sup>.

[26]

Traducción de los autores.  
“[...] anecdotique, cela veut dire pour moi qu’il n’y a rien d’autre derrière la chose que le reflet de la chose elle-même. Les choses qui m’intéressent valent pour ce qu’elles sont capables de révéler d’autre, de différent, voire de contraire, c’est leur profondeur qui m’intéresse”.

## EXPERIENCIAS QUE ATRAVESAMOS

Las experiencias que hemos atravesado a lo largo de nuestra carrera y que nos han llevado a investigar los caminos anteriormente desarrollados, son de variada índole. Pero quisiéramos destacar una de ellas. *En Description d’un combat*, obra de Maguy Marin, estrenada en el 2009 en el Festival de Avignon (Francia), nos confrontamos con dificultades todavía vigentes. En este trabajo, durante aproximadamente una hora, se mezclaban fragmentos de

diversos autores desde Homero hasta Charles Péguy. El desafío fue estar plenamente presentes al decir el texto, desaparecer detrás de él para que se desplieguen otras posibilidades. De este modo, las historias pasaban a primer plano, a la vez que dejaban espacio para que otras lecturas se abran al espectador evitando así cualquier intento de clausura.

En esa tensión entre presencia e invisibilidad del intérprete se juega la relación con el espectador quien tiene la posibilidad de confrontarse con el objeto creado. El cual se abre ante él en múltiples direcciones permitiéndole realizar una experiencia basada en la libertad.

## BIBLIOGRAFÍA

Didi-Huberman, Geoges. (2010). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.

Pommerat, Joël. (2007). *Théâtres en Présence*. Paris: Actes Sud Papiers.

## 04.03 **TEXTO Y MOVIMIENTO. ENTREVISTA A RICHARD MAXWELL Y JIM FLETCHER**

*Verónica Barr (Entrevista, transcripción y traducción)*

[27] *Showcase*, de la compañía New York City Players, tiene lugar en la intimidad de un cuarto de hotel. Es la historia de un hombre de negocios que se prepara para asistir a una conferencia. Mientras le habla a su sombra, el pasado reciente de este hombre se despliega con profunda nostalgia. Se presentó por primera vez en el New York Hilton Hotel & Towers para la conferencia de APAP (Asociación de Presentadores de Artes Escénicas) de 2003. Desde entonces, ha viajado por 23 hoteles en ciudades como Londres, París, Melbourne, Berlín, Frankfurt, Tallin, Estocolmo, Toronto, Rotterdam, Salzburgo, Austin, Filadelfia y Pittsburgh. Fue presentada por primera vez en América del Sur, en Buenos Aires en julio de 2012, en el marco de la edición 2012 de Panorama Sur.

En agosto de 2012 tuve la oportunidad de participar del *workshop Texto y Movimiento* dictado por Richard Maxwell y Jim Fletcher dentro del marco del *Festival Internacional de nuevas dramaturgias: Panorama Sur* en asociación con las *VI Jornadas de Investigación IUNA*. Ese año la premisa del festival fue: “Los límites de la representación”. En esa oportunidad presentaron la obra *Showcase* (2003), una pieza *site specific*, que se llevó a cabo en una habitación de hotel y que cuenta con la dramaturgia y dirección de Maxwell y la actuación de Fletcher y Robert Feldman<sup>27</sup>.

Richard Maxwell es uno de los directores y dramaturgos más reconocidos de la escena experimental neoyorkina. En los últimos quince años ha desarrollado junto a su compañía *New York City Players* un estilo de hacer teatro que ha quebrado estéticamente con la gran tradición naturalista que predomina en la escena norteamericana, distinguiéndose por un particular código actoral que la crítica ha nombrado muchas veces como “desafectado”. Maxwell aclara que su pretensión a la hora de dirigir no es imponer esta omisión del naturalismo en la actuación, sino darle la libertad al actor de accionar sin apelar a ninguna idea interpretativa previa. Como resultado, somos testigos de

una estética particular que nos hace partícipes de una experiencia teatral única.

Jim Fletcher es *performer*, actor y escritor. Es miembro fundador de *New York City Players* y ha actuado en casi la totalidad de sus obras, además de haber trabajado con un amplio rango de artistas de la denominada “*avant garde*” de Nueva York. Fletcher se destaca no tan solo por su presencia física (mide casi dos metros) sino también por la integridad y sensibilidad en su forma de actuar, como lo pudo demostrar en aquella oportunidad en “Showcase” en donde entregó una actuación completamente cruda y enraizada en un presente que más allá de imponerse como incómodo (cuando entrabas en la habitación de hotel te encontrabas con el cuerpo desnudo sobre la cama de un imponente Fletcher) nos agrupaba en una experiencia íntima y extrema.

Esta dupla creativa se consolida en la opinión pública en 2014 con la obra *The Evening* cuando el periódico *New York Times* publica la nota titulada *Dynamic Duo: Richard Maxwell has found his Robert De Niro*.

En 2013 viajé a la ciudad de Nueva York a colaborar en la compañía como pasante, lo que me posibilitó observar el proceso creativo de algunas de sus obras.

Durante un mediodía del otoñal mes de octubre del año 2014 nos reunimos en la oficina de la compañía situada en el barrio de Fort Greene, Brooklyn. Allí me esperaba Richard Maxwell con el primer ejemplar de su libro *Theater for Beginners* (TCG, 2014) que todavía no había salido a la luz. Comentándome que estaba realizando entrevistas en la búsqueda de un nuevo jefe de producción, mientras esperábamos el arribo de Fletcher, Maxwell me propuso resolver un juego de ingenio que les proponía a los aspirantes a productores en la entrevista. Me confesó que quien lo resolviera se quedaría con el puesto. La tarea consistía en tocar nueve puntos de un cuadro con cuatro líneas rectas sin pasar dos veces por la misma línea ni levantar la lapicera del papel. Mientras intentaba resolverlo él me decía: “pensá en la línea...”, al darme por vencida llegó Jim, quien ya sabía la respuesta y entre los dos me explicaron la resolución. “Lo que busco es gente que piense fuera de los límites” dijo Maxwell.

En diálogo con ambos artistas nos propusimos recordar cómo fue aquella experiencia dentro del *workshop*:

**Verónica Barr (VB):** Una de las cosas que dijiste al finalizar aquel encuentro es que estabas trabajando en “cómo desaparecer”, que a su vez también fue uno de los ejercicios dentro del *workshop* y me pregunté qué querías decir con eso. ¿Cómo hace un actor para desaparecer en escena, cuando su trabajo es justamente estar presente y trabajar con su cuerpo? Entonces noté que en realidad esa pregunta dispara otros interrogantes cómo: ¿cuánto tiempo “estoy” en escena? y ¿cómo es mi presencia y ese existir? Inclusive cuando no estoy siendo parte de la obra, sigo siendo parte de ese evento que fue, o está siendo, pero del cual no soy parte físicamente. No sé si tu intención con esto fue justamente generar estos interrogantes. Entonces pensé en tu espectáculo *ADS* (2010) en donde sacás al actor de escena...

[28]

Truco de ilusionismo del siglo XVI. N. del E.

**Richard Maxwell (RM):** Literalmente esa obra es un video que aspira ser teatro, y las maneras en que tratamos de que sea teatro es preguntándole a la gente en qué cree. Los filmamos de pies a cabeza respondiendo esta pregunta y luego realizamos un truco escénico llamado *Pepper's Ghost*<sup>28</sup>. Gracias a las fuerzas cambiantes de las creencias de la gente, este truco escénico y viéndolo todos juntos sentados en el público, intentamos generar una obra teatral. Para aquel *workshop* me pareció que proponer este procedimiento como un ejercicio era una buena forma de conocernos. Pero en realidad no conecté la idea de “desaparecer” con este espectáculo.

**Jim Fletcher (JF):** ¿Cómo recordás que fue el ejercicio en que te pedimos “desaparecer”? ¿Cómo fue presentado? ¿Cómo fue?

**VB:** No sabía cómo hacerlo... Lo entendí como una tarea pero no sabía si tomarlo literalmente...

**JF:** ¿Rich o yo te dijimos cómo desaparecer?

**VB:** No, sólo fue: “desaparece”.

**RM:** Yo dije: “Listos, preparados, ¡ya!”. Y te dije: “Pero te sigo viendo, seguís acá, no estás desapareciendo... ¡Próximo!”.

**VB:** Sí, y yo dije: “pero entonces me tengo que ir”, y vos objetaste: “no hables, hacé”, y pasaste a la siguiente persona.

Volviendo a la idea de las creencias, ¿cuál es el propósito expresivo de preguntarle a la gente, y en este caso del workshop, a un actor, en qué cree?

**RM:** Como dije antes, compartir eso en una clase, es una buena manera de conocerse. Pero lo más interesante de esa pregunta es que, al responder, se genera otra pregunta más importante que es: ¿Por qué estoy acá? Y esa es una pregunta crítica. Cuando hablamos de la base en el trabajo con el actor (la mayoría de la gente en esa clase estaba interesada en la actuación), creo que cualquier profesor de actuación estaría de acuerdo en que en la ausencia de personajes o roles hay que empezar a trabajar con la persona más que con el personaje.

**JF:** Pararse y decir en qué se cree... Pienso que cada vez que un actor sube al escenario de alguna forma está haciendo eso. A su vez las creencias cambian todo el tiempo, por lo tanto decir en qué creés es algo imposible de hacer en realidad, al igual que desaparecer... Hay que acostumbrarse a tratar de hacer lo imposible.

**VB:** Para mí ese ejercicio fue muy importante porque nos diste la posibilidad de escribir un texto en el que debíamos ser lo más honestos posible en cuanto a nuestras creencias. Me pareció revelador a nivel teatral y como actriz, ya que cuando creemos en algo nos abrimos a la posibilidad de crear.

Por otro lado, en el hecho de que después de realizar los ejercicios no discutiéramos sobre lo que había sucedido, sentí que nos daban la posibilidad de pensar sobre el evento sin imponernos ninguna idea...

**JF:** En relación con el hecho de que no hablábamos acerca de lo que había sucedido en los ejercicios, pienso que una de las cosas que

resulta difícil y deprimente para la gente que imparte un *workshop*, es que se supone que debemos impartir un paquete determinado de conocimientos y nuestra experiencia a los participantes y tenemos que tratar de comunicarlo de una forma interesante para el otro. Esto es una operación cuestionable, porque en un principio se asume que esa gente no sabe lo que nosotros sabemos, o se asume que sabemos algo que puede ser clave para el otro; pero ¿por qué no nos ponemos a trabajar? Por supuesto que es importante hablar y conversar, pero esto es “actuación” también, entonces tenemos que dejar que eso que hacemos sea, de algún modo, la palabra final. Porque podemos hablar, pero lo peligroso de eso en el marco de un *workshop* es que caemos en la pretensión de estar explicando o de que tenemos determinada perspectiva mucho más amplia sobre el ejercicio, y esto no necesariamente tiene que ser así.

**RM:** Mi recuerdo es que no hubo mucha plática los dos primeros días, pero en el tercero sí discutimos un poco, y eso me hace pensar que estamos dejando afuera el factor de la diferencia cultural de cómo trabajan los argentinos, en este caso la gente de Buenos Aires que participaba del *workshop*, y en cómo podemos llegar a trabajar nosotros. Pienso, por ejemplo, cuando vienen los *clowns* franceses a dar clases a los Estados Unidos y no hablan inglés; es todo lenguaje corporal, muy activo, casi no hay discurso verbal, y si lo hay es muy limitado, y no hay mucha discusión, es hacer. Por lo tanto soy cauteloso en darle demasiada importancia al hecho de cuanto hablamos o no.

**VB:** Al finalizar uno de los ejercicios que constaba en que teníamos tres minutos reloj para subirnos al escenario y hacer lo que quisiéramos, nos dejaste ir con una pregunta, ¿cuánto de lo que hacemos en escena lo hacemos para nosotros y cuánto para el público? Esta pregunta me hace reflexionar sobre la forma en que los actores de New York City Players actúan, la forma en que dicen los textos, en cómo realizan sus tareas/acciones y en cómo esto revela una estética de actuación particular. Esta es una pregunta dirigida a Jim, ya que como director y escritor de

**la obra tu lugar es más claro, vos sugerís una tarea y escribís un texto, y dejás que el actor haga... pero ¿cuál es el reto para el actor al tratar de responder esta pregunta?**

**JM:** Definitivamente debés respondértelo a vos mismo. La respuesta la tiene que encontrar cada uno y tiene que quedar en cada uno. Personalmente creo que es una buena pregunta porque es difícil separarse de la audiencia, ya que vos estás ahí para ellos. Si pudieras hacerlo sin ellos probablemente podrías y sería más fácil y más barato, entonces te preguntás ¿por qué es importante compartir esto con esta gente en este momento en particular? Inclusive si es algo que estoy haciendo para mí, no lo puedo hacer solo, entonces, ¿por qué tiene que estar toda esta gente acá?

**RM:** Muchas veces los actores hablan del “tamaño” de sus papeles (grande, chico o mediano). Es divertido pensar en cómo siendo miembros de una audiencia medimos el valor de esos papeles y también es divertido pensarlo desde el actor, porque usualmente esa medida está basada en cuánto texto tenemos para decir; pero si incluís al “movimiento” como una forma de valoración y lo aplicás a esa división de los diferentes “tamaños” o importancia de los papeles en base a su cantidad, podrías ser un mayordomo en una obra, por ejemplo, y siempre estar ahí atrás haciendo lo tuyo sin decir nada. Todo en el escenario es potencialmente visto a diferencia de una película en la que sólo te muestran lo que quieren que veas. Cuando empezamos a hablar de “desaparecer” es divertido tratar de aplicar eso no tan solo a los papeles chicos o medianos sino también a los grandes y pensar si lo que decís es tan importante como lo que hacés en escena. A partir de eso se crea otra forma de ver teatro. Lo que la idea de “desaparecer” empieza a hacer en el actor es permitirle otras formas de medición sobre qué es lo valorable en el escenario.

**VB:** Otro de los ejercicios que propusiste fue: leer un texto y hacerlo. La pregunta que formulaste fue: “¿cómo hacés este texto sin decirlo?”.

¿Cuál es el reto que le propones al actor en esta pauta?

**RM:** Eso proviene de un ensayo de una obra de Christina Masciotti, *Vision Disturbance* (2010), que yo dirigí. Trabajando una escena en donde los actores estaban “trabados”, sentí que dejar que el texto o la escena determinara el principio, el nudo y el desenlace era insuficiente para contabilizar la totalidad de la experiencia, por lo que les propuse a los actores que hicieran la escena sin el texto. Hubo una pausa en donde ellos trataron de lograr acuerdos, les dije que no acordaran nada previamente. Entonces hicieron la escena con pantomima. Cuando terminaron de hacerla les dije que la hicieran otra vez sin la pantomima. La actriz en la mitad de la escena paró y me dijo: “No sé que estoy haciendo”. Y me pareció un gran momento, encontrarse con el descubrimiento de no saber, con la tarea firmemente intacta, todavía ahí, sin haber terminado la escena. Por eso es que prefiero “hacer”, tomando “hacer” como un verbo que te ayuda a llegar a la raíz de las cosas.

**JF:** Decir y hacer la escena, es verdad que te lleva a un punto de decir: “Bueno, ya conozco la escena, voy a hacer lo que sé”. Pero, solo “hacerla”, te coloca en un área de no saber qué “hacer” o de no pretender que no sabes; realmente no sabes qué hacer. En *Das Mädchen* (2010), una obra que hicimos en Alemania, para un público que hablaba otro idioma, y a lo mejor ese fue el incentivo, tuvimos que aprendernos y sabernos muy bien largos pedazos de textos para después “hacerlos” sin pantomima y sin hablar. Recuerdo lo difícil que fue cuando Rich nos pidió eso, no tan solo fue difícil sino también mortificante, vergonzoso, no era un sentimiento de creatividad o empoderamiento... era un sentimiento feo.

**VB:** El último ejercicio propuesto fue: estar acostados, pararse, caminar, arrojar un papel que estaba en el suelo y luego, quienes veían tenían que adjetivar esas acciones. Habiendo escuchado esa devolución el actor debía volver a realizar la tarea propuesta tratando de no repetir esos adjetivos.

¿Para ustedes la importancia de la obra está puesta en la acción, en cómo estas acciones son llevadas a cabo, o en lo que aparece en el texto unívocamente?

**JF:** No lo sé... para mí esa es una pregunta retórica...

**RM:** Ese es un ejercicio de Jacques Lecoq. Es una buena manera de que el actor conozca su cuerpo y cómo se comporta. Por otro lado, y esto me parece aún más importante, es que también aprendés, siendo miembro de la audiencia, a reconocer qué es lo que observás y cómo lo observás. No les permito a los participantes que interpreten qué es lo que puede parecerles eso que están viendo; yo quiero saber qué es lo que exactamente el comportamiento de esa persona o su fisonomía están comunicando. Esa reflexión te convierte en un “mejor espectador”.

**JF:** Volviendo al tema de los ejercicios, yo pensaba que el último que habíamos hecho fue el de la biblia...

**VB:** Sí, había que leer un texto y presentarlo en acciones, así era, ¿verdad?

**JF:** Sí, eran dos grupos con dos textos diferentes extraídos de la biblia, y los pasajes eran bien narrativos. Fragmentos de una historia cargados de contenido, que tenían que “hacer” en equipo y repetirlos exactamente igual a cómo lo habían hecho la primera vez...

**VB:** Ese fue el único ejercicio que hicimos en equipo, y cuando lo tuvimos que repetir con la consigna de hacerlo exactamente igual, ninguno sabía... estaba todo enfocado a la acción y a cómo resolvíamos en términos de movimientos ese texto.

**JF:** También era desafiante porque era un texto muy cargado de información, entonces, ¿cómo transmitir eso? Por otro lado, hay una espontaneidad en juego que al tener que repetirlo dispara la pregunta de cuáles son las cosas que ya sabemos y que perdemos en esa repetición cuando empezamos a pensar en cómo había sido la secuencia.

**VB:** También estaba el hecho de que los textos que utilizamos en los ejercicios no eran textos teatrales, sino discursos

filosóficos o reportajes. Entonces, ¿de qué manera comunico estos textos dejando de lado mi visión o prejuicio sobre ellos para poder actuarlos? Para mí esa reflexión fue muy valorable porque siempre estamos tratando de imponer nuestra idea de cómo es ese texto y solamente haciéndolo se revelan otras posibilidades. Hacerlo con otros también te posibilita conocer otras creencias y formas de hacer. Es como dijiste al principio, no importa tanto que hablemos al respecto sino que hagamos y dejemos que pasen las cosas, que se generen eventos, que al tratar de repetirlos se transforman porque siempre quitamos algo o agregamos algo nuevo...

**JF:** Lo que yo valoro sobre la repetición y el compromiso de hacerlo exactamente igual es que el movimiento se convierte en un guión. Entonces, en vez de hacer libremente, tenemos esa secuencia de acción guionada que salió de un texto pero que, a su vez, tiene su propia autonomía; texto y movimiento se colocan en el mismo nivel. Se generan así preguntas interesantes como ¿está el movimiento al servicio del texto o viceversa?, ¿es el movimiento un elemento autónomo del texto o una continuidad de este?

**VB:** El taller se dio en el marco de la discusión sobre los “Los Límites de Representación”. En la charla que tuvieron con Alejandro Tantanian se habló de realidad y representación. En esa oportunidad se proyectó un fragmento de *Drummer Wanted* (2001) y se habló sobre otra de tus obras *The End of Reality* (2006) y Tantanian te preguntó justamente sobre ese concepto, “el fin de la realidad”, y cómo eso se reflejaba en el código de actuación que proponen tus obras. ¿Cómo es que llegás a hacer que los actores de la compañía generen ese código de actuación que podría describirse como “no representativo”?

**RM:** Cuando hablamos de “representación” me pregunto ¿Qué se está representando? Entonces vuelvo a la idea de “repetir lo que acabas de hacer”. La repetición es un aspecto clave de la actuación teatral de seguro, tal vez de todo tipo de actuación.

Pero usualmente se le da tal valor a ser espontáneos e impulsivos en la actuación, que se olvida que la repetición es un aspecto clave de la representación. Entonces, se vuelve problemático tener que decirle al actor “hacé la escena pero recordá que eso que hiciste lo vas a tener que volver a hacer”, porque esta indicación se convierte en algo didáctico y no permite que surja la experiencia creativa...

Cuando hablamos de representación hablamos de algo que va a ser repetido, pero ¿qué realidad es la representada en esa repetición? ¿Se está representando una realidad que se jacta de sí misma generando nuevas ideas y encontrando nuevos impulsos cada vez que se hace, o se está representando un recuerdo de cómo se desarrollaron las cosas? De cualquier manera, cuando se llega al fondo de la cuestión, se está describiendo la libertad en la actuación y sus restricciones. Entonces, la pregunta sería: ¿dónde te ves a vos mismo dentro de esa escena y con qué mentalidad la vas a abordar, desde qué lugar va a operar tu actuación, vas a decir “quiero hacer esto” o “puedo hacer esto”? En esta cultura de la actuación en donde se le pone tanto valor a lo impulsivo también hay que otorgarle el mismo valor a recordar lo que pasó. Pienso en la comedia de improvisación en donde es muy importante escuchar lo que el otro dice para después incorporarlo a la escena.

**VB:** A la hora de trabajar vos das un guión, luego sugerís acciones y ubicás un espacio para que después los actores trabajen con eso. Una de las pocas cosas que te escuche decir fue “sean conscientes”, refiriéndote al espacio y el momento, al trabajar con el ahora como referencia temporal y en cómo es que esas mínimas directivas hacen que se vea una forma muy particular en la escena que se distingue en el código actoral. Entonces es como decías, vos das libertad para que el actor haga, pero es una libertad restringida. Hay una forma que distingue tu obra, y que se evidencia en cómo los actores dicen y hacen.

**RM:** Es formal en el sentido de que no me empeño en tratar de extraer una determinada “reacción emocional” en particular a la audiencia o a un amplio espectro de gente, no me veo a

mí mismo trabajando para eso. En relación con esta idea de la “libertad”, yo no les permito a los actores que se “expresen” de una cierta manera. Es un deseo sospechoso por parte del actor el querer “expresarse”, porque está basado en una debilidad, en una comodidad de querer complacer lo que se está esperando de su actuación y a mí no me interesa eso. Y se vuelve evidente cuando veo el trabajo de otras personas que intentan emplear tácticas similares pero que le permiten al actor, en un sentido expresivo, hacer lo que quieran. Yo veo eso y siento que, de alguna manera, eso es peor porque lo que muestra es lo inadecuado del encuentro entre el espectador y lo que se supone tiene que hacer el actor en la escena. Es como “pornografía emocional”. Cuando interpelás a los actores y les decís: “ahora hacé lo que quieras”, y esto fue un ejercicio en el taller, ellos piensan que son más expresivos de lo que realmente son y se sumergen en el deseo individual de imponerse en esa audiencia particular, y esto se siente coercitivo.

**JF:** Esta idea de hallar la libertad en la restricción, como ya dijimos, lo encontrás en los intentos de repetir y en el compromiso de seguir eso con rigurosidad. Los escritores por ejemplo hallan libertad en suprimir información, pero más allá de esto, y en adhesión a lo que dice Rich sobre la distinción que hay que hacer entre el trabajo del actor y el trabajo del espectador, ¿por qué solo es el actor el que experimenta esta “Libertad y Restricción”? El público también debería experimentar esas posibilidades porque los espectadores también tienen restringida su posibilidad de expresarse al tener que permanecer sentados y callados, observando una obra.

**VB:** Por último les quiero preguntar ¿cómo fue su experiencia personal durante su estadía en Buenos Aires y que impresión se llevaron de lo que sucedió en el workshop?

**RM:** Particularmente soy un poco crítico en relación con los *workshops*, que a veces los tenemos que hacer cuando mostramos la obra, y ese fue el caso de Buenos Aires. Creo que parte de mí

evasión a estas instancias se debe a su brevedad, tenés tres o cuatro días para conocer a un grupo de gente que te puede caer bien o no, compartir una corta experiencia y se acabó. Hay un preconceito de que como líder o co-líder en este caso, yo también puedo aprender algo, pero no siento que se dé la oportunidad de que eso pase porque no hay tiempo para que se produzca ese encuentro. Es como jugar a los dados, no sabés qué es lo que te va a tocar. Y qué pasa si no te gusta la gente que toma el taller, o qué tal si yo no les gusto a ellos, es como una relación forzada... Yo hago mis obras con la gente que yo decido que esté, mi forma de trabajo es vincularme con personas que conozco de algún u otro modo, y lo que sucede con este tipo de *workshops* es que tenés un montón de personas diferentes juntándose en la clase y sólo tres días para poner algo en marcha. Durante todo ese tiempo en el que estoy dando ejercicios siento como que tengo que defender las ideas que propongo a través de ellos, mientras que no necesariamente eso que la gente pueda llegar hacer en la clase puede ser acorde a mi forma de trabajo. Entonces es complejo que el otro se pueda interesar y viceversa, de hecho hubo gente que dejó el taller. En este sentido, creo que es válido criticar y revisar profundamente la experiencia de los *workshop* como idea. Para interactuar con la comunidad o para darles algo a cambio no es necesario dar un taller. Para mí lo más interesante del festival fue trabajar, mostrar la obra y verla con una nueva audiencia que es culturalmente distinta.

**JF:** A mí me gustan los *workshops* y me gustan las entrevistas, me gusta juntarme con gente y que se articulen ideas con la conciencia de que tal vez tengas que soltar alguna de ellas. También le doy valor a teorizar, no en el sentido de sentarse y hablar, hablar, hablar solamente, sino en articulación con lo que se hace, creo que sí pensás que podés proceder sin teorizar en algún momento, te estás engañando a vos mismo. Desde mi punto de vista, la teoría es un vehículo necesario para el artista. No podés crear solo con tu entendimiento básico o tus corazonadas, podés tenerlas pero hay que poder desarrollarlas al igual que la intuición. Querer crear sin abrirse a la posibilidad de pensar, es igual de

malo como cuando un actor dice voy a ser “expresivo”. No podés como creador de algo basarte solo en tu intuición y ese momento de iluminación creativa, necesitás teorizar y la forma de hacerlo es hablando con la gente, creando ideas, inventando ejercicios, cambiando y ajustando todo a medida que vas compartiendo más experiencias. Ir más allá de tu propia intuición.

#### 04.04 **COORDENADAS PARA PENSAR LA COMPOSICIÓN COREOGRÁFICA CONTEMPORÁNEA**

*Silvina Duna y Laura Papa*

En este texto queremos narrar una experiencia: la de la concepción y el dictado del seminario *Coordenadas*, que presentamos como un taller de procesos creativos coreográficos dirigido a graduados y alumnos avanzados del Departamento de Artes del Movimiento (UNA) como así también a profesionales de la comunidad de la danza. Pensando al respecto un tiempo después, podemos decir (no sin cierto feliz orgullo) que el seminario comenzó con cuatro proyectos plasmados en papel y en la imaginación de sus autoras y finalizó con las cuatro obras cercanas a su estreno. De esta actividad participaron siete coreógrafas que desarrollaron sus obras a lo largo de los meses que duró el seminario; dos de estos trabajos se estrenaron en noviembre del 2012 y los otros se estrenaron a lo largo del 2013. De este modo nosotros fuimos testigos y colaboradores en estos tránsitos de concreción y nos vimos inmersos en un proceso que supuso la reflexión sobre nuestra propia práctica docente.

I

El seminario *Coordenadas* tuvo lugar desde el mes de abril al mes de noviembre de 2012, con una frecuencia de un encuentro

mensual dedicado al seguimiento de los procesos creativos de cuatro obras. Supervisamos esta actividad Gerardo Litvak, Laura Papa y Silvina Duna.

El objetivo principal que quisimos alcanzar en este seminario fue generar un espacio de investigación, reflexión y producción comprometido con las búsquedas estéticas que plantea la creación contemporánea en danza y con los desafíos que propone para su enseñanza. Concebimos *Coordenadas* como un espacio de reflexión y trabajo sobre cada proceso individual, y para eso teníamos que estar muy atentos a los intereses particulares de cada proyecto.

Uno de los primeros interrogantes que se nos presentó fue cómo pensar una obra colectivamente, en un proceso que involucrase no solo a los creadores y a la instancia de supervisión, sino también a los otros asistentes al seminario, que intervenirían como espectadores especializados. Nos preguntamos acerca de la dinámica posible y de cómo podían coexistir esas distintas miradas sobre los trabajos, porque además estas podían llevar el desarrollo de los trabajos hacia lugares muy diferentes, muy distantes en términos estéticos. Precisamente por eso uno de los desafíos que enfrentamos fue el de generar un espacio abierto a la emergencia de posibilidades en relación con esas distintas voces intervinientes, donde -y a la vez- teníamos que acompañar a cada coreógrafo en la toma de sus propias decisiones.

## II

Nos parece valioso ir un poco atrás en el tiempo y señalar que uno de los motivos que nos condujo a pensar esta experiencia estuvo vinculado con diversos proyectos que radicamos en el Instituto de Investigación de las Artes del Movimiento, UNA, y que desarrollamos entre los años 2010 y 2012. Nosotros, como integrantes de un equipo que contó con más miembros, nos dedicamos en ese entonces al análisis de la enseñanza de la coreografía en danza y danza-teatro en el Departamento de Artes del Movimiento de la UNA, por ser ésta la única institución universitaria del país

abocada a la formación en una Licenciatura en Composición Coreográfica. Entendemos que el encuadre de la composición coreográfica en el nivel universitario involucra niveles de sistematización de la enseñanza más complejos que cuando acontece en los circuitos informales o, inclusive, en el marco de la autodidáctica. Asimismo, el ámbito universitario es el propicio para una formación que conjugue la reflexión teórica y la práctica artística.

A partir del análisis de la información relevada en las investigaciones observamos que la mayoría de los docentes de la institución consideraban a la composición coreográfica como un objeto de estudio complejo y en transformación. Esto puede explicarse porque la creación en la danza contemporánea se posiciona hoy ante un conjunto de variables y desafíos frente a los cuales las metodologías y pedagogía heredadas del pasado carecen de respuestas o resultan insuficientes. Desde los años sesenta se evidencia en el ámbito de la danza una renovación profunda que alteró los paradigmas sobre los cuales se fundó la composición coreográfica, como así también sus formas de enseñanza. Surge entonces el interrogante necesario acerca de cómo dotarlos nuevamente de sentido y bajo qué criterios metodológicos, pedagógicos e ideológicos hacerlo. Nuestras investigaciones nos obligaron a repensar qué entendemos por coreografía en el marco de la creación artística contemporánea y cómo puede concebirse una formación específica en esta área en el marco de la educación universitaria.

Por lo tanto, esta caracterización de la composición coreográfica como un objeto de estudio complejo y en transformación nos condujo a pensar dónde residían esos núcleos problemáticos. Esos mismos rasgos nos invitaron a pensar en el seminario *Coordenadas* como una instancia de puesta en práctica y verificación de los diversos ejes a partir de los cuales podía organizarse metodológicamente el acompañamiento y la enseñanza vinculada a la creación coreográfica.

En este sentido observamos, por ejemplo, que –tácita o explícitamente– subsiste la consideración del trabajo coreográfico como la expresión, la exteriorización no mediada del mundo interno del alumno. Esta constatación da cuenta de la persistencia de ciertas teorías inspiracionistas y del genio creativo que conducen

al bloqueo o a la dificultad del docente para brindar herramientas concretas al alumno durante sus procesos creativos. Por el contrario, creemos que la coreografía consiste en una acción y un resultado mediados por diversos recursos y procedimientos. Estos recursos y prácticas conjugan una complejidad de elementos pero, fundamentalmente, vinculan a los procedimientos racionales con los intuitivos y a los interrogantes e intereses internos o subjetivos con los modos en los que el sentido se constituye y circula socialmente. Es a partir del conocimiento de esta imbricación de elementos –y de su uso y disposición consciente– que el artista brinda una perspectiva particular de su mundo interno o de sus apreciaciones internas con respecto al mundo exterior.

Esto nos llevó a pensar este seminario como una propuesta didáctica para la enseñanza de la coreografía, en la cual procuramos integrar nuestras observaciones y las conclusiones a las que arribamos después de algunos años de investigación.

### III

Pensamos la frecuencia y la dinámica de los encuentros de modo tal de poder revisar cada proceso en distintos momentos de su desarrollo. En el primer encuentro las participantes se encontraron ante el reto de poner en palabras para otros un proyecto que apenas estaban empezando a pensar. Tenían que enfrentarse a la complejidad de verbalizar y fundamentar instancias que, generalmente, permanecen en el orden de lo intuitivo hasta muy avanzados los ensayos. Nos pareció valiosa, desde un principio, esa mediación discursiva que supuso el esfuerzo por pasar de la introspección a una instancia de sociabilización de las propias ideas, de los propios materiales.

A partir de ahí, la propuesta del seminario promovió que las participantes mostraran los avances del trabajo en cada encuentro mensual. En este sentido queremos hacer mención de que no siempre la idea de avance implicaba un necesario acrecentamiento del material, a veces era más bien una puesta en cuestión de todo

lo realizado y una reorganización completa del trabajo. Con esto lo que pretendemos decir es que no pensamos que el progreso de los trabajos iba a darse como un avance lineal en alguna dirección. A veces era un retroceso hasta algún punto particular. Otras era más bien un detenimiento y una repetición. Otras era rápido y otras meandroso y lento. En esto residía la complejidad de guiar un proceso creativo con el foco puesto en el aspecto procesual y no en el producto final. Quisimos evitar trabajar, a modo de premisa del seminario, en función de unos objetivos prefijados con antelación al proceso creativo mismo.

Dado este contexto, la dinámica de trabajo que implementamos fue que cada coreógrafa o grupo mostrase fragmentos o escenas de su trabajo en cada encuentro mensual. De esta manera se encontraban en la situación de tener que definir ciertas ideas mes a mes y producir algún tipo de material que diera cuenta de ese trabajo en proceso. Después se producía el intercambio y el debate con los demás integrantes del grupo del seminario. La frecuencia permitía, también, que cada coreógrafa tuviese su espacio de investigación y práctica en soledad, en el que podía retomar o simplemente desechar materiales según sus criterios personales. Cada coreógrafa tuvo que tomar a su cargo el encontrar, revisar y repensar sus objetivos y caminos recorridos.

La dinámica que propusimos no solamente significaba crear una obra en un marco grupal, sino que representaba trascurrir un proceso creativo con un acompañamiento colectivo. El momento de intercambio grupal implicaba, además, vivir colectivamente la incertidumbre de las búsquedas y poder compartir las dudas personales con respecto a cómo funcionaba un material en relación con las discusiones de los encuentros previos. De este modo, las otras integrantes –que a su vez estaban atravesando sus propios procesos y que también compartían dudas e inquietudes– se encontraban motivadas para aportar posibles herramientas que ayudaran a dilucidar los interrogantes del resto, pero también los propios. Esta fue la base para generar los lazos y el compromiso grupal.

De todas formas y basándonos en la dinámica de trabajo escogida, nos preguntamos desde un inicio acerca de cómo tenía

que ser nuestro acompañamiento: ¿acompañar de qué modo?, ¿con qué criterios y premisas? En primer lugar nos propusimos no juzgar los materiales en términos de determinados criterios de calidad preestablecidos, es decir sin proceder como si existiesen verdades estéticas atemporales. Por lo tanto teníamos que apoyarnos en la búsqueda de coherencia y cohesión internas de lo planteado, lo buscado y lo mostrado. En todo caso, nuestra intervención se hacía presente si existía contradicción entre los elementos o si alguno desviaba el trabajo del universo que sus creadores estaban tratando de construir. En ese momento nuestras voces instalaban la pregunta acerca de si el desvío era necesario, si era el momento oportuno para el desvío, si éste era una decisión o una emergencia involuntaria y si, como tal, podía ser capitalizado o no. Muchas otras veces entendimos que era necesario señalar las zonas de los trabajos que podían ser más exploradas aún o desarrolladas en función de cada búsqueda.

#### IV

Diagramas, mapas, redes, organigramas, circuitos, planos, árboles genealógicos, mapas conceptuales, se constituyen en cartografías de lo cotidiano, síntesis de las relaciones que establecemos, representaciones de las coordenadas témporo-espaciales que habitamos o del modo en que relacionamos los conocimientos, las experiencias y las ideas.

La creación de cartografías sobre cada proyecto de obra fue nuestra herramienta para comenzar el camino que compartiríamos en *Coordenadas*. Para lograr los objetivos del seminario decidimos trabajar a partir de recursos gráficos y utilizarlos como herramientas para poder visualizar los elementos que se ponían en juego en cada proyecto coreográfico y las relaciones que se construían, se creaban y se articulaban entre ellos.

Por consiguiente, la primera pauta que propusimos fue elaborar un gráfico, del tipo que las coreógrafas creyeran más pertinente, y comenzar con la identificación de los disparadores que motivaban la creación. Entendemos como disparadores a aquellas imágenes,

conceptos, movimientos y sensaciones que movilizan al coreógrafo a iniciar un proceso creativo. No necesariamente esos disparadores creativos se constituyen como los temas de la obra pero despliegan un primer mundo de asociaciones para comenzar el trabajo coreográfico y sugieren las primeras pautas de investigación sobre los materiales.

De este modo, solicitamos a las participantes que identificasen esos primeros puntos de partida y los organizaran en un gráfico. Pero además buscamos promover que agudizaran la atención a partir de discriminar y reconocer qué les había atraído en particular de esos elementos seleccionados. Esta demanda proviene de que reconocemos que las primeras ideas para una obra a menudo se aceptan como una totalidad abarcativa y un tanto imprecisa. Sin embargo, esas impresiones generales contienen en su interior diversos rasgos o subelementos que pueden ser explorados minuciosamente para reconocer de manera más precisa el propio interés.

Fue así que las impulsamos a llevar al detalle la percepción, para poder reconocer qué cosa en particular de esas totalidades era la que las convocaba, conmovía o atraía. El reconocimiento de estas particularidades permitió ver con mayor claridad el potencial de asociaciones contenido en esos disparadores. Queremos mencionar, a modo de ejemplo, lo ocurrido con uno de los trabajos. La coreógrafa trajo y mostró una escena de una película de Aleksandr Dovzhenko en la que un hombre bailaba en un camino polvoriento. Finalmente ella encontró que su interés radicaba específicamente en un tipo de recorrido espacial que la escena proponía y en una materialidad concreta que era la tierra, el polvo que volaba bajo cada pisada. De este modo, la coreógrafa logró revisar nuevamente aquella escena y jerarquizar ciertos rasgos sobre otros, lo que le permitió clarificar los elementos que ella quería trabajar y resignificar.

Volviendo a los términos más generales de la propuesta y desde nuestra perspectiva, observamos que en cada proyecto aparecen, desde un primer momento, una serie de elementos vinculados entre sí de maneras muy diversas. Aparecen modos de relacionar esos elementos, muchas veces de manera intuitiva, que suponen agrupamientos en función de asociarlos según distintas relaciones: tema-subtema, causa-efecto, general-particular, central-periférico,

jerarquías, horizontalidades, etcétera. Dicho esto, creemos muy útil que la primera instancia de desarrollo de un trabajo esté dada por la toma de conciencia de esas relaciones y del modo de funcionamiento de los diferentes elementos y para ello propusimos la búsqueda de una manera de materializar, exteriorizar, diagramar esos componentes.

Sin embargo subsiste un interrogante: ¿cuáles y de qué tipo son los elementos que pueden ser distinguidos en un proceso creativo? En este sentido, creemos que los elementos que se conjugan pueden ser pensados de acuerdo a tres categorías abarcativas: los materiales, los conceptos y las estructuras o lógicas de organización. Pensamos que la reflexión acerca de un proceso creativo debe atender permanentemente a las relaciones que se establecen entre estas tres categorías, que por otra parte se determinan y se afectan entre sí constantemente. La obra misma puede pensarse como la resultante del interjuego de ellas, por lo tanto buscamos generar la reflexión sobre cada una, hacia su interior y en relación con las demás. En este sentido el gesto de plasmar las categorías y sus relaciones en el papel permitió a las coreógrafas visualizar la totalidad de los elementos y relaciones puestas en juego para reflexionar, revisar y corregir cada vez que el proceso iba modificando alguno de sus elementos.

Este fue un aspecto muy importante y específico de la propuesta de *Coordenadas* y que nos interesa destacar: cada gráfico representaba un momento, un estado del proceso, y por lo tanto iba a ser más útil cuanto más móvil fuese, cuanto más claramente mostrase y habilitase el hecho de que debía ser modificado. Por lo tanto, y en la medida en que el proceso lo requiriera, el gráfico siempre iba a ser transitorio.

## V

Finalmente le queremos dedicar unas palabras a cada uno de los procesos que se llevaron a cabo dentro del marco de este seminario. Visitar cada uno de ellos nos va a permitir comprender la complejidad, la diversidad y la particularidad que cada trabajo

propuso para enriquecer el intercambio en *Coordenadas*. A su vez, nos va a posibilitar ver los modos particulares en que cada trabajo generó su propio interjuego entre los materiales, los conceptos y las estructuras o lógicas de organización generando un trabajo particular y distintivo.

*Cuadros vivos* con dirección y coreografía de Andrea Boyko, Eliana Entizne y Lucrecia Rossetto se estrenó en el Centro Cultural IMPA La Fábrica, en el año 2012. Este trabajo se basó en un punto de partida conceptual muy claro desde el principio: las nociones de control y disciplinamiento desarrolladas por Michel Foucault. Sin embargo las creadoras se enfrentaban al desafío de no representar/traducir acríticamente los postulados conceptuales. Las directoras buscaron desarrollar un dispositivo escénico que constara de distintas instancias de expectación, donde cada una propusiera diversas modalidades de tematizar el control y el disciplinamiento. La obra fue diseñada en función de desarrollar estas tematizaciones en distintas escenas simultáneas que remitían a un mundo cotidiano, actual, donde los mecanismos de control se encontraban internalizados en el día a día. De este modo lograron construir escenas que coexistían espacial y temporalmente a la vez que producían una unidad de sentido vectorizada por los temas y las situaciones descritas. Los diversos espacios de representación dialogaban con las nociones de *celdas y lugares*, que según Foucault, garantizan la obediencia y la economía generando multiplicidades ordenadas y productivas.

*Sendero insomne* dirigido por Marcela Carrero se estrenó en noviembre del 2012 en el Centro Cultural Recoleta. Este trabajo partió de un fragmento de la película *Earth* (1930) de Aleksandr Dovzhenko en el que un hombre recorre a pie, en una larga escena, un camino polvoriento. La elección del camino como recorrido espacial se convirtió en una primera indicación que guiaría el trabajo coreográfico. El camino, a su vez, fue tomado como metáfora, como un tópico generador de sentidos que se asocian a él. De este modo se vieron habilitadas diversas asociaciones que la coreógrafa quería proponer como conceptos centrales de su trabajo: el recorrido, la transformación, lo procesual, el tránsito,

el movimiento constante. A este concepto, a la vez metafórico y concreto, que indicaba un recorte en la espacialidad se le sumó el trabajo con polvo en toda la superficie a recorrer. Estos primeros elementos productores de sentido constituyeron el punto de partida para la construcción de un solo femenino.

*Los Hábiles* de Alba Virgilio se estrenó en noviembre del 2013 en el Centro Cultural de la Cooperación. Este trabajo, que luego tuvo sus revisiones y modificaciones, comenzó con el interrogante acerca de “lo danzable” en términos de qué es aquello que puede danzar un cuerpo alejado de los supuestos de belleza y funcionalidad anatómica que la danza ha sostenido tradicionalmente. Así apareció la tematización del cuerpo grotesco y del cuerpo deforme como vehículo del movimiento y cuyo primer referente teórico fueron los estudios sobre la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento realizados por Bajtin. Desde este lugar la coreógrafa comenzó a investigar características peculiares de movimiento en la búsqueda específica de crear un lenguaje kinético que caracterizara a los dos seres que convivían en su representación. Este proceso involucró, además, el trabajo en un espacio no convencional donde convergían un pasillo con puertas, un patio, una escalera, un ventanal. El foco se puso en un trabajo formal sobre el movimiento y en su condicionamiento a partir de atender a ciertas características que el espacio proponía.

Por último, *Inflexión* de Romina Bernardi y María Alejandra Marques se estrenó en mayo del 2013 en el Centro Cultural de España. Se trató de un trabajo que también puso el foco en los aspectos formales del movimiento. Las coreógrafas se centraron en producir una experiencia visual a partir de la confusión de las fronteras entre dos cuerpos, entendiendo la corporalidad como el territorio de lo mutable. Esta noción de transformación y mutabilidad guió el trabajo hacia la búsqueda de generar visualmente imágenes transitorias y efímeras, que poco después de lograr su concreción se diluían en un nuevo intento de transfiguración. La experiencia visual propuesta invitaba al espectador al libre juego de asociaciones y a construir e imaginar formas y relatos cuya lógica final era la de la constante desaparición.

#### 04.05 **DRAMATURGIA Y POLÍTICA EN/DE LA DANZA. ENTREVISTA A ANDRÉ LEPECKI**

*Cecilia Molina, María Eugenia Cadús y  
Micaela Moreno*

***Entrevistadores:** Alejandro Karasik, Laura Papa, Marina Tampini y Eugenia Cadús (UNA), y Ayelén Clavin y Micaela Moreno (Revista Segunda. Cuadernos de Danza).*

***Traducción:** Cecilia Molina, Ma. Eugenia Cadús y Micaela Moreno.*

***Colaboración:** Alberto Salamanco.*

***Edición:** Cecilia Molina, Eugenia Cadús y Micaela Moreno.*

**Entrevistadores (E):** Hola André. En primer lugar, nos gustaría que nos hablaras acerca de tu encuentro con la danza y los comienzos de tu trabajo en este arte.

**André Lepecki (AL):** Cuando tenía diecisiete o dieciocho años conocí a Vera Mantero. Yo no tenía relación con la danza, estaba estudiando antropología, tenía alguna relación con la arquitectura, y estaba muy involucrado con el jazz, iba a conciertos absolutamente todos los fines de semana durante aquellos años. Cuando la conocí, a Vera, ella estaba bailando en el ballet Gulbenkian como solista, y a través suyo entablé amistad con gente que estaba trabajando en danza. Lentamente empezamos a hacer

cosas juntos y dado que yo no podía bailar ni podía coreografiar, comencé a responder a lo que veía que estaban experimentando ella y otros coreógrafos en Lisboa, como João Fiadeiro y Francisco Camacho, y continué desarrollando trabajos con ellos, sin saber nunca qué era exactamente lo que estaba haciendo. Y de hecho ninguno sabía bien cómo nombrar lo que yo hacía con y para ellos, pero me seguían convocando. La primera vez que intentamos nombrar esta actividad, porque la palabra “dramaturgo” no estaba en nuestro horizonte en aquel momento, particularmente en relación con la danza (esto fue en el ‘85, ‘88, aproximadamente), fue en el ‘89 cuando trabajé con João Fiadeiro en una coreografía grupal que le había encargado el ballet Gulbenkian. João en ese momento comenzó a llamarme “investigador”. A él le interesaba tratar la cuestión de los afectos, yo hacía antropología porque esa es mi formación, antropología cultural, y me dijo: “André, ayudame a pensar el trabajo sugiriendo bibliografía o discutiendo ideas relacionadas a la antropología de las emociones, y a ver cómo podrían funcionar esas ideas en la coreografía”. De modo que empecé, sin saberlo, a hacer dramaturgia, en principio recopilando información relevante para la producción coreográfica y aportando mis devoluciones al proceso. Asistía a los ensayos, hablaba con los bailarines, explicaba cosas... Y entonces João tuvo que justificar mi posición ante la administración del Gulbenkian y no pudimos pensar sino en la palabra “investigador” para definir mi trabajo y mi modo de colaboración. Y el Gulbenkian respondió algo como “se puede contratar un asistente para el coreógrafo, un director de ensayos, otro bailarín, pero no se puede contratar un investigador para una producción de danza, no existe semejante figura”. Recuerdo que ambos objetamos rotundamente la respuesta, y finalmente creo que fui nombrado en el programa de mano como “investigador” pero no pudimos conseguir que mi trabajo fuera remunerado. Eso fue interesante. Y también lo fue el hecho de que coreógrafos europeos, más o menos al mismo tiempo, procedentes de diversas formaciones y países comenzaran a necesitar de esta otra figura, por fuera de las funciones normales relativas a la danza, a pesar de que la economía de producción

por ese tiempo aún no absorbía esta necesidad. Así que trabajé con João, y luego de eso trabajé en otra pieza para Vera. Y en determinado momento en ese proceso con Vera tuve esta “visión” o imagen/intuición de cómo podría verse la pieza desde el punto de vista escenográfico. Así que de nuevo, sin saber exactamente lo que estaba haciendo, creé la puesta para la pieza con objetos encontrados (fanales o candelabros, lámparas de querosene, cable). Presentamos este solo en Leuven en 1991, en el Klapstuk Festival, incluido en el Europalia 91 que fue dedicado a Portugal.

### **E: ¿Cuál era la pieza de Vera?**

**AL:** Esta pieza permaneció en el repertorio de Vera por muchos años, tal vez la sigue bailando, se titula *Perhaps she could dance first and think afterwards*, un solo de veinte minutos para una música de Thelonius Monk. En Klapstuk en 1991, donde Vera bailó este solo, conocí a Meg Stuart. Estaba estrenando su fundamental *Desfigure Study*, bailado por ella y dos bailarines portugueses, que además eran muy amigos míos y con quienes también había colaborado, Francisco Camacho y Carlota Lagido. Así que conocí a Meg, nos hicimos amigos. Meg vió la puesta que yo había hecho para Vera, le gustó y me pidió que la ayudara en su próxima producción haciendo la puesta. Lo cual hice para *No Longer Readymade* que se presentó en Tanz im August en 1993. De modo que comencé a trabajar con Meg y tuve entonces que empezar a desarrollar mi propio método de cómo ser un dramaturgo. En este proceso descubrí que lo que funcionaba para mí era asistir cada día al ensayo y estar tantas horas como fuera posible, igual que los bailarines y seguir el proceso cada día en pos de capturar las intensidades, lo intangible afectivo, la atmósfera inicial, pero también las intenciones, lo que pide “la obra por venir”, fuerzas que muchas veces no son del todo explícitas y necesitan ser rastreadas. Fue con los trabajos de Meg que se hizo cada vez más claro para mí de qué se trataba ser un dramaturgo, particularmente por cómo trabajaba con el grupo en esa época. Para *No Longer Readymade* el proceso fue bastante largo, casi dos años,

con una presentación titulada *Sketches for radymade* en Nueva York en 1992 como primer boceto extenso de la pieza. Éramos un grupo de tres bailarines, el compositor Hahn Rowe y el diseñador de iluminación Michale Hulls. Meg también bailaba y la inquietud principal tenía que ver con cómo organizar la enorme cantidad de material producido que muchas veces ella no podía ver desde afuera. Había mucho del tipo de estrategia de Pina Bausch, improvisación de los bailarines alrededor de una pregunta, tarea o imagen durante no sé cuántas horas, siempre con una videocámara prendida, yo mirando, tomando notas, ordenando las grabaciones. Después de los ensayos me reunía con Meg y repasábamos el material detalladamente. También la ayudaba a pensar la organización, la lógica total de la composición, la puesta, las luces, el sonido, los pasos, vestuarios, conceptos, ideas, todo. Pero aunque esta operación de hacer dramaturgia estaba sucediendo de una manera mucho más clara y metódica, mi función aún no tenía un nombre oficial, así que Meg me llamó “ojo estético”. Realmente no sé qué era el “ojo estético”, solíamos reírnos de eso, porque el trabajo no era solamente sobre la estética y claramente tampoco sólo sobre el ojo, sino que implicaba involucrarse a pleno con el proceso de producción, lo que incluía también pensar cómo hacerlo accesible a la audiencia a través de la escritura de notas para el programa, o eligiendo cuidadosamente las palabras para las gacetillas de prensa, etc. Entonces cuando estábamos por justificar mi posición en la compañía, Bruno Verbergt, que era el director del Klapstuk Festival en aquel momento y por lo tanto uno de los productores de la pieza, dijo “¡Oh! Sos un dramaturgo” y todos estábamos tan felices con este verdadero acto performativo de habla, incluyéndome, porque al fin pude encontrar un nombre para mi rol hasta entonces inencontrable. Así que esta es la historia de cómo llegué a este nombre, “dramaturgo”. Y esto coincidió más o menos con una excelente publicación de *Theaterschrift* (que era un increíble periódico de artes performáticas editado por un consorcio, una red de teatros europeos que incluía al Kaaitheater en Bruselas, el Hebbel en Berlín y algunos otros) sobre el tópico de la dramaturgia. Esto fue publicado

en 1993 o 1994, no estoy seguro en este momento, pero era un número doble titulado *On dramaturgy* que reunía algunos de los mejores dramaturgos que trabajaban en aquel momento. Una de ellos era Marianne van Kerkhoven<sup>29</sup> que trabajó a fines de los años ochenta y principios de los noventa con Rosas<sup>30</sup> y creo que también con Wim Vandekeybus, no estoy tan seguro. Pero este número de *Theaterschrift* ofrecía una articulación de cómo el teatro post-dramático (¡el término apareció después, pero los trabajos ya estaban ahí!) y la coreografía experimental podrían trabajar con “la tarea del dramaturgo” (que no es exactamente isomórfica con la noción más literaria de “dramaturgia”), y eso fue de gran ayuda para mí. Como dije antes, la dramaturgia pide un modo muy particular de aproximación al trabajo, y para mí ese modo consiste en una “proximidad crítica” en lugar de una distancia crítica. Requiere que el dramaturgo siga de cerca el proceso, se mantenga al día y trate de extraer de allí potencialidades que los bailarines o el coreógrafo podrían no registrar conscientemente, y funcione como una especie de traductor multifacético, o trans-creador, para usar una expresión del semiólogo brasileño Haroldo de Campos. En definitiva, comprendí que ser dramaturgo es estar buscando el delicado equilibrio de trabajar no para un autor sino siempre para “la obra por venir”, sabiendo que eso en lo que estás trabajando aún no sabe lo que quiere ser. En danza, al no haber un texto previo, todo está cambiando constantemente y es necesario seguir la pista de la consistencia conceptual de manera que no se disipe en mucho caos ni tampoco en muchos clichés. Trabajé con Meg desde el ‘92 hasta el ‘98 en varias producciones, en algunos casos me dijo “no necesito un dramaturgo”, algo que también es importante saber: cuándo es necesario y cuándo no. En cualquier caso, independientemente de que haya un dramaturgo, siempre habrá dramaturgia. La pregunta es a quién necesitas tener con vos para hacer lugar a la dramaturgia.

Cuando fui contratado por la NYU (Universidad de Nueva York) como profesor de Estudios de *Performance*, esto fue a finales de 2000, Diana Taylor, quien presidía el departamento, me solicitó dictar un curso de dramaturgia. Tuve que pensar mucho en

[29]

El artículo al que se refiere se titula “Looking without pencil in the hand”, escrito por Marianne Van Kerkhoven, publicado en *Theaterschrift*, 1994, números 5-6: *On dramaturgy*. Pueden leerlo en el siguiente link: <http://sarma.be/docs/2858> [N. del E.]

[30]

Rosas Danst Rosas, compañía de la coreógrafa belga Anne Teresa de Keersmaecker [N. del E.]

cómo podía enseñar dramaturgia, ya que, como creía entonces, así como ahora, que la dramaturgia es principalmente una apertura al no saber (es decir, para muchos, ¡lo contrario de eso que se busca al ir a una máquina de conocimiento como la universidad!), y es algo que debe tener lugar en el proceso (y por lo tanto siempre ¡más allá de “las horas de trabajo!”). Lo que hice fue crear un seminario con un máximo de doce estudiantes donde todos tenían que estar asignados a una producción, preferiblemente fuera de la universidad. La idea era probar el concepto y la práctica de la dramaturgia en un campo expandido. Así que los estudiantes serían asignados a “producciones” que no necesitaban ser teatro y danza, sino que podrían ser por ejemplo, arquitectura, cine, instalación en museo, etc. Un estudiante trabajó con Vito Aconci en su estudio de arquitectura, otro con Walid Raad más en las artes visuales, realmente llevando al límite la idea de dramaturgia. Y luego, todas las semanas, nos reuníamos todos, los estudiantes/dramaturgos y yo, y leíamos algunos textos teóricos que creo que son importantes para aumentar la capacidad de ser receptivos a una obra, de ser receptivos al delicado despliegue del proceso de hacer un trabajo. Leímos a Roland Barthes, Walter Benjamin, Hal Foster, Peggy Phelan, Heidi Gilpin, y también otros autores relevantes para entender el arte contemporáneo. Fue un modo bastante productivo e interesante de abordar la dramaturgia como una tarea entre la composición y la investigación.

Lo que creo que es interesante es cómo la función “autor” en la coreografía en el noventa o quizás un poco antes, con Pina Bausch, tuvo que dividirse necesariamente en varias figuras. Así que hay una situación en la que la función “autor” ya no pertenece necesariamente a una sola presencia sino que está dividida en varias: el dramaturgo, el autor, el director, el coreógrafo, los bailarines. Y lo interesante es que en las tensiones que surgen a través de esta ruptura del autor como figura única, que domina la obra en todos sus detalles, y la llegada de la proximidad implícita en la tarea del dramaturgo, lo que sucede en estas conversaciones profundas, es que el dramaturgo también aparece como cómplice: él o ella es un aliado para convencer por la vía diplomática que

eso que hay que hacer para el trabajo está bien. Porque a pesar de que los colaboradores, los bailarines, los compositores, los escenógrafos son gente maravillosa, todo el mundo está siempre lleno de resistencias; es agotador, cuando alguien no confía en el experimento, o no entiende el trabajo... Y puesto que en este tipo de composición basado en procesos, un montón de voces están en el juego, la cuestión de quién es el “que sabe” (quién es el que sabe de qué se trata el trabajo o cómo hacer que ocurra) se convierte en una realidad esencial, porque a veces el coreógrafo no sabe, a veces el bailarín no sabe, a veces no se sabe cómo resolver una escena, o momento, o desbloquear un proceso trabado. Y hay momentos muy humanos en los que todo se derrumba, todo el mundo se desespera, se enoja: “¡Vos sos el dramaturgo, decí qué hacer!” (risas). Y el dramaturgo tampoco sabe, pero él o ella tiene que lograr que para todo el mundo esté bien “no saber”, recordando a todos la trayectoria común e indicando, en la medida de lo posible, las posibilidades y potencialidades inherentes a lo que se ha hecho e investigado, y lo que se ha ensayado hasta ahora. No hay metodología excepto la construcción de cualquier instrumento que sea necesario para esa pieza en particular. Algunas piezas requieren un trabajo teórico o lingüístico; otras son más visuales y de eso se trata la obra, de la composición visual; otros tienen mucho que ver con lo que está pasando en la dinámica del grupo. Es una tarea muy interesante y en este ensayo en *Theaterschrift* Marianne van Kerkhoven escribe algo en ese sentido (estoy parafraseando, ya que no tengo el ensayo en la mano): la única cosa que necesitás saber cuando estás en el rol de dramaturgo -y esto es para ella lo que califica para trabajar como tal- es que vas a hacer todo lo que se te pida y más, que vas a trabajar como un loco, que vas a sufrir con el coreógrafo, que vas a ser también una especie de trabajador de emergencias, que vas a tener que investigar, que vas a hacer lo que tengas que hacer y después de todo esto, también debés saber que “¡no va a estar tu foto en el programa!” (risas). Encima de todo eso hay un comportamiento típico en las conferencias de teatro, la “paliza” a la dramaturgia, puesto que a algunas personas les encanta decir que sólo los malos directores o malos coreógrafos

necesitan dramaturgos, etc. Con el tiempo dejé de hacerlo y me dediqué a la enseñanza, porque era demasiado exigente.

Más tarde empecé a leer a Gilles Deleuze, y algunos de sus conceptos me ayudaron a entender, retrospectivamente, un poco más de esta misteriosa tarea del dramaturgo, y de este extraño proyecto que es crear colectivamente algo que uno no sabe realmente lo que será, lo que querrá ser, una vez terminado. En *Francis Bacon: La Lógica de la sensación*, hay un capítulo sobre la noción de “diagrama”. Este concepto de Deleuze deriva de Cézanne y Bacon. Para Deleuze, el diagrama es un tipo de trabajo preparatorio para la pintura, que es cerebral en un nivel, tener una idea de lo que quieres pintar, pero también es gráfico en otro nivel, trazar o hacer un diagrama, pero lo que es más importante, un diagrama tiene que permanecer constantemente abierto a las interacciones físicas concretas entre la mano, el pincel y el lienzo, ya que a veces puede ser que estés pintando con una cierta intención pero hay algo que rebota, algo que patina, se escapa a la intención manipuladora, emerge salvajemente pero, en este emerger, un elemento fundamental estalla, transformando toda la direccionalidad de la obra, para mejor. Ante estos acontecimientos aleatorios, siempre hay que estar preparados para responder -con técnica, pero también con algo que tal vez es la velocidad del pensamiento. No obstante el diagrama que prepara para responder al evento inesperado, paradójicamente no lo puede anticipar -esa es la difícil tarea de la composición, ya sea en la pintura o la coreografía-. Con el agravante de que en el caso de la danza lo salvaje debe repetirse, dado que no se fija en la tela, por lo que debe ser recapturado, recordado, hecho de nuevo. Así que uno tiene que ser riguroso pero abierto a lo inesperado, que sólo existe por el diagrama, aunque no pertenece al diagrama, pero ahora que está allí debe ser abordado. Y entonces hay que tomar una decisión, ¿este elemento salvaje o extraño o inesperado pertenece o no, al plan de composición? ¿Debo borrar? ¿O debería cambiar radicalmente el esquema porque está ahí? Así que siempre estás en el borde de algo que es conceptual, pero muy físico, entre lo virtual y real, y como he dicho, se hace muy complejo para un coreógrafo hacer esto con

cinco o tres u once bailarines en el espacio de composición. Y creo que, diagramáticamente, el dramaturgo tiene que trabajar no sólo como un suplemento de la memoria y un proveedor de información, de conocimiento sobre los temas que pueden ser relevantes para las intenciones manifiestas del coreógrafo, sino también como una especie de ayudante en la precipitación de esta cosa salvaje diagramática, y su recuperación en la *performance*. Este modo de diagrama puede ocurrir incluso por escrito. Se puede ver en la obra de Allan Kaprow, por ejemplo. Cuando Kaprow en el '59 está escribiendo las partituras de *18 happenings in 6 parts*, no tiene una idea inicial clara de lo que va a hacer. Claro que tiene una voluntad fuerte, seguro que tiene un deseo de “romper” con la idea de lo escultórico en el mundo, seguro que quiere utilizar acciones, usar cuerpos, hacer algo que no pueda ser nunca aprehendido por la audiencia como un todo. Pero todas estas voluntades no están conceptualmente articuladas desde el principio, él no es en este sentido un artista conceptual en el más puro sentido de la palabra, y se puede ver que a veces está escribiendo y es el acto de la escritura que lo lleva a otra idea, se puede ver que algo impersonal se hace cargo de los campos semánticos y visuales, y cambia el impulso inicial, la mano, la pluma, el papel, una idea general y la puesta por escrito con el objetivo de la *performance* coreográfica en el futuro, todo aún dentro del mismo plano de la composición...

Esta capacidad de respuesta en el juego diagramático entre el concepto y la intuición tiene mucho que ver con la técnica, necesita técnica, requiere técnica, “ama la técnica”, pero la técnica no tiene que ser puesta al servicio de sí misma, ni al servicio de una idea inicial dominante e inmutable y aún menos al deseo narcisista de la bailarina para mostrar la técnica como dominio de la misma. Esto es lo que Vera dice muchas veces: si comenzás con una idea y terminás con la misma idea, nada pasó, no hubo descubrimiento y nada, probablemente suceda incluso cuando estés realizando la *performance* porque estarás realizando esta idea fija. Entonces la pregunta es ¿cómo es que abris la idea a la virtualidad del evento, a lo que viene a vos, como un movimiento salvaje o un

trazo extraño? Pero también se trata de la forma de actuar sobre el movimiento salvaje o lo inesperado, de cómo preservar la idea inicial. Deleuze dice “tenés que dominar la oportunidad”, tenés que recibir, estar abierto a lo que en Portugal también llamamos “azar”, pero también dominarlo, esa es la paradoja, no podés realmente dominarlo pero podés co-componer con él, recibirlo, y ver cómo opera sobre la trayectoria de la obra.

**E: ¿Cómo entendés, o utilizás la idea de “plano de inmanencia”, esta idea de plano sin profundidad? ¿Cómo usás esta idea tan abstracta de Deleuze?**

**AL:** La uso. Deleuze y Guattari la llaman plano de inmanencia o plano de “composición”. Y esta sinonimia es muy reveladora y útil para las artes. Además, ellos también llaman al plano de composición como el plano de composición del deseo. Yo pienso que es una idea muy simple de hecho, Deleuze es, en un sentido, muy simple, porque es muy cercano al funcionamiento del mundo. Por ejemplo: es común para algunas personas, empezar siempre con alguna noción definida de “cómo las cosas ‘deben’ ser”. A menudo, muchos de mis estudiantes llegan con una pregunta inquietante sobre sus propios trabajos, independientemente de lo brillante que podrían ser sus trabajos: “¿Estoy haciendo con mi *paper* (o ensayo, o tesis, o argumento, o disertación) estudios de *performance*? ¿Cómo debería ser mi *paper* (o ensayo, o tesis, o argumento, o disertación) para pertenecer a los estudios de *performance*?” Y yo pienso: deja que el *paper* (o ensayo, o tesis, o argumento, o disertación) sea lo que ‘quiera’ ser... Primero deja que llegue a su consistencia antes de prejuzgarlo y pre-formatearlo bajo alguna noción ideal de propiedad (el “tema apropiado de los estudios de *performance* es...”). Ese permitir que el *paper* o el ensayo o la coreografía sea lo que quiere ser, es lo flexible del plano de inmanencia, del plano de consistencia o de composición de ‘ese’ *paper*, de ‘esa’ *performance*, de ‘ese’ libro, de ‘esa’ coreografía. Eso es todo lo que hay que hacer. Si el *paper* o coreografía luego no se parece o se comporta como “debería”, entonces lo que se

necesita hacer es cambiar nosotros la definición misma de esas identidades o géneros. Acceder a la inmanencia, acceder al plano de consistencia del deseo (no “tu” deseo sino el deseo impersonal del proyecto, del trabajo) es difícil porque primero tenemos que dejar de lado todos los “deber ser”, todos los prejuicios. Pero tampoco es que el “deber ser” es siempre un juicio o siempre una cosa perjudicial. El plano de la inmanencia, el plano de consistencia del deseo también abre otro entendimiento del imperativo ético, otra inflexión del “debería”: a saber, el cómo es que estamos produciendo una composición que es adecuada a la situación, que no la destruye, que no la rompe. Así es como yo lo veo.

**E:** En los nuevos planos de composición en relación con el plano tradicional (en el que sigue estando basada la formación en danza), la modernidad lanzada al movimiento constante y la subjetivación del cuerpo en la formación del bailarín al someterse voluntariamente a ese modo de ser. ¿Qué sucede en esa tensión? ¿Alguna de las dos se modifica?

**AL:** Esa es la cuestión política del líder. Existe una polémica entre Rancière y los escritos de Hanna Arendt. Cuando Arendt habla acerca de cómo el evento siempre es la entrada al mundo de lo que ella llama “natalidad”, está interesada en cómo el advenimiento de este “muy improbable” sale de un ‘acto de valentía’, pero tiene que ser un acto de valentía sin un héroe, así que ella dice que el más cobarde es probablemente el más valiente, cuando toman la iniciativa de traer al mundo la acción que es más necesitada. Y ella vuelve a los griegos, a su noción de *arkhé*, que significa “el que inicia”. Luego, Rancière expresa, contra Arendt, que si uno tiene *arkhé* como el iniciador, como aquel que inicia, entonces uno tiene que recordar que en la Antigua Grecia, el *arkhé* también refería a la persona en el timón de un barco, y por lo tanto él es el comandante, el que está en la proa, el que está al frente y, por lo tanto, argumenta Rancière, si uno es quien está al frente, liderando algo, entonces todos los demás serán seguidores, y por ende la posición de Arendt es insostenible. Así que tenemos a Arendt diciendo una cosa: que la

iniciativa precipita en el mundo lo altamente improbable y por lo tanto cumple la función de la política; y por el otro lado tenemos a Rancière diciendo que si uno tiene a alguien “a la cabeza” quiere decir que todos los demás son meros seguidores de ese líder. Ok. Pero entonces... la pregunta para mí es ¿cómo podemos aclarar este dilema a través de la danza, a través de lo que los bailarines saben sobre el acto concreto de liderar y el acto concreto de seguir? ¿Cómo pueden la danza y los bailarines enseñarle algo a la filosofía política y quizás resolver este *impasse* entre la visión de Arendt y la de Rancière? Mi respuesta consiste en insistir en decir que en la danza siempre hay un líder y siempre hay quien sigue, ‘pero’ sus dinámicas no implican necesariamente inequidad. Ellos reflejan más bien los roles provisionales, siempre en flujo e intercambio entre las partes, precisamente para que esa “otra cosa” pueda venir al mundo, la danza inesperada. En un importante ensayo de Erin Manning, la filósofa deleuziana, en su libro *Relationcapes* escribe acerca de su experiencia bailando tango. Y destaca algo que todo buen bailarín sabe: que cuando ella baila tango con su amigo, siempre ambos viven momentos en los que deben crear una interacción que va más allá de mandar y obedecer, una dinámica que yo describo como “liderarseguir”. Cualquier buen bailarín sabe que una vez que uno empieza a liderar también tenés que seguir. Si no sos más que un líder no va a ser una buena danza, nada va a suceder; y si sos un buen seguidor entonces sabés que también vas a tener que liderar, para dar resistencia, peso, tomar la iniciativa así como en lo que respecta a la iniciativa del líder. Por lo tanto el bailar revela una interacción constante en la que liderar y seguir son ‘cooperaciones’ que entrecruzan diferentes agentes. Así que hay una constante y necesaria reversibilidad de las posiciones de líder y seguidor, sabiendo que cada uno de ellos debe ser responsable por tomar la iniciativa cuando sea necesario. Así que la cuestión política para la danza es cómo tomar la iniciativa sin crear un sistema de subyugación y de seguidores ciegos, en cuenta a estas co-iniciativas. Este “conocimiento de bailarín” propone un tipo diferente de articulación acerca de cómo pensar el liderazgo político en nuestros tiempos de multitudes. De cierta manera, es una comprensión esquemática de

la política. Lo que yo he llamado “coreopolítica”. En ese momento uno entra en un verdadero intercambio, trasciende su subjetividad, se entra en un plano transcendental, que es el plano de la inmanencia, y entonces uno tiene que seguir las líneas del plano y también ser conscientes de sus fallas, grietas, fisuras y agujeros. Así que este conocimiento subvierte las nociones estrictas de agencia porque si uno no es más que un “farol”, si uno no tiene la singularidad de iniciar, uno no va a traer nada inesperado a la situación, todo lo que vas a tener son “deber ser”, vas a estar completamente sin forma (el mito del bailarín como un receptáculo híper virtuoso de otra persona que lo comanda) o vas a estar completamente rígido a los “deber ser disciplinarios” (el mito del coreógrafo como voz imperial)...

**E: Es como el cambio que decías del paradigma entre lo dialéctico (una cosa-la otra-síntesis) y la posibilidad de hacer una tercera cosa.**

**AL:** Claro. Ahora esto es casi como un modelo ideal, porque a veces, a veces hay que golpear muy duro en lo real, crear un quiebre brutal sin transiciones suaves entre liderar y seguir. Esos momentos también son muy interesantes, momentos de dureza, y momentos de quiebre, por eso a mí me gusta la noción de “cuerpo sin órganos”, porque para construir un flujo de energía a veces es necesario apretar, es necesario crear este endurecimiento. ¡Suelten bailarines mientras hacen clases de ballet! ¡A veces es una buena idea!

**E: Pero también es a través de la escucha que uno sabe cuándo eso se debe hacer...**

**AL:** ¡Exacto! La apertura a lo que te llega y luego responder adecuadamente.

**E: ¿Podrías explicar un poco más el concepto de subjetividad tal como lo usaste anteriormente?**

**AL:** Es solo una forma de describir los modos de individuación colectiva. Así que, para mí la subjetividad siempre tiene que ser entendida como una formación colectiva, para que podamos encontrar formas de asegurar que no estamos condenados a ser sólo una persona atada a una identidad. La subjetividad no cae en la categoría de identidad. No hay identidad sin representación, no hay representación sin identidad. Pero si nos alejamos de este paradigma pero seguimos creyendo que las personas abogan por sus propios modos de comportamiento, sus deseos colectivos, por lo que entonces necesitamos un nombre para describir lo que se forma a través de estos movimientos y ese nombre sería “subjetividad”.

**E:** Bueno, muchas gracias por compartir tu experiencia y reflexiones.

**AL:** Gracias a ustedes.

Fotografía de Alejandro Catera y Alejandro Karasik. En la imagen, André Lepecki durante el dictado de su seminario en las Jornadas.



04.06 **SI MAÑANA TÚ Y YO NOS PERDIÉRAMOS EL UNO AL OTRO (UNA FOTOGRAFÍA DEL 11 DE SEPTIEMBRE)**

*Davide Carnevali (2010) con traducción de Albert Arribas*

**PRIMERA PUBLICACIÓN**

*Si tu i jo ens perdéssim demà l'un a l'altre*

Traducción al catalán de Albert Arribas en “(Pausa.)”, XXXIV, Barcelona, enero 2012, pp. 50 - 65

**PRIMERA PRESENTACIÓN AL PÚBLICO**

Viterbo, Spazio ProgettArte, 7 agosto 2010, Festival Quartieri dell'Arte

Dirección de Jochen Strauch

Coreografía de Beatrice Magalotti

Tanzdramtaurgie de Anna Lea Antolini

Con Beatrice Magalotti y Salvatore Langella

Producción: Festival Quartieri dell'Arte y Teatri di Vetro

**PRIMERA PRESENTACIÓN DEL SEGUNDO MONTAJE**

Sirolo, Teatro Cortesi, 2 julio 2011

Dentro del espectáculo *L'Italia s'è desta*, a partir de textos de Davide Carnevali, Stefano Massini, Giovanni Meola, Vitaliano Trevisan

Dirección: Davide Bulgarelli

Producción: Centro Studi Internazionali Franco Enriequez, Regione Marche, Comune di Sirolo y Sted

## I. ARQUETIPOS DE LA INFANCIA: LA AUSENCIA DEL PADRE

*La Mujer coge al Hombre de la mano, como una madre coge de la mano a su hijo.*

*A sus pies, una sábana.*

*Detrás de ellos, una ventana se abre por el viento.*

*Al otro lado de la ventana cae un cuerpo.*

*La Mujer pone una mano sobre los ojos del Hombre.*

*Se oye el ruido de un avión.*

*Al otro lado de la ventana cae una hoja.*

## II. TERAPIA DE GRUPO PARA AFRONTAR EL SENTIMIENTO DE PÉRDIDA

*El Hombre y la Mujer se balancean en el alféizar de la ventana. Cada vez que se asoman al exterior están a punto de caer. Debajo de ellos hay el vacío.*

**Hombre** Mi sueño recurrente es el siguiente: camino por el borde de la acera hasta que, sin una razón concreta o, mejor dicho, por una razón banal, banalísima, tropiezo y me caigo, pero cuando me caigo no me caigo a la calzada, me caigo a un precipicio que parece no terminarse nunca y, mientras caigo, pienso en la razón por la cual he tropezado, que es banal, banalísima.

**Mujer:** Mi sueño recurrente es el siguiente: estoy huyendo pero no logro correr, o mejor dicho, logro correr pero mi paso es lento, lentísimo, porque me pesan las piernas, me pesa todo el cuerpo, un viento fuerte sopla en dirección contraria, y el aire opone una enorme resistencia a mi cuerpo, una resistencia antinatural.

**Hombre** Mi mayor miedo es el siguiente: cuando estoy en un lugar situado a gran altura, y debajo de mí el suelo está

lejos, y delante de mí el espacio está libre, me da miedo caerme o, mejor dicho, no me da miedo caerme, me da miedo tirarme voluntariamente al vacío.

**Mujer** Mi mayor miedo es el siguiente: nunca me ha sabido explicar nadie cómo lo hacen los aviones para volar, yo no entiendo nada de aerodinámica, y me sigue pareciendo antinatural que el hombre pueda volar.

**Hombre** Mi mayor pesar es el siguiente: una vez fui de vacaciones a una gran ciudad llena de rascacielos y no tenía la cámara de fotos o, mejor dicho, la tenía pero se había roto. Se había caído al suelo justo después de bajarme del avión. No recuerdo casi nada de esas vacaciones. Es natural.

**Mujer** Mi mayor pesar es el siguiente: haberte perdido.

*El Hombre y la Mujer cierran la ventana.  
Hace un día de sol espléndido.*

### III. LO NATURAL Y LO ANTINATURAL

*La ventana se abre por el viento.*

*El Hombre va a cerrar la ventana.*

*El Hombre sale.*

*La ventana se vuelve a abrir.*

*Entra el Hombre y va a cerrar la ventana.*

*El Hombre sale.*

*La ventana se vuelve a abrir.*

*Entra el Hombre y va a cerrar la ventana.*

*El Hombre sale.*

*La ventana se vuelve a abrir.*

*Entra el Hombre y va a cerrar la ventana.*

*La ventana se vuelve a abrir.*

*El Hombre sale por la ventana.*

*La Mujer se asoma al alféizar de la ventana.*

*Del cielo caen objetos.*

*La Mujer empieza a tomar fotografías de los objetos que caen, por la ventana, utilizando la ventana de marco.*

*El Hombre está cansado. Le cuesta respirar.*

*El juego de la ventana puede continuar tanto como se quiera.*

#### IV. ALGUNAS LEYES DE LA AERODINÁMICA

*El Hombre y la Mujer se alternan. Escriben en los cristales de la ventana, como en una pizarra.*

- La ley de gravitación universal elaborada por Newton sostiene que dos cuerpos, respectivamente de masa  $m_1$  y  $m_2$ , se atraen con una fuerza de intensidad directamente proporcional al producto de sus masas e inversamente proporcional al cuadrado de la distancia que los separa. Dicha fuerza tiene una dirección paralela a la recta que une los baricentros de los cuerpos considerados. Así pues:

$$\vec{F}_{21} = \frac{Gm_1m_2}{|\vec{r}_2 - \vec{r}_1|^2} (\vec{r}_2 - \vec{r}_1) = \frac{Gm_1m_2}{|\vec{r}_{21}|^2} \hat{r}_{21}$$

- donde  $F_{21}$  es la fuerza con que el objeto 1 se siente atraído por el objeto 2;  $G$  es la constante de gravitación universal, que equivale aproximadamente a  $6,67 \times 10^{-11} \text{ Nm}^2 \text{ kg}^{-2}$ ;  $m_1$  y  $m_2$  son las masas de los dos cuerpos;  $r_1$  y  $r_2$  son los vectores posición de las masas.
- La ley general de la caída libre sostiene que los cuerpos, al caer verticalmente hacia la superficie terrestre, experimentan una aceleración calculable como:

$$F(r) = - \frac{Gm_g M}{r^2} \hat{r}$$

- donde  $G$  es la constante de gravitación universal;  $M$  es la masa de la Tierra;  $mg$  es la masa del objeto que experimenta la fuerza gravitatoria;  $r$  es la distancia del cuerpo respecto al centro de la Tierra.
- Pero en el vacío, es decir en ausencia de materia en un volumen de espacio, los cuerpos caen todos con la misma aceleración, independientemente de su masa.
- Una hoja y un hombre, por ejemplo, dejados caer en el mismo momento exacto desde el borde de un precipicio que descendiera en el vacío, tocarían el fondo del precipicio en el mismo momento exacto.
- No hay diferencia entre cuerpo y cuerpo.
- Es un principio muy sencillo.

*Silencio.*

- Aún así el vacío no es experimentable en la naturaleza.
- Es reproducible sólo artificialmente.
- Es algo extremadamente antinatural.

*Al otro lado de la ventana, cae una sábana.*

*Después cae una lluvia de hojas, que cubre la sábana.*

## V. LA REIFICACIÓN DEL CUERPO EN LA SOCIEDAD GLOBAL

*Oscuro sobre el Hombre. Luz sobre la Mujer.*

*Silencio.*

*Oscuro sobre la Mujer. Luz sobre el Hombre.*

*Silencio.*

*Oscuro sobre el Hombre. Luz sobre la Mujer.*  
*Silencio.*

*Oscuro sobre la Mujer. Luz sobre el Hombre.*  
*Silencio.*

*Oscuro sobre el Hombre. Luz sobre la Mujer.*  
*Silencio.*

*Oscuro sobre la Mujer. Luz sobre el Hombre.*  
*Silencio.*

*Oscuro sobre el Hombre. Luz sobre la Mujer.*  
*Silencio.*

*Oscuro sobre la Mujer. Luz sobre el Hombre.*  
*Silencio.*

*Oscuro sobre el Hombre. Luz sobre la Mujer.*  
*Silencio.*

*Oscuro sobre la Mujer. Luz sobre el Hombre.*  
*Silencio.*

*Oscuro sobre el Hombre. Luz sobre la Mujer. En el lugar de la Mujer hay una cámara de fotos.*  
*Silencio.*

*Oscuro sobre la Mujer. Luz sobre el Hombre. En el lugar del Hombre hay una fotografía.*  
*Silencio.*

*Oscuro sobre el Hombre. Luz sobre la Mujer. En el lugar de la Mujer hay una hoja.*  
*Silencio.*

*Oscuro sobre la Mujer. Luz sobre el Hombre. En el lugar del Hombre hay un avión en miniatura.*  
*Silencio.*

*Oscuro sobre el Hombre. Luz sobre la Mujer. En el lugar de la Mujer hay una lluvia de hojas.*  
*Silencio.*

*Luz también sobre el Hombre. En el lugar del Hombre está la ventana.*  
*Silencio.*

*Quedan en la luz la ventana de un lado y la lluvia de hojas del otro, alejadas entre sí.*

*El Hombre y la Mujer en cambio están en la oscuridad. Sólo se oyen sus respiraciones.*

*El juego de las sustituciones puede seguir tanto como se quiera.*

## VI. LA LIMITACIÓN DE LA IDEA DE POLÍTICA SEGÚN HANIF KUREISHI

*Dos cuerpos hacen el amor en un sótano y recrean el mundo en su totalidad.*

## VII. DEIXIS INHERENTE E INTERPRETACIÓN DE LA IMAGEN

*Hay luz alrededor de la Mujer.*

*Alejado de la Mujer, el Hombre se ha quedado en la sombra.*

**Mujer** En casa de mi madre se han conservado los retratos de familia. De pequeña me atraían las fotografías de un hombre que nunca había conocido. Yo le preguntaba a mi madre: “¿Mamá, pero este señor siempre ha vivido aquí?” Y cada vez mi madre me contaba la misma historia, la historia de cómo mi padre había construido con sus propias manos esa casa, y que mi padre era parte de esa casa, y se quedaría en esa casa por siempre jamás. La idea era bonita y la historia emocionante. Pero mi madre no entendía que cuando yo decía “aquí”, no me estaba refiriendo a esa casa. Cuando yo decía “aquí”, me estaba refiriendo a la fotografía.

*La ventana se abre por el viento.*

*Al otro lado de la ventana hace un día de sol espléndido.*

*Se oyen, cada vez más claro, ruidos de objetos cayendo del cielo.*

VIII. LA BELLEZA ES TU CABEZA<sup>31</sup>

*El Hombre y la Mujer pasan corriendo a través de la ventana. De vez en cuando se oye el ruido de un avión que pasa sobre sus cabezas. Se alternan.*

- la proporción de las formas
- la armonía de las líneas
- la profundidad de los campos
- el contraste, ese contraste
- entre primer plano y segundo plano
  
- la ausencia
- de espacio
- de tiempo
- la medida del preciso momento en que lo animado pierde el alma y adquiere otra, la medida del preciso momento en que se vuelve imposible entender si el cuerpo está vivo o no
  
- el cuerpo del sujeto
- ¿quién es?
- ¿por qué se encuentra aquí, en este momento?
- ¿qué quiere decir “aquí”?
- ¿y cuándo es “este momento”?
  
- el paso
- del mundo real
- fuera del marco
- al mundo ideal
- en su interior
  
- ¿qué permite medir la belleza de una fotografía?
  
- ¿lo que muestra
- o su voluntad de esconder?
- ¿lo que encierra en su interior

[31]  
En castellano en el original  
(N. del T.)

- o lo que excluye en su exterior?
- ¿la capacidad de hacer de una imagen el mundo en su totalidad
- o la capacidad de hacer imaginar la totalidad del mundo que no está comprendido en esa imagen?
  
- ¿qué es una fotografía al fin y al cabo
- si no la medida de una ausencia?

*La carrera se detiene cuando el Hombre tropieza y cae.*

*Sobre su cabeza pasa un avión en miniatura.*

*El Hombre se queda en el suelo.*

*La Mujer le toma una foto.*

*Cae una sábana y cubre el cuerpo del Hombre.*

## IX. LA LIMITACIÓN DE LA IDEA DE POLÍTICA SEGÚN HANIF KUREISHI (2)

*Oscuro.*

*Dos cuerpos hacen el amor en un sótano y recrean el mundo en su totalidad.*

*Luz.*

*Uno de los dos cuerpos es el de la Mujer.*

*El otro está cubierto con una sábana.*

## X. ICONOFÍLIA E INTERPRETACIÓN DE LA IMAGEN

*Alrededor del Hombre hay luz.*

*Alejada del Hombre, la Mujer se ha quedado en la sombra.*

**Hombre** De pequeño, el bolso de mi madre estaba lleno de fotografías. Fotografías de mis abuelos, de mi padre, e incluso una foto mía. Yo no entendía porqué tenía en el

bolsillo y no en la mesilla de noche todas esas fotografías. “¿Mamá, para qué quieres todas esas fotografías si siempre las tienes aquí metidas?” le preguntaba. Y ella me respondía que gracias a las fotografías no echaba de menos a las personas que quería. La mía era una foto de cuando nací, yo nunca me había visto así de pequeño antes, y no encontraba ningún parecido entre ese bebé y yo. De modo que un día le dije “Mamá, me parece que no estás echando de menos a la persona equivocada”.

*Se oye el ruido de una ventana que se abre por el viento.  
No obstante la ventana se queda cerrada.*

## XI. EL CONSUMO DE IMÁGENES EN LA SOCIEDAD GLOBAL

*Oscuro sobre una fotografía del Hombre. Luz sobre una fotografía de la Mujer.*

*Silencio.*

*Oscuro sobre una fotografía de la Mujer. Luz sobre una fotografía del Hombre.*

*Silencio.*

*Oscuro sobre una fotografía del Hombre. Luz sobre una fotografía de la Mujer.*

*Silencio.*

*Oscuro sobre una fotografía de la Mujer. Luz sobre una fotografía del Hombre.*

*Silencio.*

*Oscuro sobre una fotografía del Hombre. Luz sobre una fotografía de la Mujer.*

*Silencio.*

*Oscuro sobre una fotografía de la Mujer. Luz sobre una fotografía del Hombre.*

*Silencio.*

*Oscuro sobre una fotografía del Hombre. Luz sobre una fotografía*

*de la Mujer.*

*Silencio.*

*Oscuro sobre una fotografía de la Mujer. Luz sobre una fotografía del Hombre.*

*Silencio.*

*Oscuro sobre una fotografía del Hombre. Luz sobre una fotografía de la Mujer.*

*Silencio.*

*Oscuro sobre una fotografía de la Mujer. Luz sobre una fotografía del Hombre.*

*Silencio.*

*Oscuro sobre una fotografía del Hombre. Luz sobre la fotografía de una cámara de fotos.*

*Silencio.*

*Oscuro sobre la fotografía de una cámara de fotos. Luz sobre la fotografía de una fotografía.*

*Silencio.*

*Oscuro sobre la fotografía de una fotografía. Luz sobre la fotografía de una hoja.*

*Silencio.*

*Oscuro sobre la fotografía de una hoja. Luz sobre la fotografía de un avión en miniatura.*

*Silencio.*

*Oscuro sobre la fotografía de un avión en miniatura. Luz sobre la fotografía de una lluvia de hojas.*

*Silencio.*

*Oscuro sobre la fotografía de una lluvia de hojas. Luz sobre la fotografía de una ventana.*

*Silencio.*

*Oscuro sobre la fotografía de una ventana. Luz sobre una fotografía de la Mujer.*

*Silencio.*

*Oscuro sobre una fotografía de la Mujer. Luz sobre una fotografía del Hombre.*

*Silencio.*

*Oscuro sobre una fotografía del Hombre. Luz sobre una fotografía*

*de la Mujer.*

*Silencio.*

*Oscuro sobre una fotografía de la Mujer. Luz sobre el Hombre.*

*Silencio.*

*Oscuro sobre una fotografía de el Hombre. Luz sobre la Mujer.*

*Silencio.*

*El Hombre y la Mujer están los dos iluminados, uno al lado del otro, pero alejados entre sí.*

*El juego de las sustituciones puede seguir tanto como se quiera.*

## XII. EL FRACASO DE LA TERAPIA DE GRUPO PARA AFRONTAR EL SENTIMIENTO DE PÉRDIDA

*El Hombre y la Mujer están uno al lado del otro. Pero no se ven.*

**Mujer** Si yo te pierdo mañana  
 nuestro mundo imaginado  
 se encerrará  
 dentro del marco  
 de una fotografía,  
 cada día  
 la misma imagen,  
 cada día,  
 y día tras día  
 mi mirada consumirá  
 la imagen de ti,  
 hasta que no quede  
 ni tu cuerpo,  
 ni la imagen de tu cuerpo,  
 ni su recuerdo,  
 sino sólo la marca  
 de su ausencia.

*El Hombre y la Mujer se acercan entre sí, cada vez más, cada vez con más fuerza. Los dos cuerpos se atraen con una fuerza de intensidad directamente proporcional al producto de sus masas e inversamente proporcional al cuadrado de la distancia que los separa. Dicha fuerza tiene una dirección paralela a la línea que une los baricentros de los cuerpos deseados.*

### XIII. LA LIMITACIÓN DE LA IDEA DE POLÍTICA SEGÚN HANIF KUREISHI (3)

*Dos cuerpos hacen el amor en un sótano.*

*Luz.*

*Ninguno de los cuerpos está presente, ambos cuerpos están sólo imaginados.*

*Es el mundo en su totalidad.*

### XIV. EL MUNDO EN SU TOTALIDAD

*El Hombre y la Mujer miran sus cuerpos imaginados.*

**Mujer** Dos cuerpos hacen el amor en un sótano. Si logras imaginar los dos cuerpos uno encima del otro, uno dentro del otro, la forma en que se mueven, la forma que toman, si logras imaginarlos, si logras hacer de la imaginación una ventana al mundo, entonces has recreado el mundo en su totalidad.

**Hombre** Pero si en cambio los ves, si ves con tus propios ojos esos dos cuerpos, uno encima del otro, uno dentro del otro, si miras deliberadamente esos dos cuerpos, la forma en que se mueven, la forma que toman, si los ves, entonces el mundo que has creado se encierra en el interior del marco limitado de una sola imagen.

**Mujer** Una imagen antinatural.

**Hombre** ¿Qué permite medir la belleza de una imagen? ¿El tema que representa, o la mirada de quien observa?

**Mujer** Intenta imaginar:

**Hombre** Un hombre baja rápido los pisos de un edificio altísimo. El edificio está en llamas, por lo que el hombre tiene que usar las escaleras. Corre por las escaleras, un escalón tras otro, un piso tras otro, al otro lado de la ventana hace un día de sol espléndido. El hombre baja rápido, ya no cuenta los escalones del edificio y parece que no haya diferencia entre el punto por donde el hombre está pasando en ese momento y el punto de donde había salido. La única cosa que lo diferencia para el hombre es que un piso tras otro su paso se vuelve más lento, lentísimo, porque le pesan las piernas, le pesa todo el cuerpo. Hasta que el hombre se ve obligado a detenerse.

Sin embargo el hombre no se ha detenido porque esté cansado.

El hombre se ha detenido porque se han acabado las escaleras. Debajo de él hay un precipicio que parece no terminarse nunca. Y esa será para él, hasta el final de su vida, la imagen del fin del mundo.

El hombre da media vuelta, vuelve a subir los escalones uno a uno, lentamente, sin prisa, porque el camino de regreso siempre es más corto que el trayecto recorrido en la ida. Poco a poco vuelve a subir todos los escalones y llega al rellano de donde había salido. Abre la ventana, porque ya cuesta respirar. Al otro lado de la ventana hace un día de sol espléndido. Ahora en su bajada no pierde fuerza, sino que gana velocidad.

**Mujer** Observa esta imagen:

**Hombre** Un hombre baja rápido los pisos de un edificio en llamas. Cada vez más rápido.

*Disparos de cámara de fotos.*

## XV. PERDERSE MAÑANA EL UNO AL OTRO

*El Hombre alarga el brazo en dirección a la Mujer. La Mujer se inclina hacia el Hombre. Sus manos ahora están estiradas la una hacia la otra. Pero no logran tocarse. El Hombre y la Mujer se quedan así, de pie, poco separados el uno del otro, sin poder ni tan siquiera rozarse.*

## 05 EXPERIENCIAS

- 05.01 **Sand Table: una reseña, una performance, una experiencia**  
*María Eugenia Cadús*
- 05.02 **Festival Tanz im August 2012: una experiencia expansiva.**  
*Silvina Lizuain*
- 05.03 **Danza y “más allá”. Una crónica reflexiva-analítica sobre el Proyecto de la Ley Nacional de Danza.**  
*Paula Rodríguez*

## 05.01 **SAND TABLE: UNA RESEÑA, UNA PERFORMANCE, UNA EXPERIENCIA**

*María Eugenia Cadús*

Hace ya dos años, los días 19, 20 y 21 de julio de 2012 -tres funciones por día-, se presentaba en el Espacio Callejón, *Sand Table* de Meg Stuart<sup>32</sup> y Magalí Desbazeille<sup>33</sup>, y yo lo presenciaba. Luego, escribí para la Revista *Segunda Cuadernos de Danza*, un comentario acerca de la obra, el cual retomo en este escrito. Transcribo entonces mi comentario de ese momento:

### LO EFÍMERO DE LA DANZA, O EL MOVIMIENTO DE LA ARENA

Una obra para ser vista desde arriba. Una mesa de vidrio cubierta de arena. Vemos la imagen de una mujer recostada en este “escenario de arena” que se nos propone. Dos performers se acercan y manipulan la superficie. A veces van a dar la ilusión de manipular las imágenes también, como si fueran los dioses griegos que desde el Olimpo juegan con los mortales; otras veces juegan con la ilusión creada, componiendo y descomponiendo las imágenes de los cuerpos reflejados.

Vemos cómo estos cuerpos y sus movimientos proyectados en la arena se arman y desarman a través de la manipulación de la

[32]

Meg Stuart es una reconocida coreógrafa y bailarina norteamericana. Nacida en New Orleans, vive en Berlín y trabaja en Bruselas con su compañía *Damaged Goods*. Ha creado más de treinta obras escénicas (de danza y teatro), así como ha participado en diversos proyectos en colaboración con distintos artistas visuales, de la danza, y músicos. Para más información visitar su web: [www.damagedgoods.be](http://www.damagedgoods.be)

[33]

Magali Desbazeille es una artista plástica francesa de gran trayectoria. Sus instalaciones, performances y espectáculos han sido difundidos en Francia, Bélgica, Austria, los Países Bajos y Canadá, entre otros lugares. Trabaja con el cruce entre documental y ficción, artes visuales y artes vivas, nuevas tecnologías y artesanías. Para más información visitar su web: [www.desbazeille.fr](http://www.desbazeille.fr)

misma. Cómo aparecen o desaparecen a nuestra vista por medio del movimiento de la arena. ¿quién mueve? ¿qué se mueve? ¿dónde se origina el movimiento? ¿cómo desaparece?

Estos cuerpos cartográficos, que toman relieve a través de la ilusión creada, son cuerpos rotos y recompuestos, y por lo tanto, de movimientos fragmentados. Son cuerpos que entran y salen de la escena creando movimiento, mientras los dos performers en vivo generan movimiento a través de sus intervenciones en la arena, pudiendo hacer aparecer o desaparecer la misma.

Entonces todo se vuelve volátil como los granos de arena que vuelan por el espacio. La imagen puede desaparecer, y con ella los cuerpos y movimientos de los performers filmados. Todo se devela efímero, como el movimiento mismo. Sólo nos queda una impresión en la memoria, una experiencia vivida, una huella dibujada en la arena, capaz de transformarse o borrarse. ¿No es acaso siempre eso lo que nos deja un acto escénico? ¿No es eso parte de lo que nos maravilla? Personalmente creo que sí (Cadús, 2012).

## ¿CÓMO ESCRIBIR SOBRE UNA OBRA PRESENCIADA HACE DOS AÑOS?

Tal como relato en el comentario, *Sand Table* es una video-instalación para ser vista desde arriba. En una mesa de vidrio, cubierta por arena, diferentes imágenes de cuerpos son proyectadas. Los dos *performers* que se encuentran en la escena mueven con sus manos la arena, cambiando de lugar y forma a los cuerpos proyectados, modificando sus formas, su relieve y su tamaño. De ese modo, el video no permanece fijo, estático, sino que adquiere movimiento, muta, al igual que los cuerpos proyectados.

Esta obra, por sus características, no se puede re-ver en video y así recordar quizás su estructura, sus detalles, etcétera. Sino que más bien, sería un performance, un aquí y ahora insustituibles. Tal como dice Peggy Phelan, “La única vida del performance transcurre en el presente. El performance no se guarda, registra, documenta ni participa de manera alguna en la circulación de las representaciones:

una vez que lo hace, se convierte en otra cosa; ya no es performance (...) El performance se mantiene fiel a su propia entidad a través de la desaparición” (2011: 97). Y es por ello que recurro entonces, para escribir acerca de esta experiencia, al texto que escribí al salir de la función, el cual funcionaría como un documento de la performance, “(...) un estímulo para la memoria, un impulso para que el recuerdo se haga presente” (Phelan, 2011: 97).

Tanto esta reseña como la anterior son textos que no pretenden fijar la experiencia, cristalizarla, ni documentarla en el sentido de generar un monumento<sup>34</sup> (Le Goff, 1991). Por el contrario, intento ejercitar lo planteado por Phelan, a saber: “El acto de escribir para que algo desaparezca, más que el acto de escribir para conservarlo, debe recordarnos que la consecuencia de la desaparición es la experiencia de la subjetividad misma” (2011: 100). Es por ello que retomo lo efímero, como lo constitutivo en la danza tal como lo señalo en el comentario para la revista, pero también en la performance, e intentando recordar la experiencia vivida. Ya que, tal como escribí anteriormente, en *Sand Table* “todo se vuelve volátil como los granos de arena que vuelan por el espacio” (Cadús, 2012). Las imágenes de los cuerpos y sus movimientos filmados se desvanecen. Todo se devela efímero, como la danza misma. “Sólo nos queda una impresión en la memoria, una experiencia vivida, una huella dibujada en la arena, capaz de transformarse o borrarse”. Así como las dunas de arena, que se desplazan con el viento cambiando la geografía de un lugar.

Siguiendo lo dicho, entonces, lo primordial en una instalación/performance es esa experiencia vivida en un aquí y ahora determinados. A partir del recuerdo de ésta y evidenciando este proceso, hoy puedo volver a escribir sobre la obra de Stuart y Desbazeilles. Debido a que en ese momento, se propició explícitamente el “ser una experiencia” (Merleau-Ponty, 2002), el comunicarse interiormente con el mundo, con mi cuerpo y con los demás. Dice Merleau-Ponty:

(...) será preciso despertar la experiencia del mundo tal como se nos aparece en cuanto somos-del-mundo por nuestro cuerpo, en cuanto percibimos el mundo con nuestro cuerpo. Pero al tomar así nuevo contacto con el cuerpo y el mundo, también nos

[34]  
“La palabra monumentum está vinculada a la raíz indoeuropea men que expresa una de las funciones fundamentales de la mente (mens), la memoria (memini). (...) El monumentum es un signo del pasado. El monumento, si se remonta a los orígenes filosóficos, es todo lo que puede hacer volver al pasado, perpetuar el recuerdo (...)” (Le Goff, 1991: 227-228)



[19]



[20]

[19] [20]  
*Sand Table*. Fotografías de Chris Van der Burght

volveremos a encontrar a nosotros mismos, puesto que, si percibimos con nuestro cuerpo, el cuerpo es un yo natural y como el sujeto de la percepción (2002: 38-239).

Es por ello que en este ejercicio de reconexión con la experiencia vivida, es mi cuerpo quien guía mi escritura. El pensamiento se ha encarnado y vuelve a la palabra sólo como un medio más de comunicación. Esto lo llevo a cabo a partir de la huella dejada por la percepción, del observar esos cuerpos evanescentes, fragmentados, en movimiento, pero a la vez mediados -por una cámara- y manipulados -por el montaje, por la arena, y por los *performers* en vivo-.

En *Sand Table*, la fisicalidad de los cuerpos se hace presente, pero por su ausencia, su fragmentación, su constante modificación. Y esto produce una estructura de percepción diferente, haciéndonos a la vez, tomar consciencia de nuestra propia presencia física -*embodied*-.

El concepto de "*embodied*" lo tomo del teórico de la danza, Ramsay Burt (2014 [2006]). Si bien, él lo utiliza para hablar de las danzas del Judson Dance Theater y de Pina Bausch, en las que la fuerte presencia del cuerpo de los *performers* conducía a una experiencia encarnada; considero que el trabajo en relación con los cuerpos propuesto por *Sand Table* produciría el mismo efecto. La fisicalidad aquí se hace presente a partir de su ausencia, la materialidad del cuerpo adquiere preponderancia al mostrarse fragmentado, manipulable y ficticio. De este modo la experiencia física encarnada -*embodied*- funcionaría metonímicamente al igual que en las danzas de los años sesenta analizadas por Burt. En términos de Phelan, se evita la trascendencia metafórica a partir de la afirmación de la particularidad de la experiencia encarnada, "(...) el referente es siempre el cuerpo agonizante y relevante del performer" (Phelan *cit. in* Burt, 2014: 71), en este caso, un cuerpo al que le es negada su materialidad. Del mismo modo que dichas danzas de los sesenta, así como la escultura minimalista, acentuaban la naturaleza duracional de la recepción, en la videoinstalación/performance de Stuart y Desbazeille, la "teatralidad"<sup>35</sup> toma preponderancia y, a partir de ésta, el espectador toma consciencia de su presencia física -*embodied*-.

[35]

"En términos de Fried, éstos (los trabajos de Rainer, Paxton, Brown y Childs) eran 'teatrales' porque exigían algo en particular a la audiencia en lugar de presentar trabajos que fueran auto-suficientes completos en sí mismos estéticamente" (Burt, 2014: 73) (Trad. Susana Tambutti)

Es por ello, que he intentado en esta reseña, exponer la experiencia encarnada vivenciada en aquel “aquí” y “ahora” del 19 de julio de 2012, haciendo evidentes y reflexionando acerca de las características que harían de *Sand Table* una *performance*.

## BIBLIOGRAFÍA

- Burt, Ramsay. (2014) [2006]. “Judson Dance Theater: performative traces. Introducción. Cruces transatlánticos” (trad. Susana Tambutti) en Clavin, Ayelén y María Eugenia Cadús (Comps.) *Traducciones de Cátedra. Material Didáctico. Teoría General de la Danza*. Artes, FFyL, UBA. Ficha de cátedra inédita.
- Le Goff, Jacques. (1991). *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Merleau-Ponty, Maurice. (2002)[1945]. *Fenomenología de la percepción*. Madrid: Editora Nacional.
- Phelan, Peggy. (2011). “Ontología del performance: representación sin reproducción” en Taylor, Diana y Marcela Fuentes (Eds.), *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica.

## FUENTES HEMEROGRÁFICAS Y DOCUMENTALES

- Cadús, María Eugenia. (2012). “Lo efímero de la danza, o el movimiento de la arena” (comentario sobre la obra *Sand Table* de Meg Stuart y Magalí Desbazeille) en Revista digital *Segunda. Cuadernos de Danza* (ISSN 2250-8708) [www.cuadernosdedanza.com.ar](http://www.cuadernosdedanza.com.ar). Buenos Aires.
- Stuart, Meg y Magalí Desbazeille. (2000). *Sand Table*. Vista el día 19 de julio de 2012 en Espacio Callejón, Buenos Aires.

## FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA DE SAND TABLE

**Performance instalación:** Magali Desbazeille y Meg Stuart  
**Performers:** Heine R. Avdal y Yukiko Shinozaki  
 Eric Grondin y Varinia Canto Vila  
**Música:** Bart Aga  
**Video:** Magali Desbazeille  
**Producción:** Damaged Goods

05.02      **FESTIVAL TANZ IM AUGUST 2012:  
UNA EXPERIENCIA EXPANSIVA**

*Silvina Linzuain*

El año pasado participé en Berlín de uno de los más importantes festivales europeos de danza, el Festival Internacional *Tanz im August*. La beca de la que me hice beneficiaria y que me permitió asistir fue posible gracias al trabajo y dedicación de quienes, desde el Instituto de Investigación del Departamento de Artes del Movimiento del IUNA, organizan todos los años el “Concurso coreográfico” que tiene lugar dentro de las Jornadas de Investigación.

El festival *Tanz im August* 2012 se llevó a cabo durante las dos últimas semanas de agosto y presentó al público más de una treintena de piezas, performances, workshops, films y acontecimientos artísticos de distinta índole y origen; un universo de discursos pertenecientes al campo de las artes escénicas cuyos autores provenían de Japón, España, Estados Unidos, Bélgica, Túnez, Francia, Italia, Reino Unido, Israel, Portugal, Suecia, Camboya, Serbia, Canadá, Noruega, Grecia, Suiza, Holanda y Alemania, entre otros.

En su edición número 24, la programación del festival se vertebró alrededor de dos ejes temáticos. El primero de ellos lo constituyó la relación entre lenguaje y movimiento. De esta

manera, la palabra dicha o la escrita, con fines narrativos o libre de significado, jugaba un rol clave en muchas obras, siendo el lenguaje un impulsor o base de la creación kinética.

La segunda temática se vinculaba con la “creación de comunidades”, propuesta en la que se vislumbraba un intento de ampliar la llegada de la danza a nuevos públicos, propulsando el interés en ésta como metáfora posible desde donde comprender la realidad. *Workshops*, obras y mesas de debate abordaban el cruce de la danza con diversas problemáticas sociales, teniendo en cuenta a la agenda pública actual europea, es decir, al conjunto de temas que para una sociedad son importantes de discutir en un momento determinado. Ejemplo de ello fue *On trial together* de los serbios Ana Vujanovic y Sasa Asentic, *workshop* con performance final, la cual se constituyó como evento público que democratizaba el polo emisor-receptor y mixaba el teatro, el juego social y el *happening*. El escenario fue reapropiado y transformado en un espacio donde quienes conformábamos el público éramos los que desarrollábamos la acción a través de juegos de rol, manteniendo discusiones a partir de construcciones ficcionales, las cuales hacían eje en la relación entre lo individual y lo colectivo en diferentes sistemas políticos, en la problemática social de los marginados, de los que están fuera de la ley y de los inmigrantes ilegales, ayudándonos así a repensar quiénes y cómo son en la polis global los ciudadanos del siglo XXI.

Por otra parte, se incluyó dentro de la programación del *Tanz im August* un circuito de *performances* en distintos sitios de la ciudad titulado *X-Choreografen*. Sólo cuatro espectadores por vez eran guiados por las calles para completar un itinerario de distintas locaciones: la casa de Francia en Berlín, un antiguo bar de los años veinte, la redacción de un periódico, un negocio de discos y películas, el último piso de un edificio inteligente, un estacionamiento en un subsuelo, un edificio abandonado, una *limousine*, un restaurante. Diecisiete coreógrafos realizaron *performances* pensadas y desarrolladas específicamente para cada lugar elegido, y el recorrido en su totalidad fue planificado bajo la dramaturgia de una artista. De esta manera, el festival

proponía revalorizar el espacio urbano desde la danza, teniendo en cuenta al arte como clave desde donde repensar la historia, el presente y el futuro de la ciudad y de quienes la habitan. Que los artistas crearan específicamente para los espacios seleccionados impedía el mero traslado de obras nacidas en el escenario y adaptadas luego a espacios públicos, como muchas veces ocurre en festivales que cruzan los ejes “danza y ciudad”.

El festival puso también en circulación obras paradigmáticas de otras épocas e invitó destacadas figuras vinculadas a hitos dentro de la evolución del campo de la danza. La posibilidad de ver en escena a Deborah Hay o en pantalla grande a Mary Wigman implicaba poder acceder a aquello que ya fue visto e históricamente asentado. Este rescate del pasado en el presente permitía al público obtener algunas claves para comprender cómo ha ido configurándose el campo de la danza, hecho que resulta un paso imprescindible a la hora de intentar dilucidar su estado actual y su futuro.

Al ser “internacional”, la programación del *Tanz im August* ofertaba al público una diversidad de discursos artísticos de distinta procedencia. Sin embargo, y más allá de su origen, muchas de las propuestas se parecían bastante. La “globalización” en la danza sería una explicación posible para este fenómeno: una historia común de intercambios no igualitarios intervenía para que esos discursos de distinta procedencia tuvieran muchos más puntos en común que divergencias, ya que sus autores construían abrevando en un mismo magma de saberes y prácticas, en un sustrato legitimado y hegemónico, es decir, propio de quienes -por tener los medios para hacerlo- pudieron difundir con mayor alcance sus producciones culturales dentro del campo de las artes del movimiento. Ese magma parece constituir una referencia casi ineludible para quienes intentan construir (o de-construir) hoy en la escena de la danza.

La kinesis, los recursos formales, las temáticas, eran puntos en común en las obras del *Tanz im August*. Sin embargo, en algunas piezas algo resistía a la globalización, al magma común y a los intercambios desiguales, algo las hacía diferentes, y ese algo

eran los cuerpos de los intérpretes y sus saberes. Los cuerpos nos hablan de geografías y de modos de vivir, de condicionamientos biográficos y culturales, los cuales son a su vez sus posibilidades creativas. De esta manera, sólo desde esta territorialidad determinada, desde este polo “local”, que resiste con más o menos visibilidades, encontramos que algunas danzas se distinguen y se vuelven irreductibles a las fuerzas de la globalización.

Presenciar una danza única e irrepetible se hizo posible en el programa *Gnosis* (conformado por dos obras) que el reconocido coreógrafo y bailarín Akram Khan presentó en el festival. Nacido en Londres dentro de una familia de origen bengalí, Khan se formó dentro del Kathak (danza tradicional de la India) así como en danza contemporánea occidental. Confluyen en este artista, en su cuerpo y en su modo de abordar el movimiento y la composición, dos tradiciones que se encuentran en igualdad de condiciones y que dan lugar a una dinámica red de apropiaciones y reapropiaciones de sentido. La presencia y destreza técnica de Khan y la cultura que deja entrever en escena constituyen un híbrido particular y es ese territorio o lugar, ese polo “local” que lo distinguen dentro de la escena globalizada actual. Este constituye un ejemplo paradójico y paradigmático, ya que Khan y su obra se hallan inscriptos dentro de la historia de colonización y expansión del imperio inglés en Oriente.

Luego de ver las propuestas que ofreció el *Tanz im August 2012*, y para concluir, considero que la Argentina podría haber estado incluida dentro de la programación. Existe en nuestro país un excelente nivel técnico y de creatividad y a veces sólo nos faltan medios e impulsión para lograr mayor circulación. Participar en igualdad de condiciones en este tipo de eventos de intercambio artístico está limitado por las características del campo. Acceder a esa participación igualitaria lo modificaría en múltiples sentidos. Por esta razón, el hecho de estar presentes allí, al menos como becarios es no sólo una experiencia expansiva para quienes tuvimos el privilegio de vivenciarlo sino una manera de comenzar a establecer puentes hacia nuevas realidades para las artes del movimiento.

El Festival Internacional Tanz im August 2012 se desarrolló del 10 al 25 de agosto en Berlín, Alemania.

## PROGRAMACIÓN

*Mirror and music.* Saburo Teshigawara/KARAS  
*Zombie aporia.* Daniel Linehan  
*In progress.* Kat Válastur  
P.A.R.T.S. 1  
*Kharbga - power games.* Chatha  
*Clean room – folge.* Juan Domínguez  
*Passo.*Ambra Senatore  
*Kharbga - power games.* Chatha  
P.A.R.T.S. 2  
*Doppelabend.* Gruwez / Meir  
*Cheap lecture & the cow piece.* Jonathan Burrows & Matteo Fargion  
*Them.* Cochrane/Cooper/Houston-Jones  
*Drugs kept me alive.* Jan Fabre/Antony Rizzi  
*A coming community.* Ampe/Garrido/Heisig/Lucas  
*Constructing resilience.* Ehud Darash  
*This is not a love story.* Gunilla Heilborn  
*Cracks.* Arco Renz & Kobalt Works/Amrita Performing Arts  
*Ship of fools.* Niv Sheinfeld/Oren Laor  
*Snakeskins.*Par B.L.eux/Benoît Lachambre (75 Min.)  
*On trial together.*Ana Vujanovic & Sasa Asentic  
*In progress.*Begüm Erciyas  
*A gesture that is nothing but a threat.*Sofia Dias & Vítor Roriz  
*(M)imosa.*Bengolea/Ghaignaud/Harrell/Freitas  
*Gnosis.* Akram Khan  
*In progress.* Jacques Poulin-Denis  
*Corps de walk.* Carte Blanche/Sharon Eyal & Gai Behar  
*No time to fly.* Deborah Hay  
*In progress.* Emma Murray  
*Grind.* Jefta Van Dinther, David Kiers, Minna Tiikkainen  
*X - Choreografen*

## Berliner TanzFilmNacht

- Afternoon of the chimeras.* Film von Daniel Conrad  
*A boy inside the boy.* Film von Saburo Teshigawara  
*Im paternoster.* Film von Daniel Conrad  
*Le sacre du printemps.* Ballett von Pina Bausch  
*Le sacre du printemps.* Film von Oliver Herrmann  
*Lin hwai-min – wanderer zwischen den welten.* Film von Jean Christophe Blavier  
*Mary wigman - die seele des tanzes.* Film von Christof Debler und Norbert Buse  
*Rosas danst rosas.* Film von Thierry De Mey  
*Saburo teshigawara - dancing the invisible.* Dokumentation von Elisabeth Coronel  
*Shall we dance (tanz mit mir).* Filmmusical mit Fred Astaire und Ginger Rogers  
*Subways: 5 variations on a theme by rilke (der panther).* Film von Daniel Conrad  
*Tanz und ekstase: alain platels vsprs.* Film von Sophie Fiennes  
*Red shoes.* Film von Micah Meisner  
*Tanzträume.* Jugendliche tanzen Kontakthof - Ein Stück von Pina Bausch

Más información sobre el festival en  
<http://www.tanzimaugust.de>

05.03 **DANZA Y “MÁS ALLÁ”** <sup>36</sup>  
**UNA CRÓNICA REFLEXIVA-ANALÍTICA SOBRE EL  
PROYECTO DE LA LEY NACIONAL DE DANZA** <sup>37</sup>

*Paula Rodríguez*

“No bien deseo, estoy pidiendo ser tenido en cuenta. No estoy meramente aquí y ahora, encerrado en la cosidad. Soy para otro sitio y para otra cosa. Pido que se tome en cuenta mi actividad negadora en la medida en que persigo algo distinto que la vida; en la medida en que combato por la creación de un mundo humano, que es un mundo de reconocimientos recíprocos. Debo recordarme constantemente que el verdadero salto consiste en introducir invención en la existencia. En el mundo que viajo estoy incesantemente creándome. Y es yendo más allá de las hipótesis

históricas e instrumentales que iniciaré mi ciclo de libertad”

(Goethe cit. en Bhabha, 2002: 25)

Para la presente publicación, me es encomendado prestar calidad de análisis a algún aspecto del valor del proyecto de la Ley Nacional de Danza -a partir de ahora referida como LND-, en cuanto instrumento de legitimación y regulación de la actividad profesional de este sector en la sociedad y la política de nuestro país. Me mantendré en la frontera de observación de la significativa relevancia del proceso socio-histórico-cultural que providencia este gesto de cultura política proveniente de la sociedad civil.

[36]

“El ‘más allá’ no es ni un nuevo horizonte ni un dejar atrás el pasado... Comienzos y finales pueden ser los mitos de sustento de los años intermedios; pero en el fin de siècle nos encontramos en el momento de tránsito donde el espacio y el tiempo se cruzan para producir figuras complejas de diferencia e identidad, pasado y presente, adentro y afuera, inclusión y exclusión. Pues en el más allá reina un sentimiento de desorientación, una perturbación de la dirección: se trata de un movimiento exploratorio, incesante, que expresa tan bien la palabra francesa *au-delà*: aquí y allí, en todos lados, *fort/da*, de acá para allá, adelante y atrás. (...) ‘Más allá’ significa distancia espacial, marca un avance, promete el futuro; pero nuestras insinuaciones de exceder la barrera o el límite (el acto mismo de ir más allá) son incognoscibles,

La hipótesis conjetural de base de este artículo radica -contextualizada en un abordaje sociológico de la cultura- en la observación de que para la amplia población argentina que define su identidad laboral y profesional dentro de este sector socio-artístico-cultural, la danza es considerada políticamente, y se comporta como, una minoría social y cultural excluida del sistema de representación pública y del oficio ciudadano. En este sentido, aporta Homi Bhabha:

Las diferencias sociales no son dadas simplemente a la experiencia mediante una tradición cultural ya autenticada; son los signos de la emergencia de la comunidad vista como un proyecto (a la vez una visión y una construcción) que nos lleva “más allá” de nosotros mismos para volver, en un espíritu de revisión y reconstrucción a las condiciones políticas del presente. (...) El imaginario de la distancia espacial (vivir de algún modo más allá de la frontera de nuestros tiempos) pone de relieve las diferencias temporales y sociales que interrumpen nuestro sentimiento colusorio de la contemporaneidad cultural. El presente ya no puede ser visto simplemente como un quiebre o un puente entre el pasado y el futuro, o como una presencia sincrónica: nuestra autopresencia directa, nuestra imagen pública, se revela en sus discontinuidades, sus desigualdades, sus minorías (2002: 19-20).

irrepresentables, sin retorno ‘al presente’ que, en el proceso mismo de la repetición, queda dislocado y desplazado” (Bhabha, 2002: 17-20)

(37)

Las gestoras y redactoras del proyecto de la LND, -me limito a considerar en este artículo sólo a las personas que han estado presentes durante todo el proceso de gestación y redacción del proyecto- e integrantes fundadoras del Grupo Independiente por la Ley Nacional de Danza son: Mg. María Noel Sbodio, Lic. Mariela Ruggeri y Mtra. Eugenia Schwartzman.

La comunidad de la Danza -y en este sentido tanto la esfera oficial como la no oficial- comparte condiciones de filiación y antagonismo con las minorías de excluidos o marginados sociales. Para sustentar esta analogía que considero ilustrativa y eficaz describo sintéticamente algunas características relativas, fácilmente observables: en mi opinión, desde dentro de la comunidad ha existido históricamente escasa tolerancia a concebir, con toda consciencia, la diversidad de expresiones artísticas y las singularidades territoriales de agenciamiento; existe una marcada tendencia a definir conceptualmente el todo por una parte -ignorando el resto de los fenómenos y manifestaciones de incumbencia para el sector-, y performativamente estas tensiones se traducen en reflexiones y

actitudes personales e institucionales que abogan por la asignación de razones y poderes para sí —como singularidades o campos de fuerza irreconciliables— en vez de gestar la afirmación del sector en su magnitud con significación y *performance* solidaria de colectivo, comprendiendo las similitudes y las diferencias artísticas y territoriales como un valor positivo de segmentación en contexto de comprensión y análisis crítico constructivo de la complejísima y diversa producción humana en el arte. Del lado de la concepción política pública del gobierno nacional, el sector Danza observa una comprensión reduccionista, una atención básica y reducida a los fenómenos institucionales característicos de la mitad del siglo XX en que el escenario de la danza oficial nacional fue configurado según la modelización europea de burocracias de teatros y organismos nacionales. El sistema de subsidios para el arte y la cultura —incluida la danza— de parte de organismos nacionales, atiende su misión de legitimar y promocionar la actividad —con escasa asignación de recursos humanos y presupuestarios—, pero hoy se hace indispensable destinar nuevos marcos de comprensión y gestión pública que, sin desestimar lo logrado ya por los programas y políticas públicas culturales, den cuenta del presente de desarrollo social y económico de la esfera profesional en la Danza como un fenómeno social sistémico en condiciones de salir del círculo vicioso de la excepción y la exclusión, y de generar un plan marco normativo general para la actividad profesional del sector Danza. Es en este sentido que para este artículo prefiero enfocar la radicalidad teórico-filosófica de pensar el presente de este sector a la luz de los estudios culturales que propone Homi habha en su libro *El lugar de la Cultura*. Aquí expone que:

(...) habitar “en el más allá” es también (...) ser parte de un tiempo revisionista, un regreso al presente para redescubrir nuestra contemporaneidad cultural; reinscribir nuestra comunalidad humana e histórica; tocar el futuro por el lado de acá. En ese sentido, entonces, el espacio intermedio “más allá” se vuelve un espacio de intervención en el aquí y ahora (2002: 20).

[38]

“En la acepción actual, pues, a diferencia de la noción hegeliana-marxiana, la sociedad civil se contrapone tanto al Estado (dicho en términos más amplios, al sistema político-administrativo), como al mercado, entendido este último como el conjunto articulado de “actos de competencia e intercambio” controlados por el medio dinero y regulados por un régimen de propiedad, que cumple la función de “asignar recursos y preferencias” según el principio de utilidad” (Camou, 2001: 22, 24-25).

En este sentido, el Proyecto de la LND emerge como deseo y necesidad de la comunidad de la danza independiente a fines de los años '90 y busca cristalizarse a comienzos de siglo XXI.

Este proceso histórico, de aproximadamente quince años hasta la presentación del proyecto de la LND el 3 de septiembre de 2012 a la primera cámara legislativa, fue transitado por diversos artistas que espontáneamente, u organizados temporalmente siguiendo algunos logros parciales, actuaron como gestores culturales en defensa de la observación de sus derechos constitucionales. Esta acción de gestión intensa se vio menguada por el propio desgaste de una actividad extenuante que no produjo agenda ni reconocimiento en el interés político de los estratos gubernamentales nacionales interpelados, ni acompañamiento masivo en la sociedad civil representativa de la comunidad de la danza.

Dada la perseverante indiferencia política de los gobiernos nacionales respecto a incorporar los temas neurálgicos del sector Danza a la agenda gubernamental, como un campo complejo particularizable de dimensiones sociales necesarias de observar, revisar y comprender en profundidad, el proyecto de la LND queda diferido a la esfera de deseo de la sociedad civil, enajenada de poder político gubernamental, desconsiderada su identificación específica con los servicios artísticos, culturales y sociales que presta a la sociedad, y condenada a la marginalidad de su trayecto profesional en tanto agente social con pleno derecho a la ciudadanía nacional. “Una vez más, es el espacio de intervención emergente en los intersticios culturales lo que introduce la invención creativa en la existencia” (Bhabha, 2002: 25).

Habitados a la dinámica del Estado Benefactor, los sujetos sociales relegan por defecto la responsabilidad de construcción de la sociedad civil<sup>38</sup> a los gobiernos oficiales, y los políticos relegan este tema de agenda pública -de incumbencia posible de señalar como capital a los marcos de desarrollo socio-económico por la vía de la cultura<sup>39</sup>- a la orbe de la “molestia” o de la “propiedad” con una dinámica perturbada que reduce la noción de cultura política a una pobreza, ignorancia e impotencia extremas. Ambos, la sociedad civil y el Estado, pugnan por reconocimientos para sí, que si bien

[39]

El Estado reaparece en este nuevo contexto político como un actor imprescindible para promover e impulsar los cambios. Se requiere para ello un rediseño integral. El mandato emergente va en la dirección de un Estado activo, asociado estrechamente con la sociedad civil, potenciador de la acción productiva de las pequeñas y medianas empresas, fuertemente centrado en lo social, descentralizado, transparente, sujeto al control social, de alta eficiencia gerencial, y apoyado en un servicio civil profesionalizado basado en el mérito. Asimismo se aspira que sea un Estado abierto a la participación ciudadana. (Kliksberg, 2010).

son necesarios a la comprensión de alguna fracción del espacio y el tiempo contemporáneos ligados al acontecer del sector Danza, no son condición suficiente para pensar con consciencia cívica, gestionar con organicidad política, y vivir “más allá” en el Siglo XXI.

## LA LND COMO UTOPIÍA

“Se trata de penetrar con una mirada semiótica el ingrediente utópico existente en cualquier proyecto-construcción intelectual-, dado que como tal -por más que esté sustentado sobre una base racional- contiene un comportamiento no racional de eventualidad propia de todo tender... Historizar, narrativizar, utopizar, son actividades tan propias del hombre como verificar, experimentar, progresar”  
(Capomassi *et al.*, 1988: 3)

Sabemos hoy que el acento de las políticas públicas culturales está enfocado, casi con exclusividad, a dar visibilidad a los gobiernos a través de emprendimientos públicos y privados, promocionar la actividad desde el sistema de subsidios y garantizar el acceso a la cultura. Entonces, muchos de nosotros dentro de la comunidad, deseamos extender y profundizar el análisis y la revisión de nuestra cultura política de parte de gobernantes y gobernados, sobre una superficie de comportamiento capaz de trascender el tono de denuncia, prepotencia, y ataque. El descreimiento, la resignación resentida y la maniquea búsqueda de conquista del poder por la imposición de las razones interesadas en sostener un *statu-quo* generalizado -que no ve, no se sensibiliza, no se responsabiliza y no piensa ni gestiona en calidad constructiva hacia el bien común mayor y el desarrollo- suelen ser algunas condiciones del escenario natural donde se aletargan las potencialidades de gestión que pueden vislumbrarse proactivas hacia el fortalecimiento del sector Danza.

¿Quién debería, cómo y cuándo ocuparse de la reflexión y el análisis del estado actual de cosas en las que no hay reconocimiento del artista<sup>40</sup> y/o el profesional de la danza como sujeto de

[40]

En el Art. I de las Definiciones previstas en la Ley 24.269 queda expreso: "1. Se entiende por 'artista' toda persona que crea o que participa por su interpretación en la creación o la recreación de obras de arte, que considera su creación artística como un elemento esencial de su vida, que contribuye así a desarrollar el arte y la cultura, y que es reconocida o pide que se la reconozca como artista, haya entrado o no en una relación de trabajo u otra forma de asociación // 2. La palabra 'condición' designa, por una parte, la posición que en el plano moral se reconoce en la sociedad a los artistas antes definidos, sobre la base de la importancia atribuida a la función que habrán de desempeñar y, por otra parte, el reconocimiento de las libertades y los derechos, incluidos los derechos morales, económicos y sociales,

derecho fuera del marco de la estabilidad laboral y de la pertenencia al aparato estatal? ¿Cómo pensarlo en términos de inclusión, si no está considerada la profesión como generadora de identidad y dignidad social? ¿Cómo, desde dónde y con quiénes insistir en la virtud de adentrarse en el estudio de planteos de modelos de gobernabilidad desde una cultura política que pueda pensarse a sí misma más acá y allá de la inmediatez de la búsqueda de beneficios, limosnas, fama y poder? ¿Cómo hacer, desde dónde, con quiénes, para contrastar con validez empírica estas realidades con las concepciones de economía de la cultura y economía creativa que aparecen en el escenario mundial como la base de consolidación de las nuevas sociedades?<sup>41</sup>

El Proyecto de la LND viene a ubicarse en los intersticios<sup>42</sup> de un programa político público para el que el agenciamiento profesional de la actividad artística pública no oficial -o independiente- se relega al plano de la anécdota funcional y fuera del sistema de construcción de ciudadanía como factor de desarrollo socio-económico-cultural. Brota desde esas carencias impuestas por defecto a la actividad y a los sujetos sociales protagonistas de su desarrollo, para diseñarse en el umbral de una noción de cultura política que sostiene la preocupación y el deseo tendientes hacia la inclusión social y la dignidad profesional en un saludable gesto político de proteccionismo cívico y alineación con instrumentos jurídicos constitucionales vigentes como la Ley 24.269 que refrenda la Recomendación Relativa a la Condición del Artista (UNESCO, 1980) en la Constitución Nacional a partir de 1994.

De parte de las responsables y creadoras del proyecto de la LND y el Grupo Independiente por la LND –Mariela Ruggeri, Eugenia Schvarztman y María Noel Sbodío- este gesto de decisión de construcción y contribución a la cultura política<sup>43</sup> nacional no está exento de la conciencia de que se trata de aventurarse en un esquema gubernamental en transición no obvia, por lo que las contradicciones y tensiones en las interpretaciones de los conceptos de gobernabilidad institucional necesitan debatirse, revisarse y reconfigurarse en el seno de su misma problemática. En este sentido sigue a Ana Wortman en su reflexión sobre la acción

en especial en materia de ingresos y de seguridad social de que los artistas deben gozar.” (Ley 24.269 de la Constitución Nacional Argentina sancionada en el año 1993 en aprobación de la recomendación relativa a la Condición del Artista (Unesco, 1980).

(41)

Cabe mencionar aquí que al momento de la publicación del presente artículo he trabajado desde la mesa coordinadora del MLND en el proyecto de creación del Foro Argentino de Danza a presentarse en abril de 2015.

(42)

“Es en la emergencia de los intersticios (el solapamiento y el desplazamiento de los dominios de la diferencia) donde se negocian las experiencias intersubjetivas y colectivas de nacionalidad, interés comunitario o valor cultural. ¿Cómo se forman sujetos ‘entre-medio’ o en

político-cultural donde quedan expuestas las brechas de sentido en las que se plantea hoy el estudio de la LND:

Ya no tiene sentido pensar las políticas culturales en relación al Estado nación, ya que, como se afirma, no existen más las identidades nacionales. (...) En ese sentido me parece importante pensar la acción cultural en la perspectiva de generar un espacio público en términos que incluyan las transformaciones de la cultura contemporánea. Esto no significa abandonar el ideal habermasiano en cuanto a la preocupación por una esfera pública discursiva fundada en un paradigma letrado, pero este deberá convivir con la perspectiva de un espacio público figural, permeado por las nuevas formas estéticas y las nuevas narrativas contemporáneas. Neoliberalismo, posmodernismo, nuevas subjetividades, nuevos estilos de vida, forman parte del desafío de la acción cultural. Pensar las políticas culturales no supone adoptar un sentido nostálgico en relación a la existencia del Estado de bienestar. Reconocemos la necesidad de la intervención en el plano de la desigualdad. En la sociedad capitalista, el Estado, dicho en términos clásicos, tiene esa función. Sin embargo, debemos reflexionar en torno a las características del escenario social y cultural actual, que no es el mismo de los ochenta. También el sujeto, productor y consumidor de la cultura, ha sido radicalmente transformado (2005: 10).

Creo que, a la luz de la experiencia de la realidad social contemporánea inmediata es posible comprender y valorar los pronunciamientos sociales sobre el proyecto de la LND según diferentes perspectivas en el campo nocional de un concepto de utopía abordado desde las teorías semióticas de Peirce y Greimas, para las que el comportamiento del significante utopía está determinado por factores en conflicto entre sí: lo irreal y lo posible. Esta observación –cuya exégesis tomo en referencia del artículo de Capomassi (1988) sobre la utopía– opera entonces según una deixis disfórica, una deixis eufórica, y una superficie axial de comportamientos posibles al establecerse relaciones en curva de intersección de las dos deixis anteriores

el exceso de la suma de las "partes" de la diferencia... ¿Cómo llegan a ser formuladas las estrategias de representación o adquisición de poder (empowerment) entre los reclamos en competencia de comunidades donde, pese a las historias compartidas de privación y discriminación, el intercambio de valores, significados y prioridades no siempre puede ser realizado en la colaboración y el diálogo, sino que puede ser profundamente antagónico, conflictivo y hasta incommensurable?" (Bhabha, 2002: 18)

[43]

Antonio Camou en su libro *Los desafíos de la gobernabilidad*, retoma la noción de cultura política de Gabriel Almond: "1) Consiste en el conjunto de orientaciones subjetivas hacia la política en una población nacional, o en un subconjunto de la población nacional; 2) Tiene componentes

En nuestro corpus la manipulación de este conjunto de bifurcaciones posibles fluctúa sin definir su trayectoria. Cada vez que se contrasta el significante Utopía: mundo mejor, con las estrategias disponibles: lo posible y lo irreal, se neutraliza el circuito y se genera, por un proceso de retroalimentación, una situación de homeostasis en la que el juego entre lo perfecto y lo inexistente se define en un equilibrio movilizador del significante hacia una nueva dimensión (Capomassi *et al.*, 1988: 6)

Imaginando un gráfico axial, en el plano de control-superficie de lo imaginable, se podrán representar estos factores, mientras que el comportamiento de Utopía, que va de la deixis eufórica a la deixis disfórica, se lo representaría en el eje vertical. Para cada combinación de lo irreal y lo posible existe por lo menos una forma de comportamiento: se tiene una superficie de comportamiento-superficie de lo realizable, espacio del deseo (Capomassi *et al.*, 1988).

cognoscitivos, afectivos y evaluativos: incluye conocimientos y creencias sobre la realidad política, sentimientos respecto a la política y compromisos con valores políticos; 3) El contenido de la cultura política es el resultado de la socialización, educación y exposición a los medios de comunicación en la niñez y a experiencias con el desempeño gubernamental, social y económico en la etapa adulta, y 4) La cultura política afecta el desempeño y la estructura gubernamental -lo fuerza pero definitivamente no lo determina- o [sic] Las direcciones causales entre cultura, estructura y desempeño van en ambas direcciones" (Camou, 2001: 26).

El proceso de materialización y redacción del instrumento jurídico -objeto de este artículo- llevado a cabo por sólo tres representantes de la comunidad de la Danza, de modo independiente y solitario -lo repito aún a riesgo de resultar redundante-, ha tenido como consciencia productora una apreciación de equilibrio y representatividad en su preocupación tutora de un pensamiento utópico basado en la noción de la función reguladora, consensuada y realizable de la utopía. Desde este registro abarcador, proteccionista e inclusivo, la redacción de este proyecto buscó versionar lo mejor de antecedentes directos en normativas y organismos nacionales capaces de prestar analogía eficaz, dinámica, y referencia de funcionamiento institucional a este sector de las artes y la cultura dentro de los parámetros constitucionales de las políticas de gobernabilidad nacional contemporánea.

Este ha sido uno de los principales desafíos: equilibrar las especificidades de un sector no regulado, en tensión con las singularidades de los diversos modelos transicionales de gobernanza social hacia el Siglo XXI -lo desconocido o no probado-, y mantenerse dentro de los modelos institucionales de gobernabilidad consensuados hasta el momento -lo conocido o probado-.

Un equilibrio que, a mi comprensión, se sostuvo y sostiene en una genuina actividad de carácter utópico, por tanto no exenta de la conciencia de las dificultades que pueden desvirtuarla y de las sincronías constructivas que pueden regenerarla.

## EL PROYECTO DE LA LND Y SU PRESENTACIÓN EN SOCIEDAD

El Grupo Independiente por la LND, constituido fundacionalmente por las tres redactoras del proyecto, tomó responsabilidad político-gestiva sobre la presentación del documento a la Comisión de Cultura de la Cámara de Diputados en septiembre de 2012. Desde entonces, su actividad en pos de lograr el estudio y tratamiento del proyecto en la cámara fue incansable, solitaria y desgastante. El proyecto pierde estado parlamentario en septiembre de 2013, un año en el que por diversos motivos, e inicialmente no en referencia a este asunto puntual, la comunidad de la danza contemporánea comienza a movilizarse, y el Grupo Independiente por la LND comienza a ser requerido como líder de un movimiento comunitario del sector danza a nivel nacional que busca ahora solidarizarse y auto-organizarse comprometidamente con la gestión hacia el logro de la sanción de la LND como instrumento jurídico constitucional.

En la aceptación de este rol de liderazgo el Grupo Independiente por la LND asume como propia la responsabilidad política de acercar el proyecto a diversas agrupaciones nacionales para una concientización de la importancia y un mayor conocimiento de las características del mismo.

La variabilidad de las percepciones y actitudes de recepción en estos ejercicios de socialización y puesta en conocimiento público del proyecto de la LND en la comunidad deja abierto un espacio de reflexión, análisis y debate.

Es un proyecto que se sabe y se quiere perfectible, y es por eso que la persistencia de la misión autoimpuesta del Grupo Independiente por la LND buscó y busca, de modo esforzado, vehemente y transparente, un *feedback*, auténticamente

preocupado por lograr el mejor proyecto posible y superador para llegar a la instancia de estudio y reglamentación de la LND con observaciones, sugerencias y motivaciones –emanadas de la comunidad afectada por el sector principalmente- que puedan concebir en su esencia el carácter -democrático, federal, plural, constructivo y positivo- que constituye el espíritu del proyecto.

Desde esta línea argumentativa el Grupo Independiente por la LND, con vistas a reingresar el proyecto al Parlamento el 29 de abril de 2014, trabajó hacia la creación del Movimiento por la Ley Nacional de Danza y el diseño de programas y eventos de colaboración y participación federal, de modo de garantizar entidad y dinámica a estos procesos de conocimiento, análisis y revisión del proyecto de la LND, efectivizar la participación y el diálogo con personas e instituciones del sector, y producir sinergia colaborativa nacional entre los actores sociales identificables como comprometidos con el agenciamiento de este proceso histórico en las mejores condiciones de posibilidad. Para ello se requirió de una instancia de coordinación de la acción colectiva, dirigida a articular, generar sinergias y complementar las capacidades y recursos para la cooperación entre actores sociales del sector Danza en todo el país, reconfigurando la visión sobre el protagonismo de los mismos como ciudadanos y ciudadanas y no sólo como prosumidores culturales.

La actividad desarrollada por el voluntariado y la Mesa de Coordinación del Movimiento por la LND está hoy produciendo espontánea y organizadamente la acción de Foros Nacionales y espacios de presentación y debate del proyecto en diversas ciudades del país, generado desde las mismas bases de la sociedad civil comprometidas con la misión del MLND<sup>44</sup>.

[44]  
Ver novedades y actualizaciones en: [www.leynacionaldedanza.com](http://www.leynacionaldedanza.com)

## LOS OBJETIVOS INSTRUMENTABLES DEL PROYECTO DE LA LND

Los programas, planes y regulaciones en materia de política pública que afectan positivamente al sector Danza, presentan

hoy condiciones de carencia de integración y visibilidad\*. Según Onaidía:

El estado nacional ha optado por una organización de la administración constituida por una compleja red de órganos de diferente naturaleza jurídica dentro de la órbita de una Secretaría de Estado que depende de la Presidencia pero no integra el gabinete con rango ministerial. Otros ministerios también tienen dependencias que se ocupan del área de cultura y, de ese modo, se configura un sistema de superposición de funciones que no redundan en beneficio de una política cultural coherente y articulada (Onaidía en Moreno, 2010: 84).

La falta de organicidad y baja efectividad de los instrumentos políticos gubernamentales existentes atentan contra la protección y el desarrollo socio-económico-cultural de la población profesional del sector en el corto, mediano y largo plazo, lo que permite inferir que se trata de una percepción política residual actualizada desde la reducción y minimización naturalizada de la concepción existente sobre la actividad productiva del mismo, y de un desconocimiento de hecho de los sujetos sociales que operan la profesionalización del sector en el umbral de la máxima precarización laboral y desprotección jurídica<sup>45</sup>, en tanto ciudadanos excluidos del poder de derecho de asumirse como tales (ni en un sentido clásico ni en un sentido de ciudadanía revisado desde las transformaciones que acontecen en los procesos sociales a partir de la globalización).

Es el corazón de esta síntesis expuesta sobre el panorama de las políticas públicas en materia de cultura que afectan al sector Danza lo que ha significado el núcleo de la problemática que trata, desarrolla y modeliza la redacción existente del proyecto de la LND.

En esta lógica de sentido se gesta la necesidad de observar el sector como un todo que adolece de articulación sistémica y de información especializada en áreas de diseño de políticas públicas, gestión y jurisprudencia especialmente para el que -me animo a diagnosticar- es necesario ejercitar un re-enfoque integrador

[\*] Cabe aclarar que este texto se refiere a condiciones previas a la reciente creación del Ministerio de Cultura de la Nación (Decreto 641/2014). (N. del E.)

[45] La situación del trabajador artista en nuestro país no difiere del contexto económico que observa Yúdice en Centroamérica para el trabajador de la cultura "Debido a la informalidad de esta economía, resuelta a menudo a través de canjes y generalmente con poca inversión en capital líquido, la situación de ciertos sectores creativos se podría homologar más adecuadamente a la situación del trabajo doméstico o agrícola de las mujeres, haciéndose invisible o no remunerado, o a la economía informal de los vendedores ambulantes y a las prácticas de subsistencia rural, bastante significativas como realidades económicas en

de todo el espectro de su especificidad, de su problemática y de su potencialidad de desarrollo productivo en el campo socio-económico-cultural. Un re-enfoque sistémico que viabilice las condiciones de posibilidad óptimas hacia una actividad de planificación política sustentable en el tiempo.

En la misma línea de análisis, el proyecto ubica su fundamentación más positiva en la reflexión conclusiva de que se elige interpretar como posible y necesario el reconocimiento de un modelo de gobernanza estatal que se piense relacional además de ofrecer un modelo de tipo administrativo-empresarial. El proyecto busca devenir un ejemplo de este tipo de coordinación, Estado-Sociedad-Mercado, que facilite la interpretación e implementación de lo que puede ser una idea política que tienda a reconstruir la fragmentación actual de su oferta en política pública, promocionando espacios oficiales de equipos de trabajo -constituidos por especialistas, artistas, gestores culturales y profesionales técnicos, como agentes políticos- capaces de fomentar sinergia de transversalidad sectorial gubernamental y generar modelos de gestión de intersectorialidad, de modo que las premisas previstas como ideales de gestión no queden reducidas sólo a su valor declarativo o a la ejecución aislada de acciones culturales sin el marco de un diseño de política cultural pública específicamente diseñada para el desarrollo del sector Danza.

De la lectura del proyecto de la LND y a la luz de otros instrumentos jurídicos análogos –marcos normativos para sectores de las artes- surgen varios puntos a revisar, profundizar y quizás reescribir en pos del tránsito hacia su reglamentación. Me detendré sólo en algunos de ellos, a modo de ejemplo.

Hay una condición del proyecto que puede presentarse como una incongruencia sobre su incumbencia, y que radica en el hecho de que es un instrumento que por sobriedad hoy se ubica en el terreno de la danza no oficial, también llamada independiente, que significa más del 80% de la porción del sector Danza. A este respecto infiero que es posible ampliar la zona de incumbencia de regulación al sector de la Danza oficial desde nuevas atribuciones y pertinencias inclusivas enmarcables dentro de la misión

muchos de nuestros países, aún si escapan al registro y la institucionalidad formal” (2004: 268)

y los objetivos generales que prevé la LND. Al respecto, en una entrevista que realicé en abril del 2012 a una de las redactoras de la LND, Mariela Ruggeri, ella expresaba:

Por el momento los ámbitos oficial y no oficial son excluyentes uno del otro. En la Ley nos ocupamos de la Danza no oficial pues es la que no esté regulada por el Estado, no podemos meternos ahora con los organismos estables estatales pues ya están regulados, tienen sus propios reglamentos... Se emana como mandato desde la LND la regulación de Leyes de jubilación especiales para la actividad artística del bailarín, pero por el momento nuestro proyecto no se ocupa puntualmente de ese tema...

El proyecto dispone la creación de un ente autárquico: El Instituto Nacional de la Danza (IND), en el Capítulo I del Título III. En el Artículo 5 del Capítulo I se describe la misión, y en el Artículo 6 se describen sus funciones. De la lectura de éstos surgen preguntas y respuestas sobre aparentes contradicciones en relación con las incumbencias de “territorialidad” y sobre cómo será el diseño y la gestión de las políticas para llevar a cabo estos objetivos programáticos que se exponen. Respecto a la constitución y estructura organigramática del IND sólo se presenta la constitución de su estructura directiva: en el Capítulo II, Artículo 8, se describe la integración del ente de conducción, el Consejo de Dirección del IND. Aquí queda manifiesta también una necesidad de describir explícitamente las áreas que debieran integrar el organigrama del instituto (IND) y que sugiero puedan ser replicadas de la descripción del organigrama de áreas que se describen para la constitución de las sedes provinciales en el Capítulo IV, Artículo 7.

Es claro entonces que luego de que sea sancionada la LND, y pueda ser reglamentada, comenzará un arduo y complejo trabajo de conceptualización y diseño de la política cultural que sostendrá el IND en función de activar y cumplimentar el corpus de metas previstas en el Capítulo I. En este sentido queda explícita la necesidad de que la implementación de la LND pueda estar a cargo de suficientes recursos humanos profesionales especializados en

las diferentes disciplinas y áreas artísticas, académicas y técnicas que providencien la eficacia de este instrumento jurídico, preocupación que el proyecto prevé en varios de sus artículos sobre la expectativa de condición de mérito de sus autoridades.

Siguiendo a Eduardo Otero Torres en su descripción de las características del desafío que representa hoy el diseño de políticas públicas socio-culturales impulsadas por el aparato estatal, queda claro que no es un tema sencillo pero que merece atención sostenida, análisis complejo, consciencia cívica y voluntad político-gubernamental:

Exclusión, desigualdad, hegemonía, diversidad, nuevas tecnologías y estilos de vida, entre otros, conforman el escenario sobre el cual constituir las acciones culturales renovadas. Así, el nuevo paradigma de políticas culturales debería permitir promover una sociedad más igualitaria, sin abandonar la emergencia de la diversidad y de la re-significación de lo cultural (Otero, 2001: 32).

En el ítem (m) del Artículo 6 se prevé la creación del Observatorio de la Danza, para el estudio, evaluación, cuantificación y planificación de políticas para la actividad. Esta entidad es de suma relevancia a los efectos de poder evaluar la implementación e integración teórico-práctica de las políticas emanadas y gestionadas por el IND, y posibilitar diagnosticar los aciertos, las fallas, y los cambios, innovaciones o transformaciones que permitan el alcance y/o superación de los objetivos más complejos que plantea el proyecto hoy. La medición y evaluación cuantitativa y cualitativa de la gestión política y de la actividad del sector no tiene historial de antecedente en el país en cuanto a su especificidad, para lo que se sostiene la pre-ocupación sobre el profesionalismo artístico, académico y técnico que debieran capacitar a los gestores culturales a cargo del funcionamiento positivo de este organismo, y sobre la necesidad de mantener buenas prácticas de gestión tendientes a garantizar: 1) los procesos de diseño de la evaluación -indicadores culturales, mapeos y protocolos-, 2) el desarrollo de políticas integrales para el sector -en avances progresivos sobre

esquemas de identificación y segmentación de la multidimensionalidad de la configuración de sus temas, territorialidades y problemáticas-, y 3) la evaluación de los logros o metas propuestas con fines de optimización de la política y su gestión.

En cuanto a las funciones encuadradas en la misión del IND (Título III, Capítulo II, art. 6), estas exponen declarativamente a modo de matriz conceptual, una serie de cuestiones capitales para ser tratadas por las políticas públicas que se generen desde el IND. El tratamiento de las mismas -que no queda especificado y que debe ser cuidadosamente estudiado- es uno de los desafíos más relevantes que se proponen como designio para el IND desde el proyecto de la LND.

Las cuestiones pueden sintetizarse o nuclearse en los siguientes puntos:

1. Posicionar al profesional de la danza como un sujeto de derecho, capaz de tener un trabajo decente, ser atendido con un régimen previsional especial, y potente como ciudadano.
2. Generar un impacto positivo en el desarrollo productivo de la danza. Promoción/Apoyo financiero.
3. Promocionar una mayor articulación entre el sector de la danza y las políticas públicas en materia de cultura, industria, economía, empleo, y desarrollo social.
4. Responsabilidad social: concientizar y capacitar a los ciudadanos artistas en sus deberes y derechos. Realizar asesoría institucional.
5. Generar asociatividad en los profesionales y organizaciones de danza, promoviendo que el sector tenga mayor capacidad de interlocución y de planificación y gestión de estrategias colectivas.
6. Crear redes y estrategias de cooperación interinstitucional para el crecimiento del sector.
7. Trabajar para recuperar y brindar accesibilidad al patrimonio documental de la danza.
8. Trabajar en la difusión de las diversas expresiones de la danza que alberga nuestro país. Instalar una cultura de archivo para protección de la actividad histórica nacional de la producción artística del sector.

9. Generar espacios de investigación y divulgación académica atinentes a las problemáticas propias del sector artístico-socio-cultural.

## ALGO MÁS SOBRE PROS Y CONTRAS

Aludir con resolución de celebración a la emergencia de una renovación o revisión de la cultura política estatal a través del énfasis de valor atribuido al proyecto de la LND, no neutraliza en mí la consciencia de que la existencia de un marco de regulación política de la actividad del sector puede significar -ulteriormente a su fase de inicio de aplicación y actualizado su funcionamiento- incorporar un elemento instrumental de cultura de impacto paradójico o contraproducente respecto a la cultura del arte: la naturaleza esencial de la vida del arte y la de su valor y función humana y social en sus diferentes perspectivas atendibles como posibles y/o existentes.

Entiendo el problema expuesto como riesgo de responsabilidad atribuible a un proyecto como este, lo cual lo hace latente portador del germen de instauración de un “régimen de las artes” tal como expresa Ernesto Ladagga entorno al concepto enunciado por el filósofo Jacques Rancière:

¿Qué es un régimen de las artes para Rancière?: Un tipo específico de vínculo entre modos de producción de obras o prácticas, formas de visibilidad de estas prácticas y modos de conceptualización de unas y otras.

No sólo eso: un régimen es un vínculo entre modos de producción, formas de visibilidad y modos de conceptualización que se articula con las formas de actividad, organización y saber que tienen lugar en un universo histórico determinado: las prácticas artísticas son “maneras de hacer” que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con las maneras de ser y las formas de visibilidad (Ladagga, 2006: 22-23).

Este es un riesgo que se corre -el de propiciarse, según resulte su aplicación, un régimen de las artes de *performance* involutiva, mercantilista, y/o reaccionaria- pero que no anula el carácter político constructivo del proyecto de la LND. Es un riesgo o posibilidad que está presente aún en la homeostasis de los supuestos conceptuales, ideológicos y de prácticas institucionales y sociales informales, y en la carencia de normativización jurídica pública. Las comunidades tienden con persistencia a homogeneizarse negativamente en el inefable control intersubjetivo que operan los sujetos desde el centro del principio de incertidumbre, de la microfísica del poder, y de los procesos de individuación y organización social.

En conclusión, manifiesto que el proyecto de la LND deja demostrado que es posible y pertinente hacer hoy un replanteo filosófico de la cultura política, un abordaje político cultural complejo y constructivo para el sector Danza que logre recuperar este segmento de la sociedad de la invisibilidad, la exclusión y la anomia para trabajar en potenciar productivamente, entre otras cuestiones, la armonización del marco jurídico del sector en su conjunto y la maduración evolutiva de las cadenas de valor económico-socio-cultural implicadas en los procesos de desarrollo humano, social y de construcción de ciudadanía nacional y regional.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bhabha, Homi K. (2002). *El Lugar de la Cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Camou, Antonio. (2001). *Los desafíos de la Gobernabilidad*. México: Plaza y Valdés.
- Capomassi, Alicia y otros (Grupo de Ustedes-UNS-). (1988). "La condición utópica" (Ponencia) en *Actas del III Congreso de Semiótica. Universidad Nacional del Sur (UNS)*. Rosario: UNLZ.
- Kliksberg, Bernardo. (2012). *Repensando el estado para el Desarrollo Social; Más allá de Dogmas y Convencionalismos*. Biblioteca

Digital de la Iniciativa Interamericana de Capital Social, Ética y Desarrollo. Disponible en: <http://courseware.url.edu.gt/PROFASR/Docentes/Facultad%20de%20Ciencias%20Pol%C3%ADticas%20y%20Sociales/Gu%C3%ADa%20Docente%20Gerencia%20Social%201/Bibliograf%C3%ADa%20digital/Gu%C3%ADa%203/Unidad%207/REPENS1.PDF>  
Disponible en: [www.iadb.org/etica](http://www.iadb.org/etica)

Ladagga, Reinaldo. (2006). *Estética de la Emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Moreno, Oscar (Coord.).(2010). *Artes e Industrias Culturales. Debates Contemporáneos en Argentina*. Buenos Aires: Eduntref.

Wortman, Ana. (2005). “El desafío de las políticas culturales en la Argentina” en Mato, Daniel (comp.). *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO. Consultado en: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/subida/clacso/gt/uploads/20100912061500/10Wortman.pdf>

Yúdice, George. (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.

## RECURSOS ELECTRÓNICOS

Constitución Nacional Argentina Ley 24269. Disponible en:

<http://www1.hcdn.gov.ar/dependencias/ceduacion/leyes/24269.html>

Proyecto de Ley Nacional de Danza, Argentina. Disponible en: <https://docs.google.com/file/d/0B0KyURE3wQRLN0wzMWxXMXQ3cFk/edit?pli=1>

Proyecto de Ley Nacional de Danza: [www.leynacionaldedanza.com](http://www.leynacionaldedanza.com)

Directorio Federal de Programas Culturales. Consultado en Sistema de Información Cultural de la Argentina (SInCA): <http://sinca.cultura.gov.ar/sic/gestion/directoriofederal/detalle.php?id=1292#>

Documentos de Política Cultural. Consultado en Sistema de Información Cultural de la Argentina (SInCA): [http://sinca.cultura.gov.ar/sic/documentos/documentos\\_politica.php](http://sinca.cultura.gov.ar/sic/documentos/documentos_politica.php)

Estadísticas Culturales. Sistema de estadísticas culturales interactivo. Consultado en Sistema de Información Cultural de la Argentina (SInCA): <http://sinca.cultura.gov.ar/sic/estadisticas/>

Legislación Cultural Vigente/Danza. Consultado en Sistema de Información Cultural de la Argentina (SInCA): <http://sinca.cultura.gov.ar/sic/gestion/legislacion/search.php?query=danza&category=&NroLey=&Provincia=&start=2&search=1&results=10&type=and&domain=>

UNESCO. Observatorio Mundial sobre la condición social del artista: Condición social del artista en Argentina. Consultado en: [http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php-URL\\_ID=17354&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php-URL_ID=17354&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)

Políticas para la creatividad. Guía para el desarrollo de las industrias culturales y creativas. 2010. Consultado en: [www.unesco.org/.../UNESCOculturalandCreativeIndustriesguide\\_01.pdf](http://www.unesco.org/.../UNESCOculturalandCreativeIndustriesguide_01.pdf).

## 06 LECTURAS

- 06.01 **Agotar la danza. Presentación de la traducción al español del libro *Exhausting Dance* de André Lepecki**  
*María Martha Gigena*
- 06.02 **La permanencia de lo efímero. Reseña de *Las Danzas del Tiempo* de Geisha Fontaine**  
*Mariela Ruggeri*

06.01 **AGOTAR LA DANZA. PRESENTACIÓN DE  
LA TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL DEL LIBRO  
EXHAUSTING DANCE DE ANDRÉ LEPECKI**

*María Martha Gigena*

La “presentación de libro” es un género transitado pero ingrato: es al mismo tiempo anticipación, promesa y de alguna manera obstáculo. Una *otra* lectura interpuesta que hay que sortear antes de alcanzar lo que realmente importa, el libro. En este caso, *Exhausting Dance*, en su traducción al castellano, *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*, de André Lepecki, que es la razón por la que estamos aquí.

Pero prefiero concentrarme, para distraerlos estratégicamente de ser considerada solo como un obstáculo, en que la presentación de libro es un género discursivo particular. Y como tal, es en realidad una mezcla, una participación de diversos géneros. Creo que en este caso se mixturán, por lo menos, dos bastantes reconocibles: sentada aquí, junto a André y frente a ustedes, tengo la difícil tarea de hacer un relato, de construir mi propia lectura, que tiene, por definición de esta escena, un poco de ciencia ficción y un poco de policial, y que además deben ser en esta oportunidad géneros *frustrados* para que sean operativos. Pero también elijo estos géneros porque creo que en ellos están resonando, murmurando, algunos espectros del pensamiento de Lepecki: los problemas de la temporalidad, la posibilidad de encontrar conexiones inesperadas

y también porque se trata, fundamentalmente, de géneros de la modernidad.

Entonces, como decía, en esta escena de presentación participa la ciencia ficción, porque hay algo de futurología en esto: de algún modo se trata de imaginar el futuro de las otras lecturas que vendrán, imaginar con los elementos del presente un posible futuro de una comunidad de lectores, que podría terminar en utopía o distopía. Pero también está el policial: todo libro tiene la estructura profunda de un enigma, pero sería un error revelar quién es el asesino, tal como lo exige en el policial clásico. Afortunadamente, también el policial tiene otra especie, que es la de la novela negra: el investigador (y aquí se juegan los sentidos posibles del término: el intelectual *es* un detective) atraviesa una serie de peligros y los lectores lo acompañamos en esas aventuras, pero finalmente la cuestión no es descubrir al asesino: nada va a restablecer el orden ni la Ley, se trata solamente del recorrido y de lo que puede aprenderse en el camino.

Esos dos géneros, sin embargo, no son solamente literarios. Son formas transitadas una y otra vez por el cine, hijo también de la modernidad. Entonces, pienso que el género presentación de libro se parece mucho a los avances de una película: hay que decir lo suficiente como para que interese, mostrar algo de lo que sucederá, pero no contar demasiado y, por supuesto, no adelantar el final: concentrarse en la expectativa. Pero fundamentalmente un avance es una edición de lo que ya se ha editado. En los dos sentidos del término: es un recorte de lo que ya se ha publicado para la lectura y también de lo que ya fue recortado antes de llegar a la imprenta. Entonces, una lectura, esta mía, por ejemplo, es otra edición que tiene que ser promesa y anticipación sobre un terreno ya preparado.

Pero además hay un encuadre de esta presentación. En los últimos días André ha dictado un seminario en Buenos Aires, ha dado hace unos minutos su conferencia, y su presencia aquí se cierra con esta presentación. Muchos de ustedes han participado en ese seminario, que estuvo ligado a preocupaciones e intereses que también están en *Agotar la danza*. *Agotar la danza* se inscribe

dentro de un proyecto intelectual de cuyos devenires muchos de nosotros pudimos ser testigos en estos días. El margen de la anticipación, entonces, es muy poco: ha habido tiempo para discutir las ideas, y también lo habrá en un rato.

Me gustaría pensar, por lo menos, en honor a la brevedad, que este devenir implica un camino personal. Ricardo Piglia dice que todo texto es autobiográfico, refiriéndose particularmente a la ficción. Yo creo que eso puede pensarse para todos los textos, incluso los textos críticos, ensayísticos, y en *Agotar la danza* en particular se advierte un derrotero intelectual, una subjetividad que se exhibe en construcción, como no puede ser de otra manera.

*Agotar la danza* puede ser leído aisladamente, e incluso como dice André mismo en el texto, la lectura de los capítulos puede funcionar autónomamente. Pero ese devenir intelectual también está constituido por su expansión en otros textos y otros discursos: sus artículos en otros libros (alguno traducido también al castellano), en sus propias selecciones como *Of the Presence of the Body*, en las conversaciones que ha mantenido en estos días, en las clases y seminarios que dicta. Pueden leerse y escucharse esos fragmentos de manera autónoma, pero lo que muestran es también la ilusoria apariencia de que lo escrito se establece y se fija. Sin embargo, afortunadamente, se trata solamente de mojones provisorios en un pensamiento que se fuga y se va reinventando; que se resiste a la *presencia*.

Me animo a decir, entonces, que de alguna forma *Agotar la danza*, junto con lo que ha ofrecido André en estos días de seminario y en esta charla, es una puesta en abismo, en un sentido en el que se reúnen lo conceptual y lo biográfico.

Quiero decir, ya que debo anticipar y prometer: *Agotar la danza* desarrolla sus preocupaciones a través de cinco capítulos centrales, rodeados, si se quiere, de una introducción y una conclusión. En esos cinco capítulos, los ejes centrales que se atraviesan son: el solipsismo, la inmovilidad, la materialidad lingüística del cuerpo, el desplome del plano vertical de la representación, el tropiezo en el terreno racista, la proposición política del suelo y la crítica del impulso melancólico como un elemento

esencial de la coreografía (así los describe la traducción). Y estos elementos críticos se ponen en movimiento a partir de la obra de Bruce Nauman, Juan Domínguez, Xavier Le Roy, Jerome Bel, Trisha Brown, La Ribot, William Pope L. y Vera Mantero.

El impulso inicial del texto está condensado en alguna cita:

Ante una interrupción coreográfica intencionada de un “flujo o continuidad de movimiento”, la crítica ofrece dos posibles lecturas: o bien esas estrategias pueden ser descartadas como “tendencia” (caracterizadas por tanto como un epifenómeno limitado, un fastidioso “tic” que no merece una consideración crítica demasiado seria); o bien pueden ser denunciadas, más en serio, como una amenaza (una amenaza para el “mañana” de la danza, para la capacidad de la danza para reproducirse sin sobresaltos en el futuro y dentro de sus parámetros familiares (...)) (Lepecki, 2008:13-14).

Frente a estas posibilidades de la crítica, *Agotar la danza* confronta otra alternativa y exhibe que el vínculo entre danza y movimiento (propio de la modernidad) es la condición que lleva a pensar estas manifestaciones como una traición. En este sentido, dice nuevamente el texto:

El acto inmóvil, el agotamiento de la danza, abre la posibilidad de pensar la autocrítica de la danza experimental contemporánea como una crítica ontológica, más aún, como una crítica de la ontología política de la danza. La revocación del alineamiento incuestionado de la danza con el movimiento, iniciado por el acto inmóvil, supone una reconsideración de la participación del bailarín en la movilidad: inicia una crítica, desde el punto de vista escénico, de su participación en la economía general de la movilidad que nutre, sustenta y reproduce las formas ideológicas de la modernidad capitalista tardía (Lepecki, 2008:37-38).

Resumido así de manera contundente, de este derrotero que aborda *Agotar la danza*, surgen otros mojones, zonas de condensación en algunos sintagmas: ontología política del movimiento, danza y modernidad, ser para el movimiento, fuerza perlocucionaria, entre otros muchos.

Pero ¿por qué decía hace un momento que *Agotar la danza* es una puesta en abismo?

Porque el texto es una apuesta de la escritura crítica a poner en acto los mismos elementos que aborda, y esa también es su apuesta política: la escritura no se aparece como un anclaje y Lepecki es una subjetividad en construcción: se arrastra como Pope L. por el terreno rugoso y agrietado de la crítica y no se engaña con la idea de una superficie donde el *flâneur* camina despreocupadamente vertical, sino que se tropieza y también se detiene y nos invita a detenernos; se enfrenta a la hoja en blanco de Feuillet, que no es tal, sino que ve que está repleta y que la cuestión es desbrozarla, encontrar los resquicios donde puede colarse temporalmente un discurso desplazado. Y además, actúa: digo, como aquel pasado que no es tal porque actúa en el presente y que es una de sus preocupaciones, el discurso de Lepecki actúa también y es una pregunta, puesta en abismo al fin, acerca de qué cosas actúan en él y que no se resumen, aunque también estén, en el conjunto de los nombres que forman su constelación de espectros: Deleuze, Sloterdijk, Phelan, Agamben, Franko y muchos otros.

Como se dijo también durante estos días en los que se fue poniendo en acto el discurso que aborda *Agotar la danza*, cada objeto requiere un modo particular de acercamiento, y buena parte de la capacidad de un detective/investigador (vuelvo al policial) reside en poder percibir lo que el objeto demanda, resistiéndose a las teorías meramente “aplicables”. Lo que *Agotar la danza* puede dejarnos también para el futuro (vuelvo a la anticipación de la ciencia ficción) es un desafío para seguir actuando; no para explicar otros objetos (¿los propios, los más cercanos, tal vez?) a través de fórmulas que ellos mismos no demanden, sino para ponernos en alerta acerca de otras demandas, de nuestros propios objetos disponibles y de la posibilidad de crear otras nuevas constelaciones.

Género ingrato, ya lo dije, la presentación del libro es una promesa metonímica. Para presentar un libro hay que, fundamentalmente “elegir”. En próximas lecturas, otros encontrarán otras cosas y yo misma, seguramente, encontraré también otras cosas. En este sentido, el libro de Lepecki es una promesa: promete darnos más cada vez que lo leamos pero también nos permite estar librados a nuestra propia suerte que podemos, además, transformar en una operación sobre el mundo. La otra parte, la del obstáculo que supone esta presentación, ya se termina; podemos ir al libro, afortunadamente.

## BIBLIOGRAFÍA

Lepecki, André, 2008. *Agotar la danza*. Performance y política del movimiento. España: Centro Coreográfico Galego, Mercat de les Flors, Universidad de Alcalá.



[21]

Portada del libro *Agotar la danza*

06.02      **LA PERMANENCIA DE LO EFÍMERO. RESEÑA DE  
LAS DANZAS DEL TIEMPO DE GEISHA FONTAINE**

*Mariela Ruggeri*

En el libro *Las danzas del tiempo*, Geisha Fontaine se propone investigar la noción de tiempo en la danza contemporánea. Para eso realiza una inmersión en el tiempo y en los tiempos del tiempo, en las maneras en que el hombre lo ha pensado y problematizado desde los comienzos. Para abordar específicamente el objeto danza recurre a un conjunto de datos tales como su experiencia artística, el movimiento danzado, la obra coreográfica, el enfoque creador de cada coreógrafo elegido, y la danza contemporánea en su conjunto.

Cada uno de estos datos y muchas veces el cruce entre ellos, le permiten dialogar con los conceptos, profundizando sobre temas que despiertan nuevas preguntas. De hecho, cada capítulo del libro es en sí mismo una gran pregunta y un recorrido que en su forma de presentación remite a la temporalidad.

En ese camino por develar, desmitificar o ratificar el carácter efímero de la danza, Fontaine pone a consideración “Momento 1. Arte y permanencia: ¿y si la danza (no) fuera un arte?”, capítulo que me interesó reseñar ya que me inquieta la pregunta y porque pienso que reflexionar acerca de la posibilidad de lo efímero en la danza marca el camino hacia otras maneras de analizar su “ser

y hacer” dentro de la constelación del arte, en relación con los procesos culturales.

Geisha Fontaine toma como punto de partida el pensamiento acerca del arte que han ido dando forma filósofos, cientistas sociales, artistas y ella misma, e incursiona en el tema de la permanencia/vulnerabilidad de las obras de arte. En un esfuerzo que se supone intenso, intenta hacer dialogar -sin caer en comparaciones obvias- las contradicciones que acreditan las diferentes disciplinas artísticas en contraste con el arte de la danza que, por otro lado, no está exento de aquellas. Apela en ese sentido, a las voces de coreógrafos con opinión sobre lo temporal en la danza, y a quienes analizan el estatuto de permanencia de la música o la pintura.

Ante la constante de adjetivar a la danza como “evanescente”, “efímera”, “impermanente”, la autora piensa que este tipo de afirmaciones lleva a dos lugares que de por sí ponen al tema en aprietos: por un lado que sea considerado un dato primero e inútil de discutir, porque es evidente que es así; y por otro lado que se trate de una banalidad de la cual hay que librarse y por ende continuar.

La perspectiva de una danza efímera genera posiciones disímiles, por ejemplo Merce Cunningham cree que se trata de algo “decisivo”, opinión que por otra parte, para Fontaine choca de frente con la cualidad de “permanencia” atribuida al arte, generalmente muy operante. Para Laurence Louppe, la palabra “efímera” aplicada a la danza, en el contexto superficial de la opinión generalizada, la banaliza irremediadamente, y prefiere confrontarse con la misma opinión en artistas y coreógrafos, observando la dimensión que ellos le otorgan a lo efímero dentro de la obra misma, que puede estar explícitamente expresada o atravesarla sin solución de continuidad.

Prosiguiendo con esta reflexión, cuando Hannah Arendt une la permanencia del arte al soporte de la obra, afirmando que la estabilidad del mundo se transparenta a través de la citada permanencia, pondría en jaque nuevamente el carácter de la danza. Esto es lo que habilita a Fontaine la pregunta: ¿y si la danza (no) fuera un arte?

Pero la autora no se da por vencida, en una reflexión que precisa de muchos elementos que ayuden a atravesar la dificultad

de tal premisa. Recurre incesantemente a quienes intentan pensar la danza y colocarla en un lugar legible. Así transcurren las ideas de Badiou, para quien "...la danza no es un arte porque ella es el signo de la posibilidad del arte, tal como está inscripto en el cuerpo. Guérin la juzga de 'original o destinal', para Nancy 'pasa por fuera de todas las artes' y Gomarre, -acercándose a este concepto-, cree que se la puede pensar y practicar como 'frontera entre las artes'" (Fontaine, 2012:20).

Fontaine dialoga con estas afirmaciones diciendo que la danza sería entonces un campo radicalmente separado de otras artes, aun cuando las asocia. Toma como herramienta útil, el concepto de Goodman sobre obra autógrafa (aquella que se identifica con su materialidad y es objeto único) y alógrafa (independiente de su materialización: partitura, texto teatral). Entonces, para Fontaine, llevando al límite dicho rasgo, la obra de danza sería *autógrafa* hasta su materialización y *alógrafa* después de la primera representación. Y continúa en diálogo con Deleuze y Guattari, ya que ellos dicen que "...el arte conserva y es la única cosa en el mundo que se conserva (...)" (Fontaine, 2012:21), y en tanto el soporte material no caiga hecho polvo, lo que se conserva en sí son los perceptos y afectos. La autora replica que la danza en su capacidad de producir perceptos y afectos, se conservaría mientras que el cuerpo, soporte de la danza no caiga hecho polvo.

El hecho de que para los filósofos del arte haya sido tan importante la relación de la obra con la duración, explicaría por qué la danza históricamente estuvo fuera de su interés. Si ella no ofrece más que ese instante único en el que se siente viva, la danza no daría nada sobre lo cual teorizar. Por otro lado, este tema depende de dos criterios, uno práctico: el acceso material a las obras; y otro cultural: la valorización de la noción de permanencia.

Geisha Fontaine, no reivindica ninguna posición moral sobre la validez del nexo establecido entre la fuerza de una obra y su potencial de duración, pero se dedica a interrogar este vínculo, en lo que instaura o quita a la danza.

Para ella, resulta interesante observar la paradoja que surge con las artes vivas, cuando al querer permanecer, alteran su

singularidad, mientras que les es preciso para anclarse en la historia del arte. Y dentro de esa línea ambigua, la danza -la más efímera de las artes- persigue en los últimos años la idea de patrimonio, historia y repertorio.

En este sentido, la autora se pregunta ¿en qué medida duran las obras coreográficas? Y enlaza el cuestionamiento con una realidad que está ligada al aspecto presupuestario, que es absolutamente determinante, ya sea que se trate de reposiciones barrocas o de obras contemporáneas. No es tan fácil ver y volver a ver una coreografía y una vez terminado el espectáculo, sólo rastros, materiales o no, subsisten, duran, se conservan. La danza fue excluida históricamente de los análisis críticos debido a su característica evanescente, lo cual genera aún hoy una relación compleja con las instancias de recepción, hecho que debilita el trabajo de los coreógrafos y las compañías.

Según todo lo expuesto anteriormente, el arte tiende a producir lo inmortal, mientras que la danza expone cuerpos que están sujetos a un doble mandato que es paradójal: son frágiles y de extrema intensidad en un aparecer-desaparecer incesante.

Ya sea que la coreografía se plantee una estética de la levedad o una estética de la legitimidad, Fontaine enuncia que de todos modos se trata de una voluntad de permanencia, que legitima, otorga un poder que otras artes como la pintura, lo obtienen por su mismo soporte, y que en las reglas del mercado pueden vender a cifras alejadísimas de lo que puede hacerlo una obra de danza, la cual se sostiene sólo por medio del subsidio o del mecenazgo, en el mejor de los casos.

¿Qué se muestra o se escucha una vez terminado el ensayo de una obra de danza? nada. Es comparable a la proyección de un pensamiento. Para la autora, el movimiento del pensamiento y el movimiento bailado son homólogos, en el sentido de su unión inextricable con el tiempo, no producen un objeto durable concreto.

Quizás, en relación con esta condición, y acercándose a las otras artes, la danza busca cada vez más ser multidisciplinaria y velar por su patrimonio. Se multiplican las obras realizadas para la cámara, se re-visita la historia de la danza y los creadores buscan demostrar su propio recorrido. Para Fontaine puede haber un

aspecto negativo cuando las obras que se crean persiguen el gran público en desmedro de la calidad. Así, para ella, “...la creación coreográfica oscila entre dos polos: el divertimento, que se acompaña a veces de una justificación social, y la investigación, que se acompaña cada vez más de una función crítica (...)” (2012:33). Esto es también un síntoma del mercado cultural pero que no excluye el tema de que la danza es inseparable de la dimensión precaria de los cuerpos.

Con la inclusión de las nuevas tecnologías que influyen en la percepción del movimiento, Fontaine sugiere que quizás en el futuro la investigación de movimiento se realice sin cuerpo terrestre. Pero concluye diciendo que hoy la danza continúa siendo “... el arte más imbricado al proceso de temporalización, tanto en las gestiones coreográficas como en su recepción (...)” (2012:35).

*Las danzas del tiempo* es un libro que en un primer momento elegí de la gran lista que tiene la librería del Centro Nacional de Danza en París (CND). Pasó un “tiempo” hasta que me decidí a buscar quien lo tradujera, y esa persona fue mi gran amiga Marta Espezel, a quien le pagué con trueque de clases. Luego, presenté el proyecto al programa de ayuda a la publicación Victoria Ocampo, que posee la Embajada de Francia en Argentina, y fue muy “gracioso” cuando en la entrevista con Isabelle Berneron, me dijo que creía que no tendría chances, a lo que yo le pregunté: de todos los libros que están detrás de tuyo (eran centenares) ¿cuántos hay sobre danza? Ella sonrió y me dijo: ninguno. “Entonces bien vale una chance”, le respondí. Y el libro obtuvo el subsidio, se editó y se presentó en el marco del III Festival de Danza Independiente COCOA 2012, en conjunto con las Jornadas de Investigación del IIDAM, IUNA.

Me parece válido contar esto porque forma parte de la importancia que le he dado al contenido del libro. Creo que Geisha Fontaine ha indagado en lo más profundo del concepto “tiempo”, cómo atraviesa la danza, dónde la posiciona y cómo fue pensado por los coreógrafos. Tratar de entender el carácter efímero que atraviesa a la danza es comprender los procesos internos y externos que la posicionan de una u otra manera como arte y en

consecuencia ponen en valor (o no) el hacer del artista de la danza en el marco de las políticas culturales.

*Las danzas del tiempo* es un trabajo extenuante en rigurosidad y riguroso en poética, que aporta fundamentalmente la idea de pensar, reflexionar y quizás lo más importante, discutir el tema. Si llegamos a esto último, tenemos el valor agregado de la obra.

## BIBLIOGRAFÍA

Fontaine, Geisha. (2012). *Las danzas del tiempo*. Buenos Aires: Ediciones del CCC.



[22]

Portada del libro *Las danzas del tiempo*.



# 07 ARTISTAS / INVESTIGADORES

*Verónica Barr*

*María Eugenia Cadús*

*Davide Carnevali*

*Magali Desbazeille*

*Silvina Duna*

*Jim Fletcher*

*Geisha Fontaine*

*Victoria Fortuna*

*María Martha Gigena*

*Hans-Thies Lehmann*

*André Lepecki*

*Silvina Linzuain*

*Richard Maxwell*

*Cecilia Molina*

*Micaela Moreno*

*Lisa Nelson*

*Laura Noemí Papa*

*Carmen Pereiro Numer*

*Mathieu Perpoint*

*Paula Rodríguez*

*Mariela Ruggeri*

*Agustina Sario*

*Meg Stuart*

## 07.00 ARTISTAS / INVESTIGADORES

*Por orden alfabético*

**VERÓNICA BARR (ARGENTINA)** Es actriz y directora. Cursó la Lic. en Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba y estudió actuación con diversos profesores del circuito local. En 2010 se muda a Buenos Aires para continuar con su entrenamiento. En 2012 participa del seminario internacional “Texto y Movimiento” impartido por Richard Maxwell y Jim Fletcher de la compañía teatral “New York City Players” (USA), para la cual trabajó como pasante en el 2013. Sus últimos trabajos incluyen: Dirigió *I (heart) Subway* para The Emerging Artist Theatre Festival NYC, *Caffeine Addicts Anonymous* para The Jack and Julie Project HB y fue asistente de dirección de la obra *Saxophone* para New York City Players.

**MARÍA EUGENIA CADÚS (ARGENTINA)** Es docente e investigadora. Licenciada y Profesora en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Actualmente se encuentra realizando su doctorado en Historia y Teoría de las Artes en la Universidad de Buenos Aires, con beca del CONICET, cuya temática aborda la historia de la danza en Argentina. Se desempeña como docente universitaria en la cátedra “Teoría General de la Danza” de la carrera

de Artes (FFyL, UBA). Asimismo ha sido docente invitada en diversas cátedras y seminarios de grado y posgrado sobre la danza escénica en Argentina. Desde el año 2009, integra diferentes equipos de investigación en historia y teoría de la danza, y las artes escénicas, en la UNA y la UBA. Como directora, estrenó su opera prima *En Obra* en el año 2013.

**DAVIDE CARNEVALI (ITALIA)** Es dramaturgo, traductor, curador y docente. Licenciado en Ciencias Humanísticas para la Comunicación y Licenciado en Ciencias del Espectáculo y Comunicación Multimedia. Vive y trabaja en Berlín y Barcelona donde se está doctorando en Artes Escénicas en la Universitat Autònoma. Sus obras han sido traducidas al alemán, castellano, catalán, francés, inglés y estonio y se han distribuido en Italia, Argentina, España, Francia y Alemania. Ha ganado diversos premios y sus obras se han presentado en diferentes países y festivales. Imparte talleres de teoría de teatro y escritura dramática. Es curador para la editorial italiana Ubulibri, a cargo de la sección de dramaturgia española, catalana e iberoamericana. Forma parte del consejo de redacción de la revista *Pausa* (Barcelona) y escribe para diferentes revistas de teatro italianas, como *Hystrio* y *Stratagemmi*. Además, es traductor del castellano y catalán al italiano.

**MAGALI DESBAZEILLE (FRANCIA)** Es una artista plástica francesa de gran trayectoria. Sus instalaciones, performances y espectáculos han sido difundidos en Francia, Bélgica, Austria, los Países Bajos y Canadá, entre otros lugares. Trabaja con el cruce entre documental y ficción, artes visuales y artes vivas, nuevas tecnologías y artesanías.

**SILVINA DUNA (ARGENTINA)** Es coreógrafa, investigadora y docente. Es licenciada en Crítica de Artes con orientación en Artes del Movimiento (UNA). Desde el 2003 es docente de Composición

Coreográfica en el Departamento de Artes del Movimiento de la UNA, investiga en proyectos radicados en dicha institución y actúa como jurado y tutora de trabajos de graduación de sus carreras de grado. Es docente en el Centro Cultural R. R. Rojas, (UBA) y en el Centro Cultural General San Martín. Recibió una beca de perfeccionamiento otorgada por el Instituto Nacional del Teatro (INT), una beca de participación para los *Rencontres Chorégraphiques Internationales* de Seine-Saint-Denis 2010 (París, Francia) otorgada por la UNA y en el 2014 recibe la Beca Nacional de Investigación en Danza del Fondo Nacional de las Artes. Dirigió *La tierra baldía*, *Enterraremos los trajes de la fiesta* y *El viaje en bicicleta*.

**JIM FLETCHER (ESTADOS UNIDOS)** Es miembro fundador de New York City Players. También ha trabajado en obras con diversas compañías y artistas tales como The Wooster Group, Elevator Repair Service, el British Theater Company Forced Entertainment y la coreógrafa Sarah Michelson. Como así también ha aparecido en films de Kamal Ahmed, Linas Phillips, Zbigniew Bszymek y Nicholas Elliot. Entre sus últimos trabajos bajo la dirección de Richard Maxwell se destacan sus actuaciones en *Isolde* (2013) y *The Evening* (2014).

**GEISHA FONTAINE (FRANCIA)** Es Doctorada en Filosofía del Arte en la Universidad de París Panthéon-Sorbonne. En 1998, inició *Mille Plateaux Associés* con Pierre Cottreau. En 2010 ganó la residencia Villa Médicis Hors les Murs-Culturesfrance (residencia en Japón). En 2004 publicó *Les danses du temps* con la Editorial del Centre National de la Danse (CND). En 2008 *Tu es le danseur*, y en 2009 *Là*, en la Editorial Micadanses. Participó en obras colectivas con la Editorial del CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique) y en revistas como *Kinème*, *Mouvement*, *La Part de l'oeil*, *Nouvelles de danse*. Fue miembro del Laboratorio de Investigaciones sobre las Artes Escénicas del CNRS y colaboró con el Departamento de Desarrollo de la Cultura Coreográfica del

Centre National de la Danse. Hoy Geisha pertenece a *Praticables*, un proyecto de las Universidades de Valenciennes y de Lille sobre la interactividad en el arte. Es docente en varias universidades (París - René Descartes, Bordeaux, Tokyo - Waseda).

**VICTORIA FORTUNA (ESTADOS UNIDOS)** Es investigadora y profesora en el Departamento de Danza en Reed College, donde dicta clases en la teoría, historia y práctica de la danza. Obtuvo su doctorado en Estudios de Performance por la Universidad de Northwestern. Actualmente, prepara su libro sobre la relación entre la danza contemporánea en Buenos Aires y la política desde los años sesenta hasta la actualidad, con énfasis en cómo la danza corporaliza y conmemora historias de la violencia política y económica. Recibió la Beca Fulbright en 2011 para realizar investigaciones en Buenos Aires en afiliación con el Instituto de Investigación en Artes de Movimiento de UNA. Sus escritos han aparecido en *Performance Research*, *Theatre Journal* y *Conversations Across the Field of Dance Studies*.

**MARÍA MARTHA GIGENA (ARGENTINA)** Es docente e investigadora en las cátedras de Historia General de la Danza (Departamento de Artes del Movimiento – Universidad Nacional de las Artes, UNA) y de Teoría General de la Danza (Facultad de Filosofía y Letras - UBA), y dicta el Seminario “Semiología de la Danza” en el Posgrado en Tendencias Contemporáneas en la UNA. Además de su formación en danza, ha desarrollado su actividad como docente e investigadora en el área de Literatura Latinoamericana Contemporánea en la UBA. En la actualidad dirige y co-dirige (con Patricia Dorin y Susana Tambutti respectivamente) proyectos de investigación sobre la danza contemporánea en Argentina. Fue Becaria de Doctorado (UBA), del Fondo Nacional de las Artes y de la Secretaría de Cultura de la Nación. Sus artículos y entrevistas se han publicado en diferentes medios. Actualmente ejerce el cargo de Secretaria General de la UNA.

**HANS-THIES LEHMANN (ALEMANIA)** Es experto en Bertolt Brecht y Heiner Müller y su legado, es presidente de la Sociedad Internacional Brecht. Su innovador estudio *Postdramatisches Theater* (© Verlag der Autoren, D-Frankfurt am Main 1999), fue traducido a más de veinte lenguas entre ellas, al inglés como *Postdramatic Theatre* (© Routledge 2006) y al español como *Teatro Posdramático*, constituyéndose en una contribución fundamental a la teorización del teatro contemporáneo internacional y a la práctica interpretativa. Como profesor universitario, tras retirarse de la Cátedra de Teatro en Johann-Wolfgang-Goethe de la Universidad de Frankfurt, se ha unido al Departamento de Estudios de Teatro de la Universidad de Kent en 2012 donde enseña en el Programa MA - Teatro Europeo y desde donde contribuye regularmente con las actividades de investigación de la Red Europea de Investigación Teatral (ETRN). Su más reciente publicación trata sobre la tragedia y teatro (Alexander Verlag Berlin, December 2013) y se encuentra trabajando en un libro sobre Brecht y Teatro Político.

**ANDRÉ LEPECKI (BRASIL / ESTADOS UNIDOS)** Es escritor y curador. Profesor Asociado en el Departamento de Performance Studies, Universidad de New York, y Profesor Artístico en Stockholm University of the Arts. Autor de *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*, actualmente traducido en diez idiomas. Editor de varias antologías sobre danza y teoría de la performance, entre las que se encuentra *Dance for the Whitechapel series Documents of Contemporary Art*. Curador jefe del festival *In Transit* de HKW, durante los años 2008 y 2009. En 2008 recibe el premio de AICA (sección USA) a la “Mejor Performance” por su co-curaduría y dirección de la reposición de *18 Happenings in 6 Parts* de Allan Kaprow. Desde el año 2014 ha curado para el MoMA-Warsaw una serie de conferencias sobre historia y teoría de la performance. Ha impartido charlas en diversas instituciones como el Museo Reina Sofia, HKW, MoMA, MACBA, MAM-RJ, U.C. Berkeley, École Des Hautes Études en Sciences Sociales, Freie Universitat, Princeton University, y

UFRJ. Su nuevo libro *Singularities: dance and visual arts in the age of performance* se publicará próximamente por Routledge (2016).

**SILVINA LINZUAIN (ARGENTINA)** Es Lic. en Ciencias de la Comunicación Social (UBA) e Intérprete Nacional Superior en Danza Contemporánea (IUNA).

**RICHARD MAXWELL (ESTADOS UNIDOS)** Estudió actuación en la Universidad del Estado de Illinois. Es Co-fundador de The Cook County Theater Department (Chicago). Desde el año 2000 es Director Artístico de la compañía *New York City Players*. Ha sido ganador de la Beca Guggenheim y de 2 Obie Awards, entre otros importantes reconocimientos. Entre sus últimos trabajos se destaca la obra *The Evening* (2015) presentada en el teatro The Kitchen y la publicación del Libro *Theater for Beginners* (TCG, 2014).

**CECILIA MOLINA (ARGENTINA)** Es bailarina y docente, egresada de la Escuela de Danza Clásica (EDC) de la ciudad de Bahía Blanca. Inició sus estudios en 1989, completando la Tecnicatura en Danza Clásica y el Profesorado en Danza Contemporánea. También, y paralelamente, cursó algunos años de la Licenciatura en Letras en la UNS. Hasta 2010 residió en Bahía Blanca. Integró el grupo *Cautroicuarto* que realizó producciones con coreógrafos nacionales y extranjeros. Durante cinco años se desempeñó como docente en las carreras Profesorado en Expresión Corporal y, Profesorado en Danza Contemporánea en la EDC. Actualmente vive y trabaja en la ciudad de Buenos Aires donde continúa formándose con reconocidos docentes e investigando junto a grupos de trabajo cooperativos e interdisciplinarios. En 2013 estrenó la obra *Algo de eso flota*, que se presentó durante ese año y el siguiente en ciclos y festivales de danza, entre ellos el IV FIBA Cocoa. Es miembro del equipo editorial de *Segunda. Cuadernos de danza*, revista digital dedicada a la producción textual sobre danza contemporánea.

**MICAELA MORENO (ARGENTINA)** Es Técnica en Métodos Dancísticos (ESITarlt), Diplomada en Gestión Cultural. Orientación en Gestión de la Artes (UCC) y actual estudiante del posgrado Especialización en Danza (UNLP). Ha obtenido beca completa de estudio (UCC) y beca de perfeccionamiento en danza (INT). Ha participado invitada en encuentros de gestión, curaduría y políticas públicas para la danza (RSD-FIDCU, México y Uruguay). Ha formado parte de obras y grupos de composición e investigación en danza y escénicas como bailarina, asistente de dirección y producción, trabajando con diversos coreógrafos y ha dirigido y creado *Entrópica, algo así como una medida del caos* y *Macetas y otros objetos*. Así mismo, se ha desempeñado como docente. Se encuentra finalizando su adscripción a la cátedra Historia General de la Danza (UNA), integra el grupo de trabajo e investigación escénica Colectivo Incandescénico, desarrolla la Plataforma de intercambio y residencia de artistas VA, forma parte de los proyectos editoriales *Segunda. Cuadernos de Danza, Amor en Uruguay-Fanzine de crítica coreográfica, OJO-Difusión de las artes vivas contemporáneas* (GRANER del Mercat de les Flors, España) e integra los equipos de trabajo de Arqueologías del Futuro y del Festival Internacional de Danza Contemporánea de Uruguay, desde sus inicios.

**LISA NELSON (ESTADOS UNIDOS)** Realiza performances y workshops en diversos espacios del mundo. Mantiene colaboraciones a largo plazo con muchos artistas, entre ellos: Steve Paxton, Daniel Lepkoff y la artista de video Cathy Weis. Ha recibido el Premio NY “Bessie” de Danza y Performance en 1987 y el premio Alpert de las Artes en 2002. Durante treinta años fue co-editora de la publicación internacional *Contact Quarterly*.

**LAURA NOEMÍ PAPA (ARGENTINA)** Es docente de grado y posgrado de Historia y Teoría de la Danza en el Departamento de Artes del Movimiento (UNA), en la Facultad de Filosofía y

Letras (UBA) y en la Facultad de Bellas Artes (UNLP). Dirige la Especialización en Danza de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Fue Directora de Carrera del Área Danza (DAM - UNA). Escribe en la revista *Teatro* y publicó artículos y críticas en revistas especializadas y suplementos culturales. Dictó seminarios de teoría y análisis coreográfico en Argentina, Cuba, Ecuador y Paraguay. Se desempeñó como intérprete de danza, performer y coreógrafa. Fue becaria de investigación en danza del Fondo Nacional de las Artes y es investigadora del Instituto de Investigación del DAM (UNA).

**CARMEN PEREIRO NUMER (ARGENTINA)** Es bailarina, coreógrafa, investigadora y docente. Egresada becada del posgrado Essais del CNDC d'Angers -dirigido por Emmanuelle Huynh- (FR, 2007), y del CPCC de Forum Dança en Lisboa, (PT, 2006). Estudia Diseño de Imagen y Sonido en la UBA. Entre sus creaciones están *Algo misterioso, algo común* (con la Cía. Nacional de Danza Contemporánea), *INTERIOR/EXTERIOR* (con María Kuhmichel, Alejo Wilkinson), *Un día tranquilo* (con Alejandra Ferreyra Ortíz y Lucas Cánepa) y *Come Closer* (con João Lima), ésta última presentada en Argentina, Alemania, Francia y España. Estudió y trabajó como bailarina -en obra o investigación- con diversos artistas/grupos, entre ellos Lisa Nelson, Eugenia Estévez y la Cía. Garat/Beamonte. Dictó clases regulares y seminarios en Buenos Aires (Cía. Nacional de Danza Contemporánea, Proyecto FACE, Espacio Azur y Café Müller, entre otros), en diversas ciudades argentinas y en Brasil.

**MATTHIEU PERPOINT (FRANCIA)** Trabaja como enfermero cuando descubre el movimiento con Benoit Lachambre, Franz Polstra y Kirstie Simson. Encuentra a David Zambrano, participa en *12 Flies Went Out At Noon* y *Soul Project*. Participa como intérprete en *Song & Dance* y *Animal* de Mark Tompkins, a quien asiste en *Seven Veils*. Trabaja con Maguy Marin en diferentes creaciones, *May*

*B, Turba, Description d'un Combat y Salves*. Participó de seminarios dictados por Jerzy Klezyk, sobre Barker y Shakespeare; Myriam Azencot, Théâtre du Soleil, sobre el trabajo de máscara; Emmanuel Robin sobre el trabajo de cuerpo y voz. Integra otros talleres con Alexandre del Perugia, Norio Yoshida, Julyan Hamilton, Khosro Adibi, Inaki Azpillaga, Dominique Dusinsky, Thierry Bae, Chrysa Parkinson, Martin Kilvady, Nienke Reehorst, Patricia Kuypers. Participó como intérprete en *Africa* de Luis Biasotto y *Por el Dinero* de Alejo Moguillansky y Luciana Acuña. Actualmente dicta seminarios y clases de improvisación, trabaja en un proyecto con Sabine Prokhoris y Simon Hecquet en Francia, e integra el Ciclo Experiencia Infinita en el MALBA junto a Diego Bianchi.

**PAULA RODRÍGUEZ (ARGENTINA)** Es bailarina, coreógrafa, docente universitaria, gestora cultural e investigadora. Maestranda en Gestión Cultural (UBA). Premio Konex 2009, Diploma al Mérito Rubro “Coreógrafo”. Miembro del Consejo Internacional de la Danza CID UNESCO.

**MARIELA RUGGERI (ARGENTINA)** Es Coreógrafa, Lic. en Composición Coreográfica UNA. Posgrado en Antropología Social y Política FLACSO. Docente en composición coreográfica Escuela de Teatro/Danza Junín. Coordinadora Área de danza Centro Cultural de la Cooperación. Formada en Argentina, Brasil, EUA, Italia, Francia. Sus obras participaron de festivales nacionales e internacionales. Co-redactora del Proyecto Ley Nacional de Danza y miembro de la mesa coordinadora del Movimiento por la Ley Nacional de Danza. Expositora en Congresos en Paraguay, Venezuela, Uruguay y Chile. Dirige su estudio en la Ciudad de Buenos Aires.

**AGUSTINA SARIO (ARGENTINA)** Es graduada en Psicología (UBA), Escuela Municipal de Danzas “María Ruanova” y perfeccionamiento en danza contemporánea en el Instituto “María

Ruanova”. Participa de la formación: “Alvin Ailey American Dance Center”: Independent Study Program, New York, USA. Trabaja como coreógrafa e intérprete con el grupo Krapp . En el 2004 recibe la Beca de la Fundación Antorchas para bailarines profesionales y reside en Europa durante un año donde encuentra a Julyen Hamilton y Mark Tompkins. Así mismo Prodanza subsidia la creación de dos trabajos de su autoría *Hueco-Planteo Coreográfico* (2004) y *Como siempre* (2007). Paralelamente profundiza su actividad docente brindando cursos en Argentina y el exterior. Desde el 2005 trabaja con MOUVOIR, Dir. Stephanie Thiersch, compañía de danza contemporánea que reside en Köln-Alemania. A partir del 2008 integra la Cía. de Maguy Marin, Centro Coreográfico Nacional de Rillieux La-Pape-Francia-. Integrando el espectáculo *May Be, Turba, Description D'un Combat* (2009) y *Salves* (2010). En el 2012 participa en *Africa* de Luis Biasotto. Desde el 2013 es asistente coreográfica en la Compañía Nacional de Danza Contemporánea.

**MEG STUART (ESTADOS UNIDOS)** Es una reconocida coreógrafa y bailarina norteamericana. Nacida en New Orleans, vive en Berlín y trabaja en Bruselas con su compañía *Damaged Goods*. Ha creado más de treinta obras escénicas (de danza y teatro), así como ha participado en diversos proyectos en colaboración con distintos artistas visuales, de la danza y músicos.



# 09 CRONOLOGÍA

## VI JORNADAS DE INVESTIGACIÓN 2012 MÁS ALLÁ (O MÁS ACÁ) DE LA REPRESENTACIÓN

### ABRIL

---

**Del 16 al 20 de abril**

**DAVIDE CARNEVALI**

Seminario "Crisis del drama y dramaturgia europea contemporánea"  
*Instituto de Investigación del Departamento de Artes del Movimiento*

**Del 19 al 31 de abril**

**LISA NELSON**

Taller "Tunning Scores. La composición, la comunicación y el sentido de la imaginación"

*Instituto de Investigación del Departamento de Artes del Movimiento*

**De abril a noviembre**

**LAURA PAPA, SILVINA DUNA Y GERARDO LITVAK**

Taller "Coordenadas: taller de seguimiento de procesos creativos"

*Instituto de Investigación del Departamento de Artes del Movimiento*

### MAYO

---

**Del 14 al 19 de mayo**

**AGUSTINA SARIO Y MATTHIEU PERPOINT**

Taller "Teatro Físico: los discursos del cuerpo"

*Instituto de Investigación del Departamento de Artes del Movimiento*

### JULIO

---

**Del 10 al 12 de julio**

**ANDRÉ LEPECKI**

Seminario "Planos de composición: danza, performance, política y movimiento"

*Centro Cultural Rector Ricardo Rojas*

**12 de julio**

**ANDRÉ LEPECKI**

Conferencia "Danza desnaturalizada: devenires y desvíos en la escena reciente"

*Complejo Teatral de Buenos Aires presentado por Rituales de pasaje. Teatro General San Martín. Sala Cunill Cabanellas*

**12 de julio**

**ANDRÉ LEPECKI**

Presentación del libro *Agotar la danza*  
Teatro General San Martín. Sala Cunill  
Cabanelas

**Del 18 al 21 de julio**

**VARINIA CANTO VILA (CÍA. MEG  
STUART / DAMAGED GOODS)**

Taller "Visitando ideas de movimiento"  
Instituto de Investigación del Departamento  
de Artes del Movimiento

**18 de julio**

**RICHARD MAXWELL**

En diálogo con Alejandro Tantanian  
Ciclo de Clases Magistrales en el  
MALBA. Presentado por Panorama Sur,  
una colaboración entre Siemens Stiftung,  
THE y Goethe-Institut. *Museo de Arte  
Latinoamericano de Buenos Aires*

**18 de julio**

**FUNCIÓN DE H3**

Grupo de Rua, Bruno Beltrão  
TGSM. Sala Martín Coronado

**Del 19 al 20 de julio**

**UGO ALEXANDRE Y RONIELSON  
ARAÚJO (GRUPO DE RUA - BRUNO  
BELTRÃO)**

Taller "Traduciendo la danza callejera"  
Instituto de Investigación del Departamento  
de Artes del Movimiento

**20, 21 Y 22 DE JULIO**

**FUNCIONES DE SAND TABLE**

Performance instalación: Magali  
Desbazeille y Meg Stuart / Damaged  
Goods, 2000  
*Espacio Callejón*

**19, 20, 21 Y 22 DE JULIO**

**FUNCIONES DE SHOWCASE**

Dirección Richard Maxwell  
725 Continental Hotel

**Del 20 al 22 de julio**

**RICHARD MAXWELL Y JIM FLETCHER**

Taller "Texto y Movimiento"  
Instituto de Investigación del Departamento  
de Artes del Movimiento

**21 de julio**

**BRUNO BELTRÃO**

En diálogo con Susana Tambutti  
Ciclo de Clases Magistrales en el  
MALBA

Presentado por Panorama Sur, una  
colaboración entre Siemens Stiftung,  
THE y Goethe-Institut. *Museo de Arte  
Latinoamericano de Buenos Aires*

**23 de julio**

**MANUELA INFANTE**

Ciclo de Clases Magistrales en el  
MALBA

Presentado por Panorama Sur, una  
colaboración entre Siemens Stiftung,  
THE y Goethe-Institut. *Museo de Arte  
Latinoamericano de Buenos Aires*

**25 de julio**

**FEDERICO LEÓN**

En diálogo con Alan Pauls  
Ciclo de Clases Magistrales en el  
MALBA

Presentado por Panorama Sur, una  
colaboración entre Siemens Stiftung,  
THE y Goethe-Institut. *Museo de Arte  
Latinoamericano de Buenos Aires*

**28 de julio**

**BEATRIZ CATANI**

Ciclo de Clases Magistrales en el  
MALBA

Presentado por Panorama Sur, una  
colaboración entre Siemens Stiftung,  
THE y Goethe-Institut. *Museo de Arte  
Latinoamericano de Buenos Aires*

**AGOSTO**

---

**Del 1 al 4 de agosto**

**CHRISTOPHER ROMAN (CÍA.  
FORSYTHE)**

Taller "Acercamiento a los Métodos  
de Improvisación Forsythe: Crear  
Posibilidades y Hacer Elecciones"  
Instituto de Investigación del Departamento  
de Artes del Movimiento

**10 de agosto**

**HANS-THIES LEHMANN**

Conferencia y presentación del libro *El teatro posdramático*

*TGSM Sala Cunill Cabanellas*

**Del 13 al 15 de agosto**

**HANS-THIES LEHMANN**

Seminario "El teatro posdramático en transición"

*Centro Cultural Rector Ricardo Rojas*

## SEPTIEMBRE

---

### LA PATA LOCAL III EN DIÁLOGO

**10 de septiembre**

1ra parte: Mesas de trabajo COCOA

"Estrategias para la profesionalización de la danza independiente"

"Danza y Legislación. Ley Nacional de danza"

*Instituto de Investigación del Departamento de Artes del Movimiento*

**11 de septiembre**

2da parte: Encuentro de Investigadores 2012

*Instituto de Investigación del Departamento de Artes del Movimiento*

**14 de septiembre**

Cierre: Encuentro de coreógrafos

*Instituto de Investigación del Departamento de Artes del Movimiento*

**Del 13 al 30 de septiembre**

**III FESTIVAL INTERNACIONAL DE DANZA COCOA 2012**

**Del 17 al 19 de septiembre**

**EUGENIA CADÚS**

Taller Cine-debate "La Danza argentina en el cine"

*Instituto de Investigación del Departamento de Artes del Movimiento*

**Del 20 al 22 de septiembre**

**VICTORIA L. FORTUNA**

Seminario "Danza, Historia, Memoria"

*Instituto de Investigación del Departamento de Artes del Movimiento*

**Del 25 al 26 de septiembre**

**GEISHA FONTAINE**

Seminario "El tiempo en la danza contemporánea"

*Instituto de Investigación del Departamento de Artes del Movimiento*

**28 de septiembre**

**GEISHA FONTAINE**

Presentación del libro *Les Danses du temps*

*Centro Cultural de la Cooperación "Floreale Gorini"*

## NOVIEMBRE

---

**10 de noviembre**

**Presentación de Publicaciones del Departamento de Artes del Movimiento**

"Jornadas de Investigación en Danza".

Editor: Alejandro Karasik

"Cuerpos e ideas en danza. Una mirada sobre el Contact Improvisation" de

Marina Tampini

*Instituto de Investigación del Departamento de Artes del Movimiento*





## **Autoridades**

### **Universidad Nacional de las Artes (UNA)**

#### **Rectora**

Sandra D. Torlucci

#### **Vicerrector**

Julio García Cánepa

#### **Secretaria General**

María Martha Gigena

### **Departamento de Artes del Movimiento**

#### **Decano Directora**

Diana Lelia Piazza

#### **Secretaria Académica**

Rita Parissi

#### **Secretaria Administrativa**

Alicia Beatriz Albornoz

#### **Secretario de Extensión y Bienestar Estudiantil**

Marcelo Isse Moyano

#### **Prosecretario de Extensión y Bienestar Estudiantil**

Rodolfo Prante

#### **Directora del Instituto de Investigación**

Susana Tambutti

La Universidad Nacional de las Artes, a través del Instituto de Investigación del Departamento de Artes del Movimiento, con la colaboración de Panorama Sur, Siemens Stiftung, THE Asociación para el Teatro Latinoamericano, el Goethe Institut, el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), el Teatro General San Martín, el Complejo Teatral de Buenos Aires y su programa Rituales de Pasaje, la asociación CoCoA datei (Coreógrafos Contemporáneos Asociados. Danza – Teatro Independiente), el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas de la UBA, realizó, entre abril y noviembre del 2012, las VI Jornadas de Investigación “Más allá (o más acá) de la representación”, que consistieron en seminarios, funciones, conferencias y talleres.

Los textos que se presentan en esta publicación dan cuenta de esas VI Jornadas, en las que se promovió el intercambio entre la Universidad, instituciones culturales locales y del exterior a través de la participación de artistas, investigadores, coreógrafos, performes, actores, teóricos, críticos, bailarines y maestros que abordaron preocupaciones compartidas acerca de las artes del movimiento en la contemporaneidad.

